

EL SONIDO Y LA MÚSICA

EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

INTERDISCIPLINARIA

Una aproximación desde
el análisis y la creación personal

Programa de Doctorado en Investigación
en Arte Contemporáneo.

Tesis doctoral presentada por:

MARÍA EUGENIA LUC

Director

Juan Andrés Crego Morán

Director

Josu Rekalde Izagirre

Facultad de Bellas Artes,
Departamento de Escultura
y de Arte y Tecnología

Leioa, 2021

(c) 2021 María Eugenia Luc

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

EL SONIDO Y LA MÚSICA

EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

INTERDISCIPLINARIA

Una aproximación desde
el análisis y la creación personal

Programa de Doctorado en Investigación
en Arte Contemporáneo.

Tesis doctoral presentada por:

MARÍA EUGENIA LUC

Director

Juan Andrés Crego Morán

Director

Josu Rekalde Izagirre

Facultad de Bellas Artes,
Departamento de Escultura
y de Arte y Tecnología

Leioa, 2021



AGRADECIMIENTOS

A mis directores, Juan Crego Morán y Josu Rekalde Izagirre, por el apoyo y la guía que constantemente me brindaron.

Al Dr. Mikel Arce Sagarduy y a la Dra. Itziar Larrinaga Cuadra por motivarme a escribirla.

A la Profesora Elixabete Etxebeste Espina por la generosa lectura de este trabajo, la orientación que me ofreció y el tiempo desinteresado que le dedicó a mi tesis.

A Musikene y en particular a su Directora Académica, Miren Iñarga Echeverría, por su apoyo.

A la Dra. Margarita Lorenzo de Reizábal por su interés y disposición en colaborar con mi investigación.

A mis alumnos, quienes con sus cuestionamientos y reflexiones me llevaron a profundizar y contrastar aún más mis investigaciones.

A Haydé Negro por el diseño y maquetación de este trabajo.

Y muy especialmente un enorme y sentido agradecimiento a mi familia: a mi marido Andrea y a mis hijos, Pietro y Anastasia, por la confianza que depositaron en mí en todo momento y por la gran paciencia que tuvieron cuando desaparecía durante meses detrás del ordenador, los libros, las partituras y las grabaciones. A ellos está dedicado este trabajo (y todos los demás que he hecho).

ÍNDICE

3	INTRODUCCIÓN
3	Justificación
4	Objetivos
5	Metodología
9	1 PRIMERA PARTE: El Sonido y la Música en la Creación Artística Interdisciplinaria
9	1.1 La problemática de la percepción: La <i>Gestalttheorie</i> , <i>Teoría de la Comunicación</i>
17	1.2 Música y texto:
19	1.2.1 Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio: <i>L'Orfeo, favola in musica</i>
25	1.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte: <i>Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni</i>
31	1.2.3 Salvatore Sciarrino: <i>Luci mie traditrici</i>
52	1.3 Música e Imagen
52	1.3.1 Pintores y compositores:
52	1.3.1.1 Viktor Hartmann: Modest Mussorgsky y Maurice Ravel (<i>Cuadros de una exposición</i>)
58	1.3.1.2 Mark Rothko: Morton Feldman (<i>Rothko Chapel</i>)
67	1.3.1.3 Jackson Pollock: Morton Feldman (<i>Jackson Pollock '51</i>)
68	1.3.1.4 Jackson Pollock: Max Ridgway y Randall Colbourne (<i>Music for Jackson Pollock</i>), Octavio López: <i>Autumn Rhythm in summer</i>
72	1.3.2 Cine y música:
72	1.3.2.1 Algunos antecedentes
74	1.3.2.2 Stanley Kubrick: György Ligeti, Krzysztof Penderecki y Béla Bartók (<i>The Shining</i>)
88	1.3.2.3 Roland Joffé: Ennio Morricone (<i>The Mission</i>)
102	1.4 Música y movimiento: - <i>Le Sacre du printemps</i>
102	1.4.1 Algunos datos históricos
103	1.4.2 Música como experiencia multisensorial
105	1.4.3 Rudolf von Laban: Labanotación
114	1.4.4 Vaslav Nijinsky e Igor Stravinski
140	1.4.5 Maurice Béjart e Igor Stravinski
155	1.4.6 Angelin Preljocaj e Igor Stravinski

169	2 SEGUNDA PARTE:
	Hacia una organización fractal de la música
169	2.1 La Creación Musical. Configuraciones Sonoras: timbre - tiempo - espacio. Organización a partir de la percepción: resignificación y reciprocidad fractal.
171	2.1.1 TIMBRE: Componer desde el sonido, esculpir el sonido
171	2.1.1.1 Algunas referencias históricas
173	2.1.1.2 La organización de la altura como timbre: la organización fractal de la interválica, la armonización. Estudio de un caso.
197	2.1.1.3 La organización de la altura como timbre: armonicidad-inarmonicidad-ruido, densidad espectral, tonicidad-atonicidad. Estudio de un caso
220	2.1.2 TIEMPO: Configuración de la temporalidad
220	2.1.2.1 Dualidad duración-devenir: Ritmo Objetivo (parámetro abstracto), Ritmo Subjetivo (devenir perceptible). La Gestalttheorie: el concepto de agrupación y su relación con la célula rítmica
229	2.1.3 ESPACIO: Contrapunto espacializado
229	2.1.3.1 Ubicación, movimiento y densidad del sonido en el espacio
233	3 TERCERA PARTE:
	La Ópera, Metáfora de Configuraciones Sonoras
233	3.1 Análisis de: <i>APOKALYPSIS, SÍMBOLO DE UNA REVELACIÓN</i> (2017)
234	3.1.1 Motivación
239	3.1.2 El Proceso:
239	3.1.2.1 El libreto. Selección del texto. Reubicación de capítulos. La configuración morfológica
254	3.1.2.2 El Multimedia: texto poético, música (acústica y electroacústica), vídeo y danza
259	3.1.3 Las primeras tres escenas: La resignificación de la palabra por las interacciones de la música y la imagen
263	3.1.4 Escena 3ª: "La apertura de los sellos". La narración sonora y la información visual
307	4 CONCLUSIONES

315 ■ 5 REFERENCIAS Y FUENTES

315	5.1	Bibliografía
318	5.2	Referencias de internet
318	5.2.1	Artículos
319	5.2.2	Trabajos Académicos
320	5.2.3	Cinematografía
320	5.2.4	Registros de Danza y Ballet
321	5.3	Partituras
322	5.4	Grabaciones de Audio
323	5.5	Fuentes Personales
324	5.6	Índice de imágenes
329	5.7	Anexos Documentales
329	5.7.1	Audios y vídeos de las obras analizadas en la Primera Parte
329	5.7.2	Audios y partituras de las obras analizadas en la Segunda Parte
330	5.7.3	Audios, vídeos y partituras de las obras analizadas en la Tercera Parte

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Mi profesión de compositora me ha llevado desde muy joven a trabajar tanto en la creación musical de obras instrumentales (solistas, de cámara o sinfónicas), vocales, electroacústicas y mixtas, como así también en la creación musical para obras interdisciplinarias de diferentes formatos (audiovisual, performances, cortos, instalaciones) en colaboración con otros artistas provenientes de diferentes áreas: bailarines, poetas, artistas plásticos, video-artistas... Paralelamente me he dedicado a la enseñanza artística superior de la composición musical aplicada al texto, al audiovisual, al cine o a la danza para estudiantes de composición, y de la creación sonora en el audiovisual para estudiantes de Bellas Artes.

Tanto mi actividad artística como docente me llevaron a investigar las particularidades de la música y la sonorización en eventos multidisciplinarios desde tres perspectivas:

- El estudio de trabajos teóricos realizados por musicólogos, compositores o investigadores.
- El análisis de músicas compuestas para ópera, cine, audiovisual, danza, instalaciones...
- La experimentación personal componiendo las músicas para obras interdisciplinarias.

En dicha investigación, además de estudiar las estructuras independientes de cada disciplina artística involucrada en la obra, mi objetivo en todo momento fue comprender las razones por las cuales ciertas músicas lograban potenciar o redimensionar a las demás disciplinas (la palabra, la imagen, la narrativa o el movimiento) y cómo ciertas intersecciones interdisciplinarias eran más eficaces que otras. En mi creación personal fui aplicando las conclusiones obtenidas, a veces con mejores resultados que otras, y paralelamente fui buscando nuevos recursos.

Esta tesis es el fruto de esos años de investigación y experimentación en la creación musical y en la creación interdisciplinaria, donde la música en relación con otras disciplinas artísticas puede adquirir una dimensión diferente y a la vez resignificar la obra.

OBJETIVOS

Desde sus orígenes, la música ha cumplido entre otras, una función evocativa de imágenes y sensaciones, de estados de ánimo y emociones, que van más allá del pensamiento, o que en todo caso están en la génesis misma de este, llegando a rebasar los límites de su propio contexto y circunstancia. Considero que en la creación interdisciplinaria los sonidos pueden funcionar, en el mejor de los casos, como un catalizador de la imagen, de la acción dramática, del movimiento o del texto. Debido a este estrecho vínculo entre las artes y el sonido, me atrevo a afirmar que una obra artística interdisciplinaria nace ya en el pensamiento como una realidad total, gestáltica.

No es necesario situarnos en el siglo XX o XXI para ser testigos de obras interdisciplinarias. La fusión de las artes y la relación entre ellas se pueden observar desde manifestaciones que se pierden en la memoria de los tiempos, como las danzas tribales (que llegan hasta nosotros de numerosas culturas que aún hoy sobreviven en África o de la mano de los aborígenes de Australia o América), o en los albores de la cultura occidental con la tragedia clásica (cinco siglos antes de la era cristiana) o incluso en el nacimiento de la ópera a principios del 1600, por citar solamente algunos casos.

Estos ejemplos pueden definirse como géneros interdisciplinarios, puesto que en ellos se armonizan diferentes disciplinas artísticas tales como la danza, la música, la poesía o la acción dramática. En todos ellos también se puede verificar claramente la jerarquía de ciertas disciplinas sobre otras que funcionan como eje o hilo conductor, por ejemplo: la necesidad de comprender e interactuar con los fenómenos de la naturaleza en la danza y música tribal (Alvin, 1984), el mito en la tragedia griega o el texto y la narración (potenciado por la música) en la ópera del siglo XVII.

En el siglo XX, con la aparición del cine, paradigma de la creación interdisciplinaria, también se pueden verificar ciertas jerarquías entre disciplinas: la narración entorno al elemento visual (incluso ampliándose a las relaciones entre imagen y sonidos). En algunos casos como en la película de Serguéi Eisenstein, *Alexander Nevski* (1938), con música de Serguéi Prokófiev, podría parecer que las artes se presentan con el mismo grado de importancia, sin embargo, antes de la música, la fotografía y la acción dramática, está el guion, es decir, la narración de una historia que suscita determinadas situaciones sonoras, visuales y de movimiento, más sus secuenciaciones, y que sustenta el desarrollo de cada una de estas áreas.

El propósito de esta investigación será vislumbrar hasta qué punto la integración de lo sonoro en la creación artística interdisciplinaria condiciona y determina la percepción obra y comprobar si la fusión de lo sonoro podría redimensionarla o incluso resignificarla. Intentaremos establecer una analogía entre las variables del sonido (sus posibles estructuraciones y las diversas configuraciones que pueden adquirir para construir una lógica discursiva) con las disciplinas artísticas cuando intervienen en una obra multimedia concibiéndolas como parámetros integrantes de una estructura mayor. Constataremos si también en este tipo de obras el todo es diferente y más que la suma de sus partes (Metzger, 1975), de forma similar a lo que sucede con las variables del sonido cuando se reorganizan e interactúan entre sí para configurar un discurso musical y construir su significado.

METODOLOGÍA

Para ello se observará la creación artística desde dos perspectivas: *el sonido y la música en la creación artística interdisciplinaria y la creación musical pura*. En la primera parte se analizarán las conexiones entre música/sonido y otras áreas artísticas: música y texto, música e imagen, música y movimiento. Se tomarán en consideración fragmentos de obras de diferentes creadores.

En la segunda parte presentaré mi forma de estructurar la creación musical y cómo las variables que la integran son redefinidas por su estructuración e interrelación. Consideraremos las interconexiones entre música/sonido con otras disciplinas artísticas desde una metodología similar a la que emplearemos para el análisis de la estructuración de las variables del discurso musical, analizando cada una de estas variables de forma individual y sus interrelaciones, observando la estructuración del discurso musical en cada una de las variables que lo configuran (Timbre, Tiempo y Espacio) de manera individual, para luego analizar las conexiones entre ellas.

En la tercera parte presentaré el resultado de esta investigación a través del análisis de una de mis obras interdisciplinarias: una ópera de cámara donde intervienen varias disciplinas artísticas (texto poético y narración, acción dramática, vídeo y danza) y cuya plantilla musical está integrada por voces solistas, coro de cámara, orquesta de cámara y electroacústica cuadrifónica. En dicha ópera he puesto en práctica las conclusiones obtenidas en la investigación con el objetivo de comprobar su veracidad.

La *Gestalttheorie* y la *Teoría de la Comunicación* serán herramientas útiles para abordar el análisis y la comprensión de las obras. La Gestalt aparece a principios de siglo XX en Alemania, en contraposición a las teorías psicológicas que empezaban a imperar en aquella época como el reduccionismo y el atomismo. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin, considerados sus fundadores, han sido los teóricos cuyos estudios e investigaciones han influido enormemente en todo el siglo XX. Las aportaciones de la Gestalt tienen aplicaciones tanto en el campo perceptivo como cognitivo. Nuestro interés se centrará en aquellos aspectos que puedan ser aplicados directamente a la percepción del fenómeno musical en general (rítmico, formal) y en particular al análisis de las obras interdisciplinarias, es decir, en un todo que es diferente y más que la suma de sus partes. Por otra parte, estudiaremos el fenómeno “creación artística / creación interdisciplinaria” considerando la obra como acto comunicativo, un medio de expresión. Según J. Choza Armenta, antropólogo y catedrático de la Universidad de Sevilla, en su libro *Filosofía del arte y la comunicación - Teoría del interfaz*:

«el arte constituye el medio de comunicación porque lo que los humanos nos transmitimos va a través del medio sensorial que está configurado artísticamente. Las sensaciones de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto en todas sus formas son o no son percepciones, tienen o no tienen sentido, porque han sido o no han sido configuradas artísticamente.» (Choza Armenta, 2015)

También tomaremos como referencia para nuestro estudio el trabajo de los psicólogos Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas y Don D. Jackson que publicaron en 1967 la primera edición de su libro *Teoría de la Comunicación humana*, donde plasmaron los hallazgos de 10 años de investigación en el Mental Research Institute de Palo Alto (California, USA). En este libro tratan los efectos pragmáticos de la comunicación humana. La *Teoría de la Comunicación*, desde la rama de la Pragmática, nos aportará consideraciones fundamentales respecto a la importancia del sonido en el acto de comunicar (al igual que el de otros tipos de comunicación no verbal), y como este puede aportar al mensaje transmitido el sentido último de la comunicación. La función del sonido y de la música interactuando con las demás disciplinas artísticas será por tanto el núcleo de esta investigación.

1

PRIMERA PARTE

El Sonido y la Música en la Creación
Artística Interdisciplinaria

1 PRIMERA PARTE:

El Sonido y la Música en la Creación Artística Interdisciplinaria

1.1 La problemática de la percepción: *Gestalttheorie, Teoría de la Comunicación*

La relación entre las artes es un territorio en el que aún queda mucho por explorar. Esta es una de las razones por la cual tanto músicos como artistas provenientes de distintas áreas se interesan por la creación interdisciplinaria.

Por otra parte, la aplicación de las nuevas tecnologías ofrece una herramienta común aplicable a todas las artes, transformaciones que afectan tanto a la música, el audiovisual, la danza o las artes plásticas. Este es un hecho nuevo que no se ha dado antes en la historia y cuyas perspectivas de evolución son más que prometedoras. A través de las nuevas tecnologías los artistas tienen la posibilidad de hacer audaces creaciones sonoras y visuales aplicables a sus específicos dominios y relacionables con otros.

A lo largo del siglo XX y en la actualidad, hemos sido testigos de múltiples formas en que las artes se interrelacionan y, dependiendo del resultado que se persiga, podemos encontrarnos con creaciones interdisciplinarias que presentan:

- a) una organización jerárquica de los elementos, en creaciones tal vez más convencionales como la ópera o el ballet, el cine o el teatro
- b) una organización jerárquica distribuida de sus elementos, pero esta vez desplazando alternadamente la conducción repartiéndola entre las disciplinas artísticas que intervienen, como sucede en ciertos formatos de teatro musical
- c) el mismo grado de importancia entre las disciplinas artísticas que lo integran
- d) una organización entorno a un concepto o una idea igual para cada una de sus disciplinas constitutivas
- e) o simplemente acontecer libre, paralela o casualmente, a veces ofreciendo al público la oportunidad de interactuar y otras veces no...
- f) ...

Los artistas, jugando con distintos niveles de sinestesias, analogías, paralelismos, negaciones o afirmaciones, pueden potenciar o atomizar y disociar en eventos paralelos e incluso contradictorios la representación de «un mensaje artístico o una experiencia estética». Nuestro objeto de estudio es observar tanto el punto de partida de la creación como el resultado final en la experiencia del fenómeno global percibido.

Una de las aproximaciones al análisis de la creación artística interdisciplinaria será gestáltica, concibiéndola como un *arte integral*, en el cual cada una de las áreas artísticas que lo integran se reduciría a un mero parámetro, así como lo hacen las variables que se integran y convergen para crear música. De la misma manera en la que la música es una resultante de la organización e interrelación de las variables del sonido (timbre-altura, duración, intensidad, espacialización), consideraremos a la creación artística interdisciplinaria como el resultado de la organización de otros parámetros tales como la música, la imagen (vídeo, cine, audiovisual), el movimiento (danza, *ballet*, *performance*), el texto (poesía, narración) o el espacio y la luz (escenografía, instalación), todos ellos o algunos de ellos: un *arte integral* multiparamétrico, un *meta arte*, en el cual las artes, tal como históricamente las concebimos, perderían su identidad para transformarse en variables estrechamente entrelazadas y organizadas en el interior de una estructura mayor.

En sentido contrario, también plantearemos dicha aproximación analítica desde una objetivación de relaciones sinestésicas, un alfabeto hecho por acontecimientos sonoros, imágenes, movimiento, luz, simultáneos y con una profunda relación interna: desde la *microforma* a la *macroforma*, al igual que en la concepción de configuraciones musicales; e incluso partiendo de categorías generales de comportamiento para luego traducirlas y aplicarlas específicamente a cada uno de los parámetros.

En algunas creaciones interdisciplinarias se han conseguido resultados sorprendentes ya sea utilizando elementos con un reducido o nulo grado de elaboración, o acercando y superponiendo fenómenos complejos. En el primer caso el artista (o los artistas) funden en un evento materias primas en estado puro: un tipo de sonido, una gama de color, un movimiento, etc., consiguiendo obtener fugaces y sugerentes visiones. Este tipo de procedimiento ha sido muy utilizado, por ejemplo, en instalaciones. En estos casos más que interrelación entre artes podemos hablar de presencia de estímulos (sonoros, espaciales, visuales) como elementos desvinculados de lenguajes organizados, pero generadores de sensaciones o emociones como respuesta espontánea al fenómeno percibido. En el segundo caso nos encontramos con eventos cuya finalidad es la expresión de un mensaje (y no exclusivamente la creación de un ambiente), por medio de la presencia simultánea de lenguajes artísticos (musicales, de imágenes, de movimiento, poéticos, etc.). En esta tesis nos centraremos especialmente en el segundo caso, por lo cual la *Gestalttheorie* y la *Teoría de la Comunicación* serán instrumentos útiles para abordar nuestro estudio.

La *Gestalttheorie* nos ha legado nociones y procedimientos útiles para comprender los diferentes mecanismos perceptivos, y entre ellos ha enunciado una serie de leyes y principios que dan cuenta del funcionamiento de la percepción, así como nuestra tendencia a agrupar los estímulos percibidos (visuales, auditivos, táctiles, etc.) con la finalidad de comprenderlos.

Los fundamentos de la *Gestalttheorie* podrían sintetizarse en el axioma «el todo es más que la suma de las partes», que a su vez se remontaría a Aristóteles. Sin embargo, esta definición es incorrecta, según Wolfgang Metzger:

«No es correcto decir que el todo es más que la suma de sus partes. Más bien, debe significar que el todo es diferente de la suma de sus partes. No se trata solo de las partes, sin cambios, de las cualidades de diseño, sino que todo lo que se convierte en parte de un todo adquiere nuevas propiedades en sí mismo.» (Metzger, 1975)

En este sentido, la teoría de la Gestalt no solo se limita al concepto de forma (o al todo) y a los factores de percepción de la forma, sino que debe entenderse de manera mucho más amplia e integral, como la primacía de lo fenoménico¹: reconocer y tomar en consideración el mundo de la experiencia del ser humano, ya que se presenta como la única realidad dada directamente. Por tanto, la fenomenología trascendental² es la base teórica de esta escuela psicológica, que entiende a la experiencia fenoménica como una experiencia consciente. El conocimiento y la comprensión la experiencia consciente como fundamento para la descripción de los procesos mentales son la base conceptual de la teoría de la Gestalt junto con sus métodos experimentales.

¹ Fenómeno ('lo que se muestra, lo que aparece') es una unidad perceptible de experiencia que se puede percibir con los sentidos, por ejemplo, un evento, un objeto o un fenómeno natural.

² Edmund Husserl (1859-1938) fue un filósofo y matemático alemán, fundador de una corriente filosófica denominada Fenomenología Trascendental (uno de los movimientos filosóficos más influyentes del siglo XX). Esta corriente intenta describir la forma en la cual el mundo se hace presente en la subjetividad y sus diversas estructuras.

La Gestalt estudia la percepción de globalidades, percibimos sistemas y no yuxtaposiciones ni superposiciones de elementos, por lo tanto, las partes están interrelacionadas dinámicamente de manera que el todo no puede ser deducido a partir de sus componentes, considerados separadamente, sino que el todo trasciende a sus partes. Por ejemplo: el fenómeno phi³ pone de manifiesto cómo la percepción de las películas cinematográficas no se realiza discriminando fotograma por fotograma, de lo contrario obtendríamos una idea muy diferente e imprecisa de lo que es la película como una totalidad.

De este modo, la Gestalt entiende que la forma es una estructura; es decir, un todo donde cada uno de sus elementos constitutivos tienen una funcionalidad con respecto a los demás. Un todo orgánico. Por lo tanto, además de los elementos constitutivos es necesario tener en cuenta la manera en que dichos elementos se organizan y de esta organización se desprende una funcionalidad de cada uno de ellos con respecto al todo. En este apartado estudiaremos ese "todo" de la creación interdisciplinaria y a la vez analizaremos el comportamiento de cada una de sus partes, con especial atención a la integración del sonido, así como las aportaciones de la *Teoría de la Comunicación*.

El arte, en cuanto creaciones producidas con fines estéticos, es un fenómeno de comunicación y de significación, y por tanto es susceptible de ser estudiado como tal. El arte comunica. Pero ¿qué se considera comunicación? Según Omar Calabrese: «un proceso comunicativo es, en efecto, el simple paso de una señal que tiene una fuente y que, a través de un emisor y a lo largo de un canal, llega a un destinatario.» (Calabrese, 1987).

Cuando hablamos de comunicación en un sentido amplio podríamos incluso referirnos a seres vivientes capaces de expresar y transmitir algún tipo de información a otros. Es un proceso complejo en el que dos o más personas se relacionan para transmitir y/o recibir esa información (verbal, gestual, visual, etc.) y, por lo tanto, se fundamenta en el conocimiento de códigos comunes, en la existencia de un canal que actúe de soporte en la transmisión de la información y en un contexto. En la creación artística, la obra puede ser entendida como mensaje y canal simultáneamente.

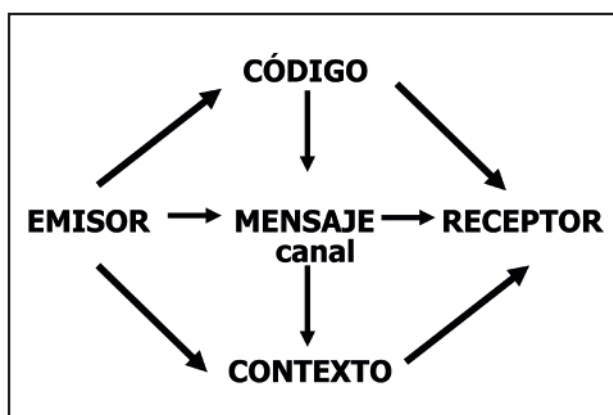


Figura 1: Componentes de la comunicación

³ El psicólogo alemán Max Wertheimer (1880-1943) define en 1912 al fenómeno phi como una ilusión óptica que consiste en un mecanismo perceptivo de nuestro cerebro por el cual percibimos un movimiento continuo ante un estímulo formado por una sucesión de imágenes fijas, es decir, rellenamos los huecos existentes entre ellos para percibirlo como un movimiento continuo. El fenómeno phi junto al fenómeno de persistencia retiniana fueron base de la teoría del cine, aplicada por Hugo Münsterberg en 1916.

El estudio de la comunicación humana se divide en tres áreas: sintáctica, semántica y pragmática. Cada una se ocupa de un aspecto específico de la comunicación. La sintáctica, abarcando los problemas relacionados con la transmisión de la información, se centra en los aspectos formales del lenguaje como la codificación, canales, capacidad y otras propiedades. La semántica se ocupa del significado del mensaje y de las convenciones simbólicas existentes entre emisor y receptor. Por último, la disciplina más joven de las tres, la pragmática estudia el sentido último de la comunicación y cómo este afecta a la conducta. Esta rama de la *Teoría de la Comunicación* será de especial utilidad para abordar el análisis de la creación artística interdisciplinaria.

Aunque estrechamente unida a la sintáctica y a la semántica, la pragmática no considera únicamente la comunicación verbal, sino incluye en su ámbito el estudio de la comunicación no verbal: gestos, lenguaje corporal, postura, expresión facial, contacto visual, signos, tono o intensidad o velocidad de la voz, etc. En la pragmática el acto de comunicar es presentado como una interacción del emisor y el receptor en la cual tanto el primero como el segundo se afectan mutua y significativamente en sus respectivas conductas y, por ende, en su relación. El análisis que esta disciplina hace de la comunicación, más que dirigirse a los signos intercambiados por emisor y receptor, intenta esclarecer el tipo de relación que se establece entre ellos a través de la comunicación. De aquí, la primera de una serie de importantes deducciones: toda comunicación afecta a la conducta, a la vez que toda conducta se considera un acto de comunicación que afecta a la relación entre los agentes del fenómeno comunicacional. Esta es la razón por la cual, en los estudios de pragmática, conducta y comunicación se consideran sinónimos.

En la relación emisor-receptor se concentra la preocupación de los estudios pragmáticos. De aquí que esta disciplina sea la más apropiada para analizar la relación entre creación artística y espectador.

Ocupándose de relaciones entre individuos, la pragmática hace referencia a conceptos matemáticos porque «las matemáticas constituyen la disciplina que se ocupa de manera más inmediata de las relaciones entre entidades y no de su naturaleza.» (Watzlawick et al., 1981). Así, por ejemplo, el concepto de *función*, entendido matemáticamente como relación entre variables, es adoptado para explicar una serie compleja de procesos que gobiernan nuestra percepción y, finalmente, «la experiencia que el ser humano tiene de la realidad. Las investigaciones sobre los sentidos y el cerebro han demostrado acabadamente que solo se pueden percibir relaciones y pautas de relaciones, y que ellos constituyen la esencia de la experiencia.» (Watzlawick et al., 1981). Por lo tanto, no somos capaces de percibir y valorar las cosas en sí, sino que, desde un punto de referencia, construimos una relación con ellas. Esto equivale a afirmar que implícito al acto de comunicar hay un aspecto relacional hacia quien nos dirigimos y con el entorno, que a su vez incide sobre el significado de la comunicación. La frase 'me muero de hambre' adquirirá valores y significados distintos según sea referida por un niño del tercer mundo o por uno de nuestros hijos al volver de un fuerte entrenamiento deportivo. El concepto de función también es coherente con el enfoque cognitivo de este trabajo y sintetiza el proceso de comunicación en su globalidad, incluida la percepción subjetiva que puedan tener los agentes que participan en la comunicación.

Otro concepto clave es el de *retroalimentación*. En un sistema formado por A, B y C, A envía un impulso a B, B otro a C y C otro nuevamente hacia A. La retroalimentación explica el funcionamiento de sistemas interpersonales en los cuales «la conducta (comunicación) de cada persona afecta la de cada una de las otras y, a su vez, afectadas por estas.» (Watzlawick et al., 1981). La retroalimentación explica la dinámica propia de una interacción y puede presentarse de dos maneras: positiva y negativa. Una retroalimentación positiva suele llevar al cambio o a la pérdida de equilibrio en la relación, mientras una retroalimentación negativa suele mantener estable el sistema.

Por último, concluiremos esta breve exposición introduciendo el concepto de *metacomunicación*:

«Cuando las matemáticas, en lugar de utilizar las matemáticas como instrumento para computar, hacen de ese instrumento mismo el objeto de su estudio[...] utilizan un lenguaje que no forma parte de las matemáticas, sino que se refiere a ellas[...] este lenguaje se denomina metamatemáticas.» (Watzlawick et al., 1981)

Por consiguiente, cuando usamos la comunicación para saber algo acerca de ella deberemos usar conceptualizaciones que no son propias de la comunicación, sino que se refieren a ella. Esto es metacomunicación y de una manera muy práctica podemos afirmar que todos los elementos no verbales que nos dan información acerca de una comunicación en curso deben considerarse metacomunicación. Cuando alguien nos saluda dándonos los buenos días lo podrá hacer con gestos, tonos de voz, miradas, expresiones del rostro, muy distintas. Todos estos elementos expresan una relación en el acto de comunicar. El saludo, por lo tanto, podrá ser entendido como respetuoso, amistoso, sarcástico, formal, etc. Esta información adicional a las dos palabras (buenos días), que nos dice cómo debemos entenderlas y qué relación se establece con quien las pronuncia, es metacomunicación. La respuesta al saludo o el silencio, serán acompañados por otros elementos metacomunicacionales que confirmarán la relación en curso o intentarán modificarla. En otras palabras, la Pragmática estudia el sentido último de la comunicación.

Los conceptos generales enunciados nos permiten entender la comunicación como una relación entre los agentes que participan en ella y el entorno en el cual la comunicación misma se desenvuelve (función), que existe un fenómeno de retroalimentación que afecta a las relaciones y que dichas relaciones son metacomunicación.

Watzlawick considera que la comunicación y las relaciones humanas en general son un sistema abierto, es decir que, en un proceso de comunicación no participan únicamente dos individuos, sino que ambos forman entre sí un todo, un "sistema", del que se destacan el mundo circundante general o el contexto situacional actual, que siempre son externos.

La Comunicación Humana se ha convertido en una de las obras más importantes sobre comunicación y en ella se formulan los cinco axiomas o reglas básicas. Un axioma es una verdad evidente que no requiere demostración, sobre la que se construye un conjunto de conocimientos. En el campo de la comunicación humana, los mensajes intercambiados emanan directamente del cuerpo (movimientos, gestos, posturas), el habla (verbalizaciones), la voz (tono, volumen, tempo, etc.). Es decir, conjunto de principios o leyes consideradas verdaderas y universales, que rigen la totalidad de intercambios comunicativos, independientemente del número o tipo de interlocutores. Watzlawick, Beavin y Jackson enumeraron algunas propiedades simples de la comunicación que encierran consecuencias interpersonales básicas en su *Teoría de la Comunicación Humana*. A partir de estos conceptos fundamentales, la pragmática individualiza algunos axiomas que serán muy útiles en el análisis de la interacción entre las áreas artísticas en la creación interdisciplinaria:

1. Primer axioma: *Todo es comunicación*

Anteriormente se ha afirmado que toda conducta es comunicación. Aún sin comunicarnos verbalmente con los demás, a través de la mirada, la actitud postural, elementos contextuales, etcétera, transmitimos información, es decir, comunicamos. Más aún, una de las propiedades básicas de la conducta es que no existe su contrario, una no conducta en virtud de la cual dejaríamos de interactuar. «Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen valor de mensaje: influyen sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y también comunican.» (Watzlawick et al., 1981). El silencio verbal y postural de una persona sentada en una sala de espera con los ojos cerrados comunica el mensaje de no ser molestado, mensaje captado por los demás allí presentes. «No se puede decir que solo existe comunicación cuando es intencional, consciente y exitosa, es decir, cuando existe entendimiento mutuo.» (Watzlawick et al. 2000). El primer axioma afirma que no es posible no comunicarse.

2. Segundo axioma: El contenido y la relación en la comunicación.

Siguiendo el camino trazado hemos visto que en una comunicación siempre están presentes dos aspectos, uno referente al contenido o significado del mensaje y el otro a la relación que se establece entre los que participan en la comunicación, y por lo tanto cómo debe ser entendido el contenido del mensaje mismo. Estos dos aspectos se conocen como *referencial*, el primero, y *conativo* el segundo. Mientras la sintáctica y la semántica estudian los aspectos referenciales, la pragmática se ocupa de los aspectos conativos de la comunicación. La pregunta de un director a otro: *¿De verdad dirigirás a la Filarmónica de Berlín?* podrá entenderse de maneras distintas dependiendo de los elementos no verbales que le acompañan. En definitiva, estos datos nada tienen que ver con el contenido del mensaje (aspecto referencial), o sea el hecho de ir a dirigir dicha orquesta, sino con una serie de elementos metacomunicacionales que coinciden con el aspecto *conativo*. La presencia de lo referencial y de lo conativo en toda comunicación humana tiene una serie de consecuencias importantes a la hora de definir sus características y propiedades. En una comunicación sana entre personas suele prevalecer el aspecto referencial, mientras en una comunicación enferma el aspecto del contenido pierde importancia y prevalece lo conativo, «la constante lucha acerca de la naturaleza de la relación» (Watzlawick et al., 1981). Es evidente que, implícito al acto de comunicar, está la percepción de nosotros mismos y del otro, y que una comunicación eficaz deberá presentar un grado de equilibrio entre lo referencial y lo conativo. Se puede enunciar un segundo axioma según el cual toda comunicación tiene dos aspectos, uno de contenido y otro de relación. «El segundo clasifica el primero y es metacomunicación.» (Watzlawick et al., 1981).

3. Tercer axioma: Los conflictos y su resolución en función de la puntuación de la secuencia de hechos.

Centrándonos ahora en la relación, observamos que es un hecho frecuente el que dos personas puedan tener ante un mismo problema visiones distintas y hasta opuestas. Esto también ocurre en ámbitos de mayor alcance, como en las relaciones laborales e internacionales. Pondré un ejemplo muy cercano a la experiencia del profesor de instituto y de sus alumnos adolescentes. Supongamos un profesor inexperto e incapaz de esconder su propia inseguridad frente a una clase con cierta propensión a la indisciplina. Con mucha probabilidad ocurrirá que, cuanto más inseguro se sienta el profesor, más indisciplinada se volverá la clase, y al ser esta más indisciplinada todavía más inseguro se sentirá el profesor. Si pudiéramos preguntar al profesor y a los alumnos sobre lo que está ocurriendo (una metacomunicación), el primero contestaría que la falta de disciplina de la clase le hace sentirse inseguro, y los alumnos contestarían que se vuelven indisciplinados por culpa de la inseguridad del profesor. Este fenómeno se debe al hecho que las personas organizan la función comunicativa a partir de un punto inicial. Este proceso es conocido como puntuación de las secuencias de hechos y además de organizar la comunicación le da un sentido que incide en la interacción en curso.

Este axioma es muy útil a la hora de explicar los conflictos de relaciones y podría resumirse en el siguiente enunciado: la naturaleza de una relación depende de la puntuación de las secuencias de comunicación entre los comunicantes.

4. Cuarto axioma: Lo digital y lo analógico en la comunicación.

Los seres humanos tenemos dos formas para comunicarnos. La primera es por medio de un lenguaje simbólico, convencional, en el cual a las palabras son asociados los objetos representados, y la segunda, a través del lenguaje no verbal y tiene que ver con la relación. Ambas formas de comunicar tienen sus consecuencias pragmáticas, existen uno al lado del otro, como las dos caras de la misma moneda y, consecuentemente, se complementan en cada mensaje.

Siguiendo la comparativa con las matemáticas, las dos formas de comunicar guardan parecido con los sistemas digitales y analógicos. En un sistema digital la información se expresa en dígitos numéricos de 0 y 1. Las combinaciones numéricas con las cuales se representan los datos tienen significado solo en virtud de un sistema previo y arbitrariamente definido. De distinta manera, el sistema analógico se basa en la traducción de magnitudes concretas, los datos, por lo tanto, no se representan por medio de un sistema de representación convencional sino a través de una cantidad de energía. La referencia a ambos sistemas ayuda a explicar las consecuencias pragmáticas de las dos formas de comunicar. La comunicación verbal se asemeja a un sistema digital. Dicha comunicación es compleja y abstracta. A su lado existe otra comunicación de tipo analógico, en la cual:

«hay algo particularmente similar a aquello que se utiliza para expresarlo. ¿Qué es entonces, la comunicación analógica? Virtualmente es todo lo que sea comunicación no verbal. El concepto se refiere a la postura, los gestos, la expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo y la cadencia de las palabras mismas, además de cualquier otra manifestación no verbal de que el organismo es capaz, así como los indicadores comunicacionales que inevitablemente aparecen en cualquier contexto en que tiene lugar una interacción.» (Watzlawick et al., 1981).

Es decir, la comunicación analógica representa el sentido último de la comunicación. Aunque en nuestra sociedad la comunicación digital sea sobrevalorada existe un campo en el cual prácticamente hacemos un uso exclusivo de la comunicación analógica: el de la relación.

El ser humano en su constante comunicarse consigo mismo y con el mundo se enfrenta a la dificultad de traducir de un sistema a otro, intentando mantener el mayor grado de fidelidad de información y coherencia, puesto que cada una de las dos formas tiene sus propios recursos y límites. La forma digital permite expresar conceptos complejos imposibles de ser traducidos de manera analógica. Del mismo modo resulta sumamente problemático el procedimiento inverso, extraer de la forma analógica el núcleo de una relación y expresarlo en palabras. Es decir, comunicamos de forma digital y analógica. El lenguaje digital define y explica la naturaleza de la relación, el lenguaje analógico expresa la relación misma.

5. Quinto axioma: La simetría y la complementariedad de las interacciones.

Hablando de relaciones entre los que comunican, se observa que estas siguen patrones de igualdad o diferenciación. Los individuos o grupos pueden estar al mismo nivel relacional cuando se produce una competición entre ellos, una escalada de reacciones simétricas que puede darse por ejemplo en situaciones conflictivas. Este "ojo por ojo, diente por diente" es el que el antropólogo Gregory Bateson⁴ denominó *cismogénesis simétrica*. Su contrario es la *cismogénesis complementaria*; se da cuando la relación está basada en patrones de superioridad y subordinación como padres e hijos, maestros y discípulos, funciones jerárquicas, etcétera.

Ninguno de los dos tipos es de por sí buenos o malos, no hay uno más recomendable que otro. Todo dependerá del contexto y momento en el cual se verifica la comunicación. Sin embargo, es importante evitar escaladas en la simetría y rigidez en la complementariedad. Este último axioma se puede resumir de la siguiente forma: «todos los intercambios comunicacionales son simétricos o complementarios, según estén basados en la igualdad o en la diferencia.» (Watzlawick et al., 1981).

⁴ Gregory Bateson (UK, 1904 – USA, 1980) antropólogo británico cuyas investigaciones ponen énfasis en el carácter interdisciplinario de la antropología.

Los axiomas expuestos nos muestran que es imposible no comunicar, que al comunicarnos establecemos con nosotros mismos, los demás y el entorno, una relación, que dicha relación será entendida en base a una puntuación de la secuencia de hechos y que se basará en patrones de igualdad o diferencia.

Los conceptos y axiomas presentados lejos de desviarnos del tema principal de nuestra investigación ofrecen un marco teórico adecuado para analizar y estudiar la transmisión de información, mensaje o experiencia estética de la creación artística. De hecho, ha sido necesario abrir este paréntesis dedicado a la pragmática de la comunicación para entender mejor la interacción que desarrolla el artista con su obra y el espectador, y sin la cual no podría afirmarse la existencia de ninguna información. También ha sido necesaria por el tipo de comunicación que se establece, principalmente no verbal, sino analógica. Aunque el artista pueda hablar acerca de su concepción de la obra y comunicar en palabras su estructura, toda explicación será vana si no es expresada por la obra misma desde un lenguaje analógico pragmático. Comunicación y creación artística son dos procesos que en la obra se dan de forma interdependiente y simultánea, por lo cual resulta imposible considerarlos separadamente. El arte es un acto comunicativo, sin embargo, no todo acto comunicativo es arte. La comunicación artística es, ante todo, un hecho pragmático.

En el prólogo de su libro *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del Interfaz* (2015), Jacinto Choza⁵ afirma que: «[...] el arte constituye el contenido de la comunicación porque el contenido de todos los mensajes son realidades naturales o artificiales, interpretadas o creadas por el hombre culturalmente, es decir, artísticamente.»

⁵ Jacinto Choza Armentia (Sevilla, 1944), es catedrático de Antropología filosófica de la Universidad de Sevilla y escritor de numerosos libros de cultura, antropología y filosofía.

1.2 Música y texto

La creación artística interdisciplinaria involucra también obras donde intervienen dos áreas artísticas, como lo son texto poético y música. En este apartado, estudiaremos el texto poético puesto en música, la palabra sonorizada. Para ello analizaremos obras de diferentes períodos, además de revisar los posicionamientos respecto al tema de diferentes investigadores y artistas.

El musicólogo italiano Enrico Fubini⁶, en su libro *Estética de la Música* señala lo siguiente:

«En la cultura occidental la música se ha desarrollado durante siglos en estrecha simbiosis con la poesía. [...] Música y poesía, además de ser ambas artes del tiempo y no del espacio, son también artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes con la consiguiente exclusión de otros no pertinentes, dentro de una cierta lengua, de un cierto estilo, de una cierta cultura.» (Fubini, 2002)

A pesar de que ambas disciplinas, música y poesía, son susceptibles de ser documentadas gráficamente, las palabras de Fubini hacen referencia a las coincidencias de la música y la poesía desde la perspectiva de la puesta en acción: el hablar, el cantar. Por tanto, considero necesario subrayar las tres ideas que el musicólogo presenta en este párrafo: la complicidad histórica entre música y palabra dentro de nuestra cultura, que se remonta al canto llano y llega hasta nuestros días; la necesidad del tiempo para ambas disciplinas como medio que les posibilita manifestarse; y finalmente el sonido como fundamento de su propia existencia tanto para la música como para la palabra.

Haremos un pequeño recorrido histórico revisando algunos testimonios respecto a la relación del texto con la música. Dos personajes más que contemporáneos entre sí, como lo han sido Germaine de Staël⁷ y Ludwig van Beethoven, expresan opiniones diametralmente opuestas. Germaine De Staël, después de haber afirmado en su novela *Corinne ou l'Italie* (1807), los extraordinarios efectos de la música y de los sonidos puros sobre el ánimo humano, precisa lo siguiente:

«Las palabras no tienen nada que ver con esta emoción, con dificultad algunas palabras de amor y de muerte dirigen de tanto en tanto la reflexión, pero más frecuentemente la vaguedad de la música se presta a todos los movimientos del alma, y cada uno cree de encontrar en estas melodías, como en el astro puro y tranquilo de la noche, la imagen de aquello que desea sobre esta tierra.» (Staël, 1807)

L. v. Beethoven, por el contrario, refiriéndose al último tiempo de su Novena Sinfonía, subraya que «solo la palabra puede dar expresión completa y segura a la felicidad de la alegría: los sonidos no bastan.» (Gallotta, 2001).

⁶ Enrico Fubini (Turín, 1935) musicólogo e investigador especializado en estética musical. Fue profesor de varias universidades europeas y norteamericanas. Autor de numerosos textos sobre historia de la estética musical. Premio Nacional Literario de Pisa y Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

⁷ Anne-Louise Germaine Necker (París, 1766 – 1817), Baronesa de Staël Holstein, conocida como Madame de Staël, escritora, filósofa y tertuliana francesa.

Estas opiniones sintetizan claramente los históricos contrastes sobre el argumento. Incluso en tiempos más recientes el rol de la palabra en la música vocal ha sido ampliamente contestado. Para Boris de Schloezer⁸ el texto se encuentra totalmente asimilado a la música tal y como expone en su Introducción a J. S. Bach (1947): «el sentido de las palabras cantadas no es el mismo que las palabras tenían antes de ser puestas en música [...] sino aquello que les confiere la frase musical.» (Schloezer, 1947). En este sentido, según el autor, resulta totalmente indiferente la interpretación de una pieza musical en un idioma totalmente desconocido. Es más, eso constituiría una ventaja, porque la escucha no estaría perturbada por el tentativo de comprender las palabras. Además, así se explica la fácil adaptabilidad de textos diferentes a una misma música sin particulares problemas. Esta afirmación ha provocado numerosas reacciones. En cualquier pieza cantada es incontrovertible el rol de base de la música respecto al texto. Este deviene a su vez parte integrante de la estructura sonora, es decir, se transforma en música. Los instrumentos de comunicación son ante todo aquellos musicales, por entonación, frecuencia, duración, amplitud, densidad, timbre y ritmo.

Según Susanne K. Langer⁹, cada texto entonado es canto, y como tal las palabras se transmiten musicalmente, son asimiladas a la música y devienen música:

«Cuando las palabras entran en la música no son más prosa o poesía, son elementos de la música. Su función es de contribuir a crear y desarrollar la ilusión primaria de la música, el tiempo virtual, y no aquella de la literatura que es otra cosa; las palabras abandonan su condición literaria y asumen funciones puramente musicales. [...] El canto no es un punto intermedio entre poesía y música, por más que el texto en sí mismo pueda ser gran poesía, el canto es música. [...] Cuando un compositor pone en música una poesía, anula la poesía y crea un canto.» (Langer, 1953).

Langer también puntualiza:

«Un canto monótono punteado por acordes cambiantes, una pieza de música africana tocada en un tambor, en la cual irrumpa una larga y lamentosa declamación que se alza y decae dentro de un incesante continuo tonal, es canto y no discurso, aunque este último mantenga sus rasgos distintivos. Los principios de la música gobiernan su forma, sea cual fuere el material que use [...].» (Langer, 1953)

Esta afirmación de Langer también sería extensible a los salmos, recitativos litúrgico y recitativos de ópera.

El hecho de que las palabras en música devengan canto no implica que estas no interaccionen como texto, como entidad verbal con la música misma. El punto es establecer el nivel y calidad de esta interacción, que puede variar enormemente en relación con el tipo de pieza vocal y su función. En el ámbito religioso se pueden verificar dos extremos: los melismas del aleluya y las entonaciones de los salmos. Los primeros, desarrollados sobre la última vocal del aleluya, mantienen con el texto una única ligazón de carácter pragmático conceptual (se trata de expresar por medio del melisma la alegría y exaltación sin límites en la adoración al ser supremo). En la segunda, en cambio, la acción de la palabra organizada sintácticamente en versos y frases, con su carga semántica, se hace sentir de forma relevante.

⁸ Boris Fyodorovich Schlözer (Vitebsk, 1881 – París, 1969) musicólogo y traductor (francés / ruso). Tradujo a numerosos autores rusos, entre ellos Gogol, Dostoievski, Rozanov. Apasionado por la música, escribió monografías sobre compositores. En su libro *Introducción a J.-S. Bach* Schloezer esboza un enfoque fenomenológico de la música y está de acuerdo con las teorías musicales de la Gestalt contemporáneas. Escribió prolíficamente sobre Stravinsky, incluida una de las primeras biografías del compositor. Los escritos de Schloezer fueron una gran influencia para Boulez y su generación.

⁹ Susanne Katherina Langer (USA, 1895-1985), filósofa, escritora y educadora estadounidense, conocida por su libro titulado *Nueva Clave de la Filosofía*. Se doctoró en la Universidad de Harvard en 1926. Fue profesora en Viena, en el Radcliffe College, en el Connecticut College for Women y en la Universidad de Columbia. En 1960 Langer fue seleccionada como miembro de la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias. Langer entendía que la investigación filosófica debe centrarse en los símbolos y en toda la simbolización que realizan las actividades humanas, como arte, religión, ciencia, etc. Se opuso tanto al idealismo como el empirismo, distinguiendo entre señales (ya usadas por los animales), signos (unión de significado y significante) y símbolos (usados para hablar acerca de realidades). Se centró en el universo simbólico del arte, definiéndolo como “símbolo presentacional” o “apariciencia”, que articula la vida emocional del ser humano.

Cambiando de género, en la ópera lírica, el dato esencial para el oyente es el de captar ante todo el aspecto dramático - conceptual, aunque sea a través de un tipo particular de entonación. La noción del texto no solo abarca el aspecto puramente verbal sino también el contextual - dramático, gracias al cual pueden ser apreciados más allá de la comprensión de la lengua incluso en textos recitados. La audición de una ópera impone el conocimiento general del libreto y de las situaciones.

1.2.1 Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio: *L'Orfeo, favola in musica*

Observemos, por ejemplo y desde un análisis pragmático, un aria del *Orfeo*¹⁰ de Claudio Monteverdi. La libertad de Monteverdi ante la agitación estética que se vivía en Italia entre finales del siglo XVI y principios del XVII es fascinante. Monteverdi estaba influenciado por la búsqueda de simplicidad inspirada por su maestro Marco Antonio Ingegneri, no obstante se había formado en el antiguo contrapunto franco-flamenco y comulgaba con las reflexiones teórico-estéticas de la *Camerata Fiorentina* sobre el *recitar cantando*. La libertad creativa de Monteverdi consistirá en utilizar todos los medios expresivos a su disposición, tradicionales y nuevos, para organizarlos al servicio de la acción dramática y de la expresión del texto. Monteverdi define así el nuevo arte del recitar cantando: «solamente el canto aliado a la palabra puede provocar emoción» (Gallotta, 2001). Más allá de esta declaración, en *Orfeo*, Monteverdi utiliza todas las formas vocales entonces en uso. El estilo melódico es tratado exclusivamente en función de su relación con la palabra, desde el recitativo hasta el arioso y el aria. Cada recurso sonoro (recitar cantando o contrapunto, tonalidad o modalidad, métrica o ritmo libre, texturas, bajo continuo...) fue ubicado en el instante exacto para lograr la expresión cabal del texto, con la mayor coherencia posible ante expresión de las vicisitudes de los personajes.

L'Orfeo refleja el anhelo de conciliar la mitología griega con la teología cristiana, cristalizando la esencia misma de la ópera: el poema que se transforma en canto, la duda que deviene fortaleza, la representación de lo divino en lo humano, la felicidad y la desesperación absoluta. El libreto,

encargado a Alessandro Striggio¹¹, presenta ciertas variaciones transformando el mito griego original en una suerte de pastoral bucólica precedida por un Prólogo (más que necesario en la época para convocar a la audiencia de los nobles asistentes). Una de estas diferencias respecto al mito original la constatamos también en el cuarto acto: lo que está prohibido. Cuando Plutón permite a Orfeo rescatar a Eurídice, no prohíbe que se miren el uno al otro, sino que hablen, cosa difícil para una ópera. Especialmente, la prohibición es mirar al fondo: al Inframundo, a la verdad revelada. El error de Orfeo es un error humano: no aceptar la decisión de los dioses, dudar y volverse para verificar la presencia de Eurídice. Orfeo es un hombre, un poeta y un músico, cuyo único objetivo es Eurídice, a la que pierde por exceso de amor.

En el fragmento del cuarto acto que seguidamente analizaremos, el canto alegre (en modo mayor y con ritmo métrico) de Orfeo, que precede el aria objeto de nuestro análisis, se hace cada vez más entrecortado e inestable (melódica, armónica y rítmicamente), expresando sus dudas y la sensación de incertidumbre que comienza a atormentarle. Orfeo comienza a debatirse si debe o no comprobar que Eurídice le sigue, hasta que el canto es interrumpido abruptamente por el sonido de un estruendo que le obligará a girarse. Un acorde menor en el *organo di legno* (según la versión de Sir John Eliot Gardiner en la interpretación de *English Baroque Soloists*) señala el momento en que Orfeo se da la vuelta y vislumbra a Eurídice desvaneciéndose poco a poco ante sus ojos, en su segunda y definitiva muerte, mientras ella canta su última aria:

¹⁰ *L'Orfeo, Favola in musica* – es una de las primeras obras catalogadas como ópera. La música fue compuesta por Claudio Monteverdi a partir del libreto escrito por Alessandro Striggio que se inspira en el mito griego de Orfeo y consta de un prólogo y cinco actos. Esta ópera fue estrenada en 1607 en la Accademia degl'Invaghiti en Mantua.

¹¹ Alessandro Striggio, el Joven (1573-1630), libretista italiano, hijo del compositor Alessandro Striggio. Se formó tanto musicalmente (intérprete de viola) como humanísticamente dedicándose a la carrera diplomática. Su conocimiento tanto de la música como el manejo de la lengua italiana influyó notablemente en la creación de su libreto.

<p>EURIDICE</p> <p><i>Ahi, vista troppo dolce e troppo amara; Così per troppo amor dunque mi perdi ? Et io misera perdo il poter più godere e di luce e di vita, e perdo insieme tè d' ogni ben mio più caro, ò mio consorte.</i></p>	<p>EURÍDICE</p> <p>Ay, visión tan dulce y tan amarga; ¿así por demasiado amor entonces me pierdes? Y yo, miserable, pierdo el poder jamás gozar de luz y de vida, y pierdo también a ti mi bien más querido, oh, mi consorte.</p>
--	--

Observemos la configuración sintáctico-semántica del texto, que se segmenta en 5 partes:

1. *Ahi, vista troppo dolce e troppo amara;*
2. *Così per troppo amor dunque mi perdi?*
3. *Et io misera perdo il poter più godere e di luce e di vita,*
4. *e perdo insieme te d'ogni ben mio più caro,*
5. *ò mio consorte.*

A partir de aquí comprobaremos, por un lado, si la segmentación musical se apoya o contradice la segmentación del texto, y por otro, analizaremos la relación pragmática entre música y texto.

Como vemos, este se inicia con un lamento (*Ah*) sobre un *re pianissimo*, casi transparente (evocando la imagen de Eurídice desvaneciéndose ante la mirada de Orfeo), que Monteverdi extiende durante cuatro largos tiempos, acompañado por un Bajo Continuo, primeramente sobre el acorde de sol menor para luego enlazar con el acorde Mi bemol mayor, acrecentando de esta manera la tensión del lamento al formar una disonancia de 7ª mayor entre la melodía y el bajo armónico (a modo de retardo). Monteverdi continúa el texto del primer verso (*vista troppo dolce*) con un diseño melódico descendente en un ritmo libre mensurado, respetando agógicamente la acentuación de las palabras, mientras describe un ámbito de tritono entre los extremos de la trayectoria melódica, entre el re inicial y el sol sostenido final (intervalo considerado en la música modal, desde el Canto Gregoriano, *diabulus in música*). La disonancia indirecta (tritono), el

diseño melódico descendente, el ritmo incierto, la levedad dinámica y el cromatismo y disonancia armónica cumplen la función pragmática de evocar el dolor y la angustia de Eurídice por la separación definitiva del ser amado y de la vida. Se cierra el primer segmento sintáctico-semántico (*e troppo amara*) en una suerte de recitativo melódico de una sola nota (la) sobre un bajo armónico que oscila entre un re menor inicial, seguido de mi bemol (formando nuevamente un tritono, pero esta vez armónico, sobre el acento de la palabra *amara*) y re mayor para finalizar generando así la sensación de suspensividad que produce la dominante armónica del modo. Este primer segmento sintáctico-semántico que, a su vez, se articula en dos partes (*Ahi, vista troppo dolce / e troppo amara*) coincide con la primera frase musical también dividida en dos semifrases. (Figura 2)

El segundo segmento sintáctico-semántico coincide con la segunda frase musical y ambos se articulan en dos partes (*Così per troppo amor / dunque mi perdi?*) haciendo un juego de simetría especular rítmico-melódica respecto a la primera frase y respetando agógicamente la acentuación de las palabras. Es decir, la segunda frase comienza de la misma forma como se había cerrado la primera frase, con una detención melódica sobre una sola nota (en este caso, fa sostenido) nuevamente a modo de recitativo (primera semifrase), para luego ascender en la segunda semifrase hasta llegar al Do, enfatizando por medio de esta ascensión melódica el signo interrogativo del texto, y formando nuevamente un tritono en el ámbito interválico de la trayectoria total de la frase (fa sostenido - do). (Figura 3)

1ª Semi Frase

2ª Semi Frase

Euridice (C1)

Ahi vi - sta trop - po dol - ce e trop - po a - ma - ra:

Sol menor - - - - - Mi bemol - Do menor - - - - - Mi mayor - - - - - Re menor - - - - - La dism. - - Re mayor mayor

Figura 2: Aria de Euridice, primera segmentación

Euridice (C1)

Ahi vi - sta trop - po dol - ce e trop - po a - ma - ra:

Co - si per trop - po a - mor, dun - que mi per - di?

Figura 3: Aria de Euridice, primera y segunda segmentación

Desde el aspecto armónico, en la primera semifrase (*Così per troppo amor*) el fa sostenido repetitivo de la melodía está acompañado por el acorde de re mayor, generando una sensación de estabilidad casi resignada, resolutiva; pero cuando la semifrase se cierra en la última nota/palabra (*amor*), la armonía resuelve con un movimiento de 5ª descendente sobre un acorde de sol menor, formando nuevamente una disonancia armónica, una 7ª mayor entre el fa sostenido de la melodía y el sol del bajo. Es como si Monteverdi quisiera expresar a través de la inestabilidad que genera esta disonancia especialmente en la resolución armónica del cierre de la semifrase, el dolor de los amantes a pesar del exceso de *amor*. La segunda semifrase (*dunque mi perdi?*) se cierra ascendentemente sobre un acorde de fa mayor, diáfano y etéreo, casi suspendido en una modulación armónica truncada: la pérdida irreparable que deja a ambos amantes en una dolorosa suspensividad, sin nada donde asirse.

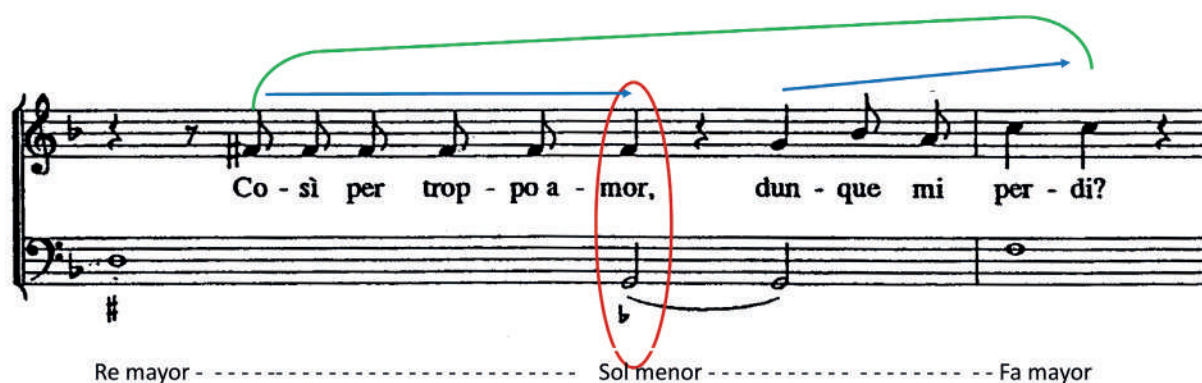


Figura 4: Aria de Eurídice, segunda segmentación

En el tercer segmento sintáctico-semántico (*Et io misera perdo il poter più godere e di luce e di vita*), Monteverdi hace una magistral inflexión musical en dos semifrases, también admisibles desde el punto de vista sintáctico-semántico, para enfatizar la desgarradora pérdida de la vida. En la primera semifrase, Eurídice canta *Et io misera perdo* presentando por primera vez el tritono de forma crudamente directa. La melodía comienza remontando hasta la nota re (la misma nota del inicio del aria) para caer abruptamente en el sol sostenido mientras pronuncia *misera*. La fuerza dramática de esta palabra se potencia con la disonancia, a lo que se suma un diseño melódico descendente y entrecortado. La trayectoria global de esta semifrase es descendente y su ámbito interválico de 7ª menor cuando se cierra sobre la palabra *perdo*. Desde el punto de vista rítmico, esta semifrase articula en 3 células apoyándose en la prosodia del texto y que funcionan como bisagra para entrecortar los giros melódicos:

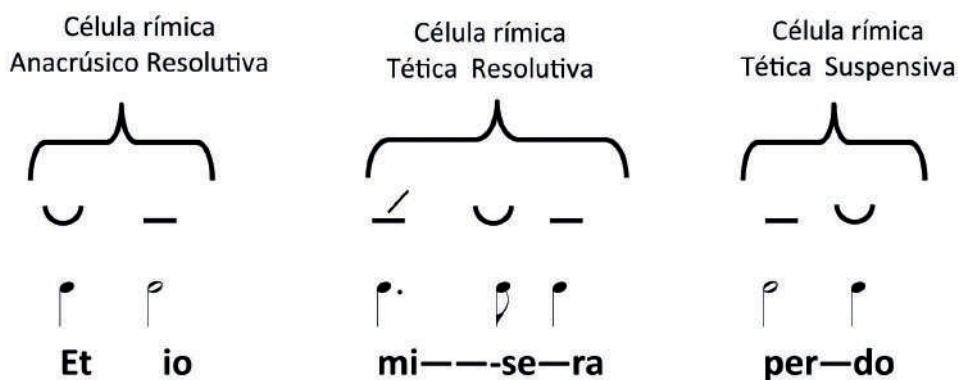


Figura 5: Aria de Eurídice, tercera segmentación, simetría rítmica

Armónicamente, esta semifrase comienza con un acorde de fa mayor que inmediatamente se transforma en re menor y después en un acorde de 7ª disminuida (Sol sostenido, Si, Re, Fa) cuando Eurídice canta *misera*, para finalizar con mi mayor y la mayor sobre la palabra *perdo*. Al sumar todos estos aspectos (disonancias melódicas directas e indirectas, disonancias armónicas, trayectoria melódica descendente, diseño melódico entrecortado, numerosos cambios armónicos), en tan solo 4 palabras y 5 notas, la resultante es de una gran inestabilidad y carga dramática, necesarias para expresar toda la angustia del texto:

Fa M.—Re m.—Sol sost. Dism.—Mi M.—La M.

Figura 6: Aria de Eurídice, tercera segmentación

La segunda semifrase es mucho más extensa que la primera y se forma sobre diez palabras: *il poter più godere e di luce e di vita*. Monteverdi designa a esta semifrase nuevamente un rol de recitativo sobre una sola nota (la) pero a diferencia de los anteriores, este es mucho más extenso y, al mismo tiempo, armónicamente monótono: está acompañado por un solo acorde (La mayor en primera inversión). El contraste entre esta segunda semifrase respecto a la primera es notable, como si con esta monotonía Monteverdi tratase de evocar la resignación por la pérdida a la vez que generar la sensación de estar enumerando un largo listado de valores perdidos (poder, gozar, luz, vida), aunque si no fuese por la carga sonora de detención y repetición no tendríamos la sensación de un gran listado.

Fa M.—Re m.—Sol sost. Dism.—Mi M.—La M. ----- Re menor

Figura 7: Aria de Eurídice, tercera segmentación, segunda semifrase

La última frase musical agrupa los dos últimos segmentos sintáctico-semánticos del texto: *e perdo insieme te d'ogni ben mio più caro, ò mio consorte*, a la vez que se articula en tres miembros de frase: *e perdo insieme / te d'ogni ben mio più caro, / ò mio consorte*, siendo los dos últimos miembros de frase unidos por un diptongo. La trayectoria de toda esta frase es ascendente durante las dos primeras semifrases y descendente en la última, abarcando un ámbito interválico de 7ª menor entre el reinicial (la nota más grave de toda el aria) y el do del final de la segunda semifrase. Si bien el diseño melódico de toda esta frase es mucho más estable que la anterior, Monteverdi decide incrustar nuevamente un tritono directo (Do - fa sostenido) entre los dos últimos miembros de frase, separados a su vez por las palabras *caro ò* y *mio*. Este extraño recurso, de unir los dos últimos miembros de frase por un diptongo y simultáneamente separarlas por un cambio de giro melódico junto con el tritono que las enlaza, produce efecto contradictorio (aunque al mismo tiempo unificador con el resto del aria) generando un punto de tensión e inestabilidad antes del cierre final y la separación definitiva de los amantes. Esa inestabilidad en el enlace de los dos últimos miembros de frase está potenciada por disonancias, cromatismos y falsas relaciones armónicas que se superponen en el mismo punto: la 7ª menor que se forma entre el do de la melodía y el re del bajo, el acorde de fa mayor seguido del acorde de re mayor (ambos en fundamental), la falsa relación entre el fa del bajo seguido del fa sostenido de la melodía. Todos estos aspectos superpuestos al diptongo, el tritono que enlaza

el cambio de dirección en el giro melódico, en un aria tan delicada y evanescente como esta, son equivalentes y proporcionales a un gran *tutti* en una ópera wagneriana.

Monteverdi destina las notas más graves (re - fa - mi) al primer miembro de frase (*e perdo insieme*), transmitiendo pragmáticamente una sensación de resignada aceptación. Con un importante salto de 4ª justa ascendente, recoge la segunda semifrase (*te d'ogni ben mio più caro, ò*) para seguir ascendiendo hasta el Do, punto culminante de toda la frase. Con un salto descendente de tritono (Do-Fa sostenido) la melodía se reabsorbe en un proceso cadencial con doble floreo (Fa sostenido-Sol-La-Sol) sobre las dos últimas palabras: *mio consorte* separadas entre sí por un silencio expresivo. (Figura 8)

La palabra, el sonido, el sentimiento y la expresión que se quieren transmitir, todo ello configurado en una forma poético-musical, se unen para plasmar el sentido último del mensaje o de la experiencia estética. Es así como Monteverdi entiende musical y sonoramente el significado de este texto, impregnado de dolor, pérdida, resignación y muerte. Si bien la Pragmática fue conceptualizada casi tres siglos y medio después de la composición de esta ópera, nos ofrece una perspectiva más que esclarecedora para la resignificación de la palabra por medio del sonido musical. El hilo conductor aquí es la idea que se quiere transmitir a través del texto, mientras que la música le permite expresar su sentido más profundo.

1ª Semi Frase 2ª Semi Frase 3ª Semi Frase

e per - do in - sie - me Te d'o - gni ben più ca - ro, ò mio Con - sor - te.

Re menor ----- La mayor ----- Sol menor ----- Fa mayor ----- Re mayor ----- Sol menor ----- Re mayor ----- Sol mayor

Figura 8: Aria de Euridice, cuarta segmentación

1.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte: *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*

Sin intención de realizar un análisis demasiado exhaustivo, observaremos otro ejemplo ubicado casi 200 años más tarde (entre tantos de los que nos ofrece la tradición musical) acerca de la cualidad pragmática de la música aplicada al texto: el aria de Leporello con la que se abre la ópera *Don Giovanni*¹² de W. A. Mozart.

Después de una obertura intensa, dinámica y cargada de dramatismo, se abre el telón de boca del escenario mostrando un jardín de noche. Leporello, criado de Don Giovanni, arrebuja en una capa, se pasea delante de la casa de Doña Ana. Dentro está su patrón, intentando seducir a la dama a través de engaños, mientras Leporello enfadado camina de un lado a otro, vigilando y quejándose:

<p>LEPORELLO <i>Notte e giorno faticar, Per chi nulla sa gradir, Piova e vento sopportar, Mangiar male e mal dormir. Voglio far il gentiluomo E non voglio più servir... Oh che caro galantuomo! Vuol star dentro colla bella, Ed io far la sentinella! Voglio far il gentiluomo E non voglio più servir... Ma mi par che venga gente; Non mi voglio far sentir</i></p>	<p>LEPORELLO Noche y día fatigar, Por quien nada sabe agradecer; Lluvia y viento soportar, comer mal y mal dormir... Quiero ser un gentilhombre y no quiero más servir. ¡Oh, qué simpático el caballero! Quiere estar dentro con la bella, y que yo haga de centinela. Quiero ser un gentilhombre y no quiero más servir. Pero me parece que viene gente; No quiero hacerme sentir.</p>
---	---

Hay múltiples maneras de decir (cantar) este texto, cada una de ellas con su carga de significado. Mozart se decanta por un Leporello harto de soportar la misma situación, una y otra vez. El personaje está cansado, hastiado de tener que vivir siempre esa injusta circunstancia y ha llegado a su límite. Pero, paralelamente, Leporello es un personaje simpático y gracioso, incluso cómico, cuyo enfado no amedrenta ni intimida, sino que divierte. Por ello, el compositor decide comenzar el aria con una introducción orquestal quasi buffa. Observemos en la partitura orquestal el tratamiento de los materiales motivico-temáticos, que evolucionan hacia una intensificación en la dinámica, la densidad polifónica y cronométrica en los últimos compases, mientras acompañan describiendo el andar nervioso y enfadado del personaje:

¹² *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, título original de la ópera (drama jocoso en 2 actos) con libreto de Lorenzo Da Ponte y música de Wolfgang Amadeus Mozart. El libreto está basado en la obra teatral *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. Se estrenó en Praga en 1787.

Molto Allegro

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in F

Molto Allegro (Vorhang auf)

Violino I

Violino II

Viola

Donna Anna

Don Giovanni

Komtur Il Commendatore

Leporello

Violoncello

Contrabasso

Ob.

Fag.

Cor. in F

Viol. I

Viol. II

Viola

L.

Vc.

Cb.

Figura 9: Aria de Leporello, introducción orquestal

Después del acorde de dominante, sostenido por el calderón, Leporello comienza su queja. El texto se presenta con una métrica muy clara incluso en una lectura hablada. La pragmática se impone en el tratamiento que le aplica Mozart. Leporello está enfadado y Mozart lo presenta de un modo caricaturizado, cómico, expresando su rabia con una escansión silábica (poniendo cada sílaba en el mismo plano de duración y casi en el mismo plano de intensidad) de tal modo que no anule el sentido prosódico del texto.

El texto se segmenta semánticamente en 5 partes, siendo la 2.^a y la 4.^a iguales:

1. *Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sa gradir,
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir.*
2. *Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...*
3. *Oh che caro galantuomo!
Vuol star dentro colla bella,
Ed io far la sentinella!*
4. *Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...*
5. *Ma mi par che venga gente;
Non mi voglio far sentir.*

En el primer segmento, las palabras *notte* y *giorno* (ambas llanas y muy eficaces expresivamente) construyen la base del andar rítmico dentro del segmento, incluyendo el recurso silábico con fines expresivos utilizado por Mozart. (Por razones prácticas, analizaremos el tratamiento del canto desde una reducción para voz y piano).

10

LEPORELLO

L. *Not-te e gior-no fa-ti - car per chi nul-la sa gra - dir; pio-va e*
 Tag und Nacht sich ab - zu - mühn, wenn's dem doch nie recht ge - rät; Wind und

+Ob. 8^{va} *f* +Cor. *p* +Ob. 8^{va} *f* +Cor. *p*

p Archi. Fag.

15

L. *ven-to sop-por - tar, man-giar ma-le e mal dor - mir*
 Re - gen aus - zu - stehn, schlecht das Es - sen, schlecht das Bett

+Ob. 8^{va} *f* +Cor. *p* +Ob. *f* +Cor. *p*

Figura 10: Aria de Leporello, primera segmentación

La melodía de los cuatro primeros versos traza una trayectoria ascendente, dentro de la cual cada palabra (de forma silábica) presenta giros melódicos descendentes por saltos, primero de 4ª, luego de 5ª y finalmente de 3ª. La frase comienza en la función de tónica alternándose con la función de dominante de verso en verso, para terminar en la función de dominante con la 7ª en la melodía: un recurso más para enfatizar el creciente enfado del personaje (sentido pragmático del tratamiento del texto). El ritmo, que va marcando una pulsación de negra (θ), solamente se detiene en la última sílaba del último verso (*mangiar male e mal dormir*) durante cinco tiempos, punto culminante del trayecto melódico formando la 7ª sobre la dominante. Mozart hace coincidir este clímax melódico-armónico con el final de la enumeración del listado de vicisitudes que el personaje está obligado a soportar, para evocar a través del canto que, por más de que Leporello ha llegado al límite de su tolerancia, es incapaz de cambiar la situación sino simplemente sufrirla.

Se abre aquí la segunda frase musical coincidiendo con los dos siguientes versos: *Voglio fare il gentiluomo e non voglio più servir.*

The image displays three systems of a musical score for an aria. Each system includes a vocal line (L.) and an instrumental accompaniment. The first system (measures 20-23) features a vocal line with lyrics in Italian and German, and an instrumental part with Violin I, Violin II (Viola), and Violoncello/Bass. The second system (measures 23-27) continues the vocal line and includes an 'Archi' (strings) part. The third system (measures 28-31) shows the vocal line with a series of 'no' repetitions and includes parts for Oboe, Cor Anglais, Violin I, Violin II, and Fagotto. The score is written in a major key with a 4/4 time signature.

Figura 11: Aria de Leporello, segunda segmentación

Leporello expresa su mayor deseo: ser un noble y no un sirviente. Mozart evoca expresivamente este deseo por medio de varios recursos musicales: lleva la melodía al punto álgido alcanzado hasta el momento, abandona los saltos y la conduce en un *cantabile* por grados conjuntos, expresión de gran contraste respecto a la frase anterior. Pero luego se detiene, repitiendo dos veces más y con énfasis el último verso (*e non voglio più servir*). Por medio de esta repetición, el compositor logra varios objetivos. Por una parte, consigue mantener la proporcionalidad formal respecto a la primera frase formada por 4 versos, pero además, logra unificar a través de la aliteración de la palabra *no* los dos materiales melódicos presentados hasta el momento: el material de la primera frase musical pulsado-silábico y por grados disjuntos, con el material *cantabile* por grados conjuntos del comienzo de la segunda frase, cerrando todo el período mientras despliega el *no* en un arpeggio pulsado y silábico.

La tercera frase musical presenta los siguientes tres versos: *Oh, che caro galantuomo! Vuol star dentro colla bella, Ed io far la sentinella!*

32

L. *vir. sein.* *Viol. I* *Oh che ca-ro ga-lant-u-o-mo!* *Voi star den-tro col-la bel-la, ed io*
O welch Eh-ren-man-ne dien ich! *Ihr seid drin-nen bei der Schö-nen, und ich*

Viol. II, Fag. *Viol. II* *Archi* *+ Cor. + Fag. I* *Archi* *Ob.*

Vc. e B. *Fag.* *Vc. e B.*

41

L. *far la sen-ti-nel-la, la sen-ti-nel-la, la sen-ti-nel-la!* *muß auf Wa-che ste-hen, auf Wa-che ste-hen, auf Wa-che ste-hen!*

+ Fag.

Figura 12: Aria de Leporello, tercera segmentación

Un nuevo recurso musical puesto al servicio de la expresión dramática del texto se hace presente. Mozart quiere evocar musicalmente el sentido sarcástico de las palabras que ahora pronuncia Leporello (*¡Oh, qué simpático el caballero!*). Por primera vez en toda el aria, Mozart utiliza el melisma para simular una risa mordaz mientras presenta los dos primeros versos, recurso eficaz que utilizará en más ocasiones (como por ejemplo, el aria de la Reina de la Noche del 2º acto de la *Flauta Mágica*, "*Der holle rache*").

La 4ª frase musical se repite casi idéntica (en texto y música) a la segunda, para dar paso luego a los últimos dos versos (*ma mi pare che venga gente, non mi voglio far sentir*) que, si bien tienen una función musical cadencial, también presentan alguna reminiscencia de la aliteración final de la segunda frase desplegando nuevamente el *no* en un arpeggio pulsado-silábico.

La música de Mozart sostiene y enfatiza cada uno de los aspectos sintácticos, semánticos, prosódicos y pragmáticos del texto, expresando sonoramente el sentido último del mensaje y de la acción dramática.

Pasemos ahora a otro género literario para observar cómo un compositor puede intervenir en la transmisión del mensaje poético. En lo que concierne a la poesía, podemos afirmar que, en el mejor de los casos los versos expresan con mayor intensidad y concentración aquello que el poeta quiere transmitir. Es suficiente el simple cambio de lugar de una palabra para modificar la sustancia poética. Es importante tanto el significado de aquello que se dice como las imágenes que la poesía transfiere y que tal vez están antes del pensamiento, es decir, el sonido, la música. Lo cual en ocasiones le podría permitir afrontar con una extrema síntesis algunas de las ideas más complejas, tal vez porque toca directamente las cuerdas del sentimiento. El aspecto rítmico de la poesía también es de tener en cuenta: la sucesión de acentos regular o irregular, la métrica o la estructura rítmica no métrica, que se superpone a la estructura sintáctica y conceptual. Hablamos por tanto de imagen, sonido, música y tiempo. Un texto poético puede contener un mensaje de carácter filosófico, histórico o existencial y tiende a transmitirlo de forma que va más allá del significado directo de las palabras y de las frases, para desembocar en la sensación y la evocación. No solo se trata de explicar, contar o describir, sino de hacer sentir la expresión en su totalidad, y tal expresión es tan completa en sí misma que no permite ninguna modificación.

En formas lírico-dramáticas como *Erlkönig* de Goethe¹³, musicalizado por Schubert¹⁴, o *Das Veilchen* (también de Goethe) musicalizado por Mozart, observamos cómo los episodios musicales están estrechamente relacionados con las situaciones y personajes propuestos por el texto, de una forma prácticamente descriptiva. Podría siempre perderse la comprensión de alguna palabra, pero todo el cuadro tanto en su complejidad como en su especificidad deben estar presentes si se quiere comprender el sentido musical de la pieza, de carácter épico-dramático o lírico-dramático.

En su *lied* para voz y piano *Erlkönig* (1815), Schubert caracteriza y describe musicalmente (con toda su carga psicológica) a cada uno de los cuatro personajes que intervienen en el poema (el narrador, el jinete, su hijo y *Erlkönig*¹⁵) desde un sentido pragmático, a través de recursos musicales como: registro de las voces, direccionalidad de los giros melódicos, tonalidad, grado de estabilidad o inestabilidad armónica, intensidad, texturas del acompañamiento, etc. Schubert además interviene en la construcción narrativa incluyendo un quinto personaje lleno de dramatismo, el corcel (descrito por el Piano) que impregna al *lied* de premura y angustia creciente hasta el final, interrumpida en algunos breves momentos por las intervenciones de *Erlkönig*.

Hemos visto cómo compositores pertenecientes a las diferentes épocas y estéticas de nuestra cultura han hecho uso del sonido musical para revestir al texto de expresión y por tanto de un significado que va más allá de lo conceptual, llegando a la experiencia vivida, al conocimiento fenoménico, a través de los recursos técnico-musicales que cada uno de ellos tenía a su disposición dependiendo del momento histórico.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe (Alemania, 1749- 1832) poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, perteneciente al Romanticismo, al que influyó profundamente.

¹⁴ Franz Peter Schubert (Viena, 1797-1828) compositor austriaco del comienzo del Romanticismo musical, dejó un gran legado de 600 obras vocales, siete sinfonías completas, música sacra, óperas, música incidental y gran cantidad de obras para piano y música de cámara.

¹⁵ Der *Erlkönig*: comúnmente llamado *El rey de los elfos*, aunque literalmente significa *El rey de los alisos*.

1.2.3 Salvatore Sciarrino: *Luci mie traditrici*

Avanzaremos casi otros 200 años para encontrarnos con un compositor italiano, Salvatore Sciarrino¹⁶, y su ópera *Luci mie traditrici* (1998) con libreto extraído de la novela *Il tradimento per l'onore* (1665) de Giacinto Cicognini¹⁷ y readaptada por el mismo compositor.

La música de Sciarrino surge desde el silencio y es considerado uno de los compositores más coherentes y rigurosos del panorama actual. Compositor siciliano, muy influenciado por Luigi Nono y activo desde hace más de cincuenta años. Nunca ha renunciado a innovar: su objetivo es explorar territorios vírgenes, sobre todo en lo que se refiere al dominio del timbre, como elemento determinante de la forma y de la relación entre tiempo y espacio. Sus composiciones se sitúan entre sonido y silencio. Según Sciarrino, escuchamos más cuando estamos en el borde del silencio. La música de Sciarrino hunde sus raíces en el silencio: «vamos conducidos hasta los límites del silencio, donde nuestro oído se afila y la mente se abre a cada suceso sonoro, como si lo oyese por primera vez. La percepción viene así a regenerarse y la audición se convierte en fuertemente emocional.» (Di Gennaro, 2005). Su música recorta minuciosamente todo lo superfluo y parece surgir desde las mismas entrañas del silencio, desarrollándose en intensidades mínimas imbuidas de un misterio casi onírico. Trazos cortantes y agudos, trémolos abundantes, pasajes eólicos silbantes, todo ello forma parte de su música y en particular, del fragmento de *Luci mie traditrici* (Ojos míos traidores) que analizaremos seguidamente.

Luci mie traditrici, estrenada en 1998, es una ópera en dos actos para cinco voces y orquesta de cámara. Los personajes son: la Duquesa Malaspina (soprano), el Huésped (contralto), el Sirviente de la Casa (tenor), el Duque Malaspina (barítono) y la voz de detrás de bambalinas (soprano). Es una tragedia de amor teñida de violencia y fatalidad. Sciarrino ha suprimido los elementos barrocos del texto original y cualquier referencia histórica, presentando en su libreto un lenguaje de gran austeridad y estatismo atemporal, jugando con lo inesperado y la sorpresa. La obra se vuelca hacia lo leve, frágil y quebradizo, hacia el límite de lo audible y lo realizable. La ópera (y por ende la novela) narran los acontecimientos de la vida del Príncipe de Venosa (1561-1613), Carlo Gesualdo, en torno al asesinato de su esposa y el de su amante aristocrático en 1590. En su ópera, Sciarrino hace desarrollar estos sucesos en un solo día:

- *Por la mañana*: la llegada de un huésped arruina la unión feliz del Duque y de la Duquesa Malaspina
- *Por la tarde*: la Duquesa y la huésped comienzan su romance
- *Por la noche*: ambos (Duquesa y huésped) son asesinados por el Duque Malaspina

¹⁶ Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947).

¹⁷ Giacinto Andrea Cicognini (1606 – 1650) importante dramaturgo y libretista italiano, una de las figuras más importantes de la ópera del siglo XVII. Sus obras fueron musicalizadas por algunos de los compositores más famosos de la época, incluidos Francesco Cavalli o Antonio Cesti.

Esta ópera dura apenas 75 minutos, durante los cuales se presenta una música concentrada y un entretreído denso, buscando el impacto emocional. El mayor interés de Sciarrino en su trabajo compositivo es la búsqueda de lo esencial: el texto jamás utiliza dos palabras si una sola es suficiente. Las voces se expresan por susurros y confidencias y la orquesta no presenta ningún *fortissimo* verdadero. El diseño de la ópera, por su temática, podría ser sangriento y sensacionalista, sin embargo, todo es sugerencia, todo se intuye pero nada se ve, ni las infidelidades, ni los asesinatos.

Luci mie traditrici presenta también tres *intermezzi* basados en una elegía de Claude LeJeune¹⁸ como única referencia a la época en que se desarrollan los acontecimientos. En el estreno de la ópera, la escenografía y coreografía fue realizada por la coreógrafa y escenógrafa Trisha Brown, representando el drama de una manera absolutamente abstracta: los cuatro personajes (el Duque, Duquesa, el sirviente y el huésped) fueron vestidos en blanco en un espacio esencialmente en blanco.

Después de un breve prólogo (tal vez como una referencia histórica más al comienzo del siglo XVII y al nacimiento de ópera) cantado por una voz detrás del escenario, comienza a desarrollarse la acción. En el Acto I, por la mañana, el Duque y la Duquesa de Malaspina, muy enamorados, se pasean por el jardín y admiran las rosas. La Duquesa se hiere la mano con una espina y el Duque se desmaya al ver su sangre. Al volver en sí, ambos esposos se juran amor eterno, mientras el sirviente, enamorado secretamente de la Duquesa, contempla la

escena. Al mediodía, llega un huésped al palacio y conoce a la Duquesa, ambos caen perdidamente enamorados. Por la tarde se entregan a su pasión. El sirviente los ve y, despechado, decide informar al Duque. A pesar del amor que profesa por su esposa, el Duque comprende que debe vengar su honor. En el Acto II, el Duque y la Duquesa se encuentran al anochecer y el Duque expresa a su esposa su amor y su rabia, mientras ella se muestra profundamente arrepentida y temerosa. Por la noche, la Duquesa espera el regreso del Duque bordando un cojín, la situación va haciéndose cada vez más tensa y el Duque pide a la Duquesa que se acerque al lecho conyugal. Allí se encuentra con el cadáver del huésped. La Duquesa comprende que su marido no ha perdonado su infidelidad y se somete sin resistencia al sacrificio.

En nuestro estudio, nos centraremos en el análisis de la VII escena, en el 2.º acto, previa al desenlace final. Hasta ese momento, el espectador puede intuir por los diálogos que la Duquesa ha sido infiel (Escena IV), que el sirviente, por celos, la ha delatado ante el Duque (Escena V), que la Duquesa se siente culpable aunque el Duque le renueva su perdón (Escena VI). En la escena VII ya es de noche y los esposos se encuentran en el interior de la casa. Él había estado fuera por la tarde y ella, mientras lo espera, está bordándole un cojín como regalo. Analicemos el texto:

¹⁸ Claude Le Jeune (Francia, 1528-1600) compositor franco-flamenco del Renacimiento tardío, uno de los principales representantes del movimiento *musique mesurée* y de la *chanson "Parisian"*.

Scena VII

(interno, serà)

1. IL MALASPINA. - *Questa notte vi tratterò tanto. Ma non accadrà più.*

2. LA MALASPINA. - *Cosa dite? Solo grazie mi piovono da voi*

3. IL M. - *In che siete occupata, Signora?*

4. LA M. - *In questo ricamo*

5. IL M. - *A che ha da servire?*

6. LA M. - *Sarà un guanciale per voi*

7. IL M. - *Che fronde sono queste?*

8. LA M. - *É un ramo di mortelle*

9. IL M. - *Ricamate un cipresso*

10. LA M. - *Perché un cipresso?*

11. IL M. - *Cipressi e mortelle stanno bene vicini*

12. LA M. - *Sì, lo farò*

13. IL M. - *Non siete a tempo*

14. LA M. - *Poco mi basta*

15. IL M. - *Se poco tempo volete, avrete la grazia*

16. LA M. - *Farò dell'impossibile il possibile*

17. IL M. - *E io del possibile l'impossibile*

18. LA M. - *Vogliamo andare a letto?*

19. IL M. - *Quel che comanda l'Eccellenza Vostra*

20. LA M. - *Andrò a spogliarmi*

21. IL M. - *Andate, Signora, vi attenderò.*

Escena VII

(en el interior, de noche)

1. EL MALASPINA. - *Esta noche os retendré tanto. Pero no sucederá más.*

2. LA MALASPINA. - *¿Qué dice? Solo gracias me llueven de usted.*

3. EL M. - *¿En qué está ocupada, Señora?*

4. LA M. - *En este bordado.*

5. EL M. - *¿Para qué tiene que servir?*

6. LA M. - *Será un cojín para usted*

7. EL M. - *¿Qué hojas son estas?*

8. LA M. - *Es un ramo de mirtos.*

9. EL M. - *Bordad un ciprés*

10. LA M. - *¿Por qué un ciprés?*

11. EL M. - *Cipreses y mirtos están bien cerca.*

12. LA M. - *Sí, lo haré.*

13. EL M. - *No estáis a tiempo*

14. LA M. - *Poco me basta.*

15. EL M. - *Si poco tiempo deseáis, tendréis la gracia*

16. LA M. - *Haré de lo imposible lo posible*

17. EL M. - *Y yo de lo posible lo imposible*

18. LA M. - *¿Deseáis ir al lecho?*

19. EL M. - *Lo que mande Vuestra Excelencia.*

20. LA M. - *Iré a desvestirme*

21. EL M. - *Id, Señora, la esperaré.*

En una lectura superficial, el texto podría presentarse al lector como anodino y vacío, pero al igual que en toda esta ópera, lo esencial no está dicho, está sugerido y hay que leerlo entre líneas. Comenzaremos por determinar la segmentación del texto de acuerdo con su carga semántica. El primer segmento sintáctico-semántico lo forman los dos primeros enunciados, que son introductorios pero cargados de significado: el Duque le dice a su esposa que únicamente esa noche la va a retener por mucho tiempo, pero que nunca más lo hará. Esa amenaza velada es respondida por ella con temor y adulación, diciendo que solo maravillas provienen de él. Inmediatamente se abre el segundo segmento sintáctico-semántico, mucho más extenso que el anterior, aunque subdivisible internamente, con lo que parece ser nuevamente un diálogo vacío. En la primera subdivisión, formada por los cuatro enunciados enumerados del 3 al 6, los personajes hablan de un cojín que la Duquesa está bordando como regalo para el Duque. No es un cojín para ambos, ni siquiera es un ornamento más para su casa. Es un regalo para el Duque. Para él, a quien ha traicionado y con quien desea reconciliarse y lograr su perdón. Su hacer está impregnado de culpa y remordimiento, al tiempo que es un acto de seducción. El Duque pasa por alto la acción adulatoria de la Duquesa, no le agradece el regalo, sino que inicia un nuevo interrogatorio (7-11): *¿Qué hojas son estas?* A lo que la Duquesa responde que son mirtos, pero en italiano la palabra 'mirtos' se dice '*mortelle*' cuya raíz es 'muerte' (*morte*), por lo que el Duque le sugiere que también borde cipreses, explicando que la muerte y los cipreses están bien juntos. Nuevamente surge aquí la amenaza velada.

La Duquesa, de forma casi resignada, asiente, abriendo así la siguiente y última subdivisión del segundo segmento sintáctico-semántico (12-17). Pero nuevamente el Duque la intimida: no queda tiempo. Con un juego de palabras muy utilizado en el Barroco (nuevo guiño del compositor a la época a la que pertenece esta historia), la Duquesa y el Duque hablan de lo posible y lo imposible, con sentidos opuestos: ella desea hacerlo posible, él garantiza que lo hará imposible. En el tercer y último segmento sintáctico-semántico (18-21), la Duquesa le propone ir al lecho matrimonial, como un intento de zanjar la discusión. El Duque acepta encantado la proposición de ella que aún no sabe quién está esperándola en la cama.

La escena VII es una de las más intensas de toda la ópera: el rencor, la culpa, la angustia y especialmente el *suspense* se hacen palpables. La orquesta cumple un rol decisivo en la función pragmática de la escena. Sciarrino decide comenzar la escena con un ruido de fondo: un trémolo en la lámina de metal (*Thunder Sheet*), y enmascarando su entrada con un *pizzicato* de armónico en la viola más el ataque de un sonido eólico en las trompetas.

Scena VII (interno, sera)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flauti in Sol:** Flute I and II. Flute I has a 7-measure rest followed by a melodic phrase marked *ppp > pp >*. Flute II has a 7-measure rest followed by a melodic phrase marked *p >*.
- Saxofoni contralti in Mi♭:** Saxophone I and II. Both have 7-measure rests.
- Clarinetto basso in Sib:** Bass Clarinet. 7-measure rest.
- Fagotti:** Bassoon I and II. 7-measure rests.
- Trombe in Do:** Trumpet I and II. Trumpet I has a 3-measure rest followed by a melodic phrase marked *p >*. Trumpet II has a 5-measure rest followed by a melodic phrase marked *pp >*.
- Tromboni:** Trombone I and II. 7-measure rests.
- Lastra:** Snare Drum. *pppp* dynamic. A long, sustained roll across the three measures.
- Gran Cassa:** Bass Drum. 7-measure rests.
- La Malaspina:** Maracas. 7-measure rests.
- Il Malaspina:** Conga. 7-measure rests, followed by a melodic phrase marked *ppp > pp >* and *ppp > ppp >*.
- Vocal Lines:** The vocal line for the character Il Malaspina is written below the conga part, with the lyrics "Questa not - te vi - trat -" under a 7-measure rest.
- Violini:** Violin I and II. 7-measure rests.
- Viola:** Viola. *pizz. pont.* marking. 7-measure rest.
- Violoncello:** Cello. 7-measure rest.
- Contrabbasso:** Double Bass. 7-measure rest.

Figura 13: *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 1-3

Ese ruido recorrerá toda la escena de comienzo a fin, con pequeñas y casi imperceptibles modificaciones en el transcurso, creando un clima oscuro y opresivo. Los diálogos entre los personajes se van recortando sobre el fondo sonoro, cargados de melismas descendentes y en una tesitura media cercana a la tesitura del habla. Las dinámicas, tanto en las voces como en la orquesta son mínimas y únicamente crecen hasta el *forte* en algunos contados momentos, determinados por el significado del texto. La mayor parte de las intervenciones de los personajes, exceptuando algunas, son repetidas de forma casi textual por las flautas con sonidos eólicos, a modo de eco, evocando de esta forma un clima de vacío y soledad. ¿Qué soledad podría ser más grande que estar acompañado solamente por el eco de la propia voz? La soledad de dos personajes sordos que no pueden escucharse, por resentimiento o por culpa.

En su primera intervención, el barítono, partiendo generalmente de la nota la 3 y jugando con 5 grados conjuntos cromáticos (entre el fa sostenido y el Si bemol) con giros melódicos descendentes y melismáticos, dice: *Questa notte vi tratterrò, vi tratterrò tanto. Ma, Ma non accadrà più*. La aliteración de algunas palabras es más que sugerente. Inmediatamente la soprano responde una octava más aguda (compás 6): *Cosa dite?* A esta pregunta le sigue una pausa expresiva, coloreada por el ruido de fondo. Poco después dos sonidos vibrantes y agudos en las flautas (trinos) parecen enfatizar la tensión del momento. El barítono vuelve a pronunciar su sentencia, dos veces más y de forma contundente, debido a un registro una

3ª menor más grave (en fa sostenido en lugar de la) y a un *crescendo* que llega hasta el *forte*: *Questa notte* (compás 9-10). Pero antes de terminar su frase es interrumpido por la soprano (también descendiendo en registro una 4ª justa más grave respecto a su intervención anterior) diciendo: *solo grazie mi piovo da voi*. Imperturbable, como si no la escuchase, el barítono termina su frase (*Vi tratterrò tanto tanto*). Nuevamente el peso de la aliteración se hace sentir significativamente.

5

Lastra

La Mal.

II Mal.

ter - rò - Vi - trat - ter - rò - tan - to. Ma - Ma - non accadrà più

Co - sa di - te?

gliss. d'imbocc.

Fl. I

Fl. II

Lastra

II Mal.

Que

10

Fl. I

Trb. I

Lastra

La Mal.

II Mal.

sta not - te

So - -

Questa not - te

Figura 14: Partitura *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 4-12

Se escuchan entonces los dos primeros ecos, hechos por la 1ª flauta y repetido por el violonchelo en armónicos, respectivamente. Así se cierra, en el compás 19, el primer segmento sintáctico-semántico del texto que coincide con la primera sección de la música. Sin embargo, es necesario señalar que estas segmentaciones son de una gran levedad, como todo en la música de Sciarrino. (Figura 15)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 13-18) includes parts for Lastra, La Mal., Il Mal., Vni (I, II), Via, and Vc. The vocal parts have lyrics: "lo grazie mi pio-vo no da vo-i" and "Vi trat - terrò". The instrumental parts feature various techniques like tremolo and arco. The second system (measures 13-18) includes parts for Fl. I, Trb. I, II, Lastra, Il Mal., and Vc. The vocal parts have lyrics: "tan to tan to". The instrumental parts feature various techniques like arco and eco flaut.

Figura 15: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 13-18

En el compás 20 comienza la siguiente sección, anunciada por el trino (de fundamentales y armónicos) de los saxofones, material que cumplirá una función estructural a lo largo de la escena. El barítono, casi con desdén y despreocupación, como si se tratase de una conversación fútil, inquiera (compás 20-21): *In che siete occupata, Signora?* Lo hace partiendo del fa sostenido 2 y descendiendo microtonal y silábicamente hasta el mi 2, en una intensidad nimia, entre el *pianissimo* y el mezzo piano. Inmediatamente y de forma sumisa, la soprano le responde (compás 22): *In questo ricamo*, utilizando el mismo recurso musical fónico que el barítono pero una 9ª mayor más aguda. Es interesante observar cómo las respuestas de la soprano hasta este momento buscan una similitud desde lo sonoro con los enunciados del barítono. Este recurso, utilizado por Sciarrino, es un intento de evocar el deseo de la Duquesa de acercamiento o complicidad con el Duque, y en último caso, de seducción. (Figura 16 y 17)

Figura 16: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 19-21

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Fl. I and II, Sax. c. I and II, Cl. b., Fg. I and II, Trb. I and II, Trbn. I, Lastra, La Mal., Il Mal., Vni I and II, Vla, Vc., and Cb. The score shows measures 22, 23, and 24. The Flute and Saxophone parts have complex rhythmic figures with triplets and sixteenth notes, marked with *ppp* and *pppp*. The Trumpet and Trombone parts have melodic lines with slurs and dynamic markings like *f* and *pp*. The Lastra part has a long, sustained note. The Male Soprano part has a melodic line with the lyrics "In questo ricamo". The Violin, Viola, and Violoncello parts have sustained notes with dynamic markings like *pp*. The Contrabass part has a rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *ppp* and *pppp*.

Figura 17: Partitura *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 22-24

Sobre el constante ruido de fondo producido por la lámina de metal, la orquesta resuena levemente en escuetas intervenciones, enmarcando la respuesta de la soprano: primero con sonidos eólicos en las trompetas y luego con trémolos de armónicos en las cuerdas (compás 22-23), para apagarse nuevamente sobre el ruido de la lámina de metal, enfatizando así el clima de suspensividad. Las flautas, trinando en el registro más agudo de su tesitura, anuncian la siguiente entrada del barítono (compás 25-26): *A che ha da servire?*, que una vez más vuelve a descender una 3ª menor en su registro (Re sostenido 2), pero esta vez oscilando entre el sol 2 y el mi 2, con un diseño melódico que si bien presenta giros descendentes, su trayectoria final asciende. La soprano, esta vez imitando solamente el sentido ascendente del diseño melódico del barítono, como intentando expresar entusiasmo, responde (compás 27-28): *Sarà un guanciale per voi*. En ese preciso instante, en que la soprano finaliza su enunciado, el fondo sonoro cambia y pasa de la lámina de metal a las cuerdas (violines, violas y violonchelos), con trémolos de armónicos en diferentes velocidades. Con este recurso, el compositor subraya orquestalmente este momento, presentando una inestabilidad como si quisiese señalar que algo importante está por suceder. A modo de eco, la soprano repite: *un guanciale* (compás 29). El eco se amplía a las flautas que repiten alternadamente los tres últimos giros melódicos de la soprano, pero esta vez sobre el nuevo fondo sonoro de las cuerdas (compás 31-32).

Cuando se apagan los ecos (de la soprano y de las flautas) y sobre el nuevo fondo sonoro, comienza el siguiente segmento sintáctico-semántico y la tercera sección musical (compás 33). Se abre aquí la primera de las dos secciones más inestables de la escena, con una nueva interrogación por parte del barítono: *Che fronde sono queste?* El momento crucial que Sciarrino había preparado con el cambio de fondo sonoro está por suceder. Pragmáticamente, la tensión contenida de las voces, que direccionan uno de los ejes de la acción dramática, evocando una situación de agresividad reprimida (en el Duque) y de miedo (en la Duquesa), es subrayada desde otro eje, aquel que podríamos denominar *metáfora sonora* por la acción de la orquesta. La soprano responde súbitamente (compás 34): *È un ramo di mortelle*, seguida por los ecos de la flauta sobre el fondo sonoro de la cuerda. (Figura 19)

The image shows a musical score for Figure 19, which is a page from the score for *Luci mie traditrici* by Salvatore Sciarrino, Act VII, measures 34-36. The score is arranged in a system with seven staves:

- Fl. I:** Flute I part, starting with a rest and then playing a melodic line with dynamic markings *ppp* and *pppp*. A measure number **35** is indicated above the staff.
- La Mal.:** Soprano part, singing the line "È un ra - mo di mortel-la". Dynamic markings include *pp > ppp* and *pp > pp*.
- Il Mal.:** Baritone part, singing the line "fronde sono queste?". Dynamic marking is *mp*.
- Vni I:** Violin I part, playing a sustained, tremulous texture with dynamic marking *(pp)*.
- Vni II:** Violin II part, playing a sustained, tremulous texture with dynamic marking *(pp)*.
- Vla:** Viola part, playing a sustained, tremulous texture with dynamic marking *(pp)*.
- Vc.:** Violoncello part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *pp* and *sim.*

Vertical dashed lines indicate the boundaries of measures 34, 35, and 36. The number **35** is also printed in the center of the system.

Figura 19: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 34-36

La alusión a la muerte se hace presente por primera vez en la escena y el barítono la remarca solicitando enfáticamente: *Ricamate un cipresso*. El diseño melódico secunda el énfasis del enunciado: de forma silábica, la melodía se articula en entrecortados giros melódicos ascendentes con una trayectoria general que desciende más de una octava. La última palabra (*cipresso*) desaparece en el fondo sonoro de las cuerdas, mientras la difumina un sonido eólico en las trompetas. (Figura 20)

Figura 20: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 37-39

Después de un corto aunque tenso silencio coloreado por las cuerdas reaparece el trino en los dos saxofones apoyados por sonidos eólicos en trompetas y trombones, mientras el barítono insiste: *Ricamate un cipresso*, pero esta vez segmentando el enunciado. Sciarrino evoca con este recurso musical el verdadero sentido del enunciado: es un mandato más que una petición. Superponiéndose por primera vez a la voz del barítono, la soprano con urgencia y temor formula su primera duda (*Perché un cipresso?*) lejos de los juegos imitativos precedentes y diferenciándose de él melódica y dinámicamente. Un silencio devastador le sigue

a su pregunta: desaparece el fondo sonoro de las cuerdas, no resuenan los ecos de la flauta. Sobre ese vacío la soprano insiste con mayor intensidad y en un registro más agudo: *Perché un cipresso?* (compás 40-42). Todos estos recursos sonoros (la superposición de las voces, la desaparición del fondo sonoro y de los ecos, la no imitación melódica, la repetición idéntica del enunciado pero cada vez más agudo, el silencio) son puestos al servicio de la expresión del sentido último del texto (Pragmática) por parte del compositor. (Figura 21)

40

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trb. II
Trbn. I
Trbn. II
Lastra
La Mal.
II Mal.
Vni I
Vni II
Vla
Vc.
Cb.

Per - - - - - ché un cipresso?
Per - - - - - ché un cipresso?
un ci-pres-so

(a 2) surd.

ppp, pp, p, f

Figura 21: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 40-42

Uno de los puntos álgidos de la escena acaba de acontecer: la amenaza y la toma de conciencia de esta.

Termina la soprano de repetir su pregunta e inmediatamente volvemos a escuchar el ruido de fondo de la lámina de metal, esta vez enmascarando su entrada con sonidos eólicos en las trompetas y trombones además de sonidos *slaps* en saxofones, clarinete y fagotes (compás 42). Seguidamente entran las flautas sobre el fondo sonoro (compás 42-45) repitiendo varias veces un material presentado anteriormente y con función suspensiva: los trinos en su registro más agudo. (Figura 22)

The musical score for measures 43-45 includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):**
 - Fl. I: Starts with a glissando on the embouchure (*gliss. d'imbocc.*) in measure 43. Measures 43-44 feature a triplet of eighth notes with dynamics *pp* and *mp*. Measure 45 features a triplet of eighth notes with dynamics *ppp* and *p*.
 - Fl. II: Features a triplet of eighth notes with dynamics *pp* in measure 43. Measure 45 features a triplet of eighth notes with dynamics *ppp*.
- Trumpets (Lastra):**
 - Measures 43-44: Sustained notes with a long slur.
 - Measure 45: Sustained notes with a long slur.
- Violins (Vni):**
 - Measure 45: Features a triplet of eighth notes with dynamics *pp* and a marking *pont. III*.
- Violas (Via):**
 - Measure 45: Features a triplet of eighth notes with dynamics *pp* and a marking *pont.*

Figura 22: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 43-45

En el compás 46 el barítono repite por tercera vez y sobre solo dos notas (fa sostenido 2 y Sol 2): *Ricamate un cipresso*, para luego concluir inmediatamente su intervención afirmando: *Cipressi e mortelle stanno bene Vicini*. Este último enunciado se caracteriza por tener un diseño melódico descendente, microtonal y silábico, material ya presentado en los compases 20 y 21. (Figura 23)

The image shows a musical score for the opera *Luci mie traditrici* by Salvatore Sciarrino, scene VII, measures 46-48. The score includes staves for Flute I, Trumpet I/II, Cymbal (Lastra), Horns (La Mal. and Il Mal.), and Violin I/II. The Bassoon I staff contains the vocal line with the following lyrics: "Ri - ca - ma - te un ci - pres - so Ci - pressi e mortelle stanno bene vi - ci - ni". The score includes dynamic markings such as *pppp*, *p*, *mp*, and *pp*. There are also performance instructions like "senza sord." and "Si...". The score features various musical notations including slurs, accents, and fingerings.

Figura 23: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 46-48

De forma sumisa, la soprano asiente con un melisma grave diciendo: *si* (compás 48). Seguidamente vuelven a hacer su aparición los saxofones, con el trino de armónicos que les caracteriza, definiendo su función formal. La soprano insiste (compás 51-52): *lo farò, si, lo farò*, con giros descendentes (sumisión) dentro de una trayectoria ascendente (ansiedad). (Figura 24)

The musical score for Figure 24 consists of the following parts and markings:

- Fl. I:** Flute I part with an *eco* effect and *ppp* dynamic.
- Sax. c. I:** Saxophone C I part with *p* dynamic.
- Lastra:** Trombone part.
- La Mal.:** Trumpet I part with lyrics *Si, lo fa- rò* and dynamics *p* and *pp > pp*.
- Il Mal.:** Trumpet II part with lyrics *Non - sie-te a tem - po* and dynamics *ppp > ppp > pp*.
- Vni I:** Violin I part with *pppp* and *pp* dynamics.
- Vni II:** Violin II part with *pppp* and *pp* dynamics.
- Vla:** Viola part with *pppp* and *pp* dynamics.
- Vc.:** Violoncello part with *pppp* dynamics.

Figura 24: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 51-54

Un sonido *slap* en el saxofón abre la siguiente sección en el compás 54. Esta sección desarrollará musicalmente solo dos enunciados: *Non siete a tempo* y *Poco mi basta*, y no coincidirá con el segmento sintáctico-semántico, ya que como se ha visto, este último contiene tres enunciados más. El compositor reorganiza musicalmente la segmentación sintáctico-semántica de la escena por necesidades expresivas: la importancia de insistir en la negación ante la súplica. Este juego dialéctico se reflejará nuevamente en una gran inestabilidad orquestal, al igual que en la sección precedente. El fondo sonoro con el que comienza la sección (lámina de metal) apenas dura dos compases, luego desaparece durante más de tres compases y cuando reaparece está configurado por las cuerdas durante apenas dos compases más para luego pasar brevemente a la lámina de metal y finalmente a los sonidos eólicos en las trompetas. Tanto el fondo sonoro como su ausencia (silencio) cumplen una función pragmática. Esta sonoridad caleidoscópica desempeña el cometido de reforzar ciertas palabras (*tempo – poco*) otorgándoles un sentido taxativo. En el compás 54 y 55, el barítono repite dos veces *Non siete a tempo*. La segunda vez lo hace segmentándolo en dos partes, siendo la primera *Non siete a*, seguido de una pausa, momento en el cual escuchamos (por primera vez en toda la escena) un golpe de bombo e inmediatamente el barítono pronuncia la palabra *tempo* y seguido de la soprano diciendo *poco*. (Figura 25)

55

The musical score for measures 55-57 features five staves: Cl. b., Lastra, G. C., La Mal., and Il Mal. The Cl. b. staff begins with a *ppp* dynamic marking. The Lastra staff includes a *(smorz.)* marking. The G. C. staff has a *ffff* dynamic marking. The La Mal. staff contains the lyrics "Po-co", "Po-co", "mi - ba-sta", and "Po -". The Il Mal. staff contains the lyrics "Non _ sie - te a" and "tempo". The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *fff*, along with accents and slurs. Vertical dashed lines indicate structural divisions in the music.

Figura 25: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 55-57

Esta situación podemos interpretarla desde varios planos. Por una parte, se reorganiza la sintaxis y cambia el significado (poco tiempo), por otra parte la sorpresa ante la audición de un nuevo timbre (el bombo) al final del enunciado del barítono genera un punto de inflexión subrayando la urgencia (no hay tiempo), y finalmente la desaparición del fondo sonoro jerarquiza el vacío, creando un llamado de atención sobre las palabras. Todos estos son recursos sonoros que impregnan de sentido al texto y por consecuencia al mensaje. La soprano repetirá, sobre el vacío del silencio, varias veces su enunciado de forma desorganizada: *poco, mi basta, mi basta poco, poco mi basta*. Es una súplica. Después de una pausa de tres compases sobre la inestabilidad del fondo sonoro y la alternancia del silencio, el barítono repite dos veces su enunciado mientras que la soprano se le superpone y lo supera durante varios compases (en un registro cada vez más grave) hasta cerrar la sección junto con los ecos de la flauta y el violonchelo. (Figura 26)

The musical score for Figure 26 consists of the following parts and markings:

- Fl. I:** Flute I, starting with a *pp* dynamic and a fermata.
- Sax. c. I:** Saxophone C, starting with a *p* dynamic.
- Trb. I & II:** Trumpets I and II, starting with a *p* dynamic. The II part includes the instruction "senza sord." (without mutes).
- Lastra:** Cymbal, starting with a *ppp* dynamic.
- G. C.:** Gong, starting with a *ppppp* dynamic.
- La Mal.:** Maracas, playing a rhythmic pattern with lyrics "Po-co po-co po-co".
- Il Mal.:** Tambourine, playing a rhythmic pattern with lyrics "Non siete a tem-po Non siete a tem-po".
- Vni I & II:** Violins I and II, starting with a *pp* dynamic.
- Vla:** Viola, starting with a *pp* dynamic.
- Vc.:** Violonchelo, starting with a *pppp* dynamic.

Additional markings include *(smorz.)* (ritardando) and various dynamic accents (*ppp*, *pp*, *p*, *ppppp*) throughout the score.

Figura 26: Partitura *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, escena VII, compás 61-63

La última sección comienza con un *slap* en el saxofón I, enmascarando la entrada de la lámina de metal. Inmediatamente el barítono dice: *Se poco tempo volete, avrete la grazia*, haciendo una síntesis de los dos materiales melódicos presentados hasta el momento.

1.

Il Mal. $\langle ppp \rangle p p$ $\langle ppp \rangle p p$
Se poco tempo vo - le - te,

Figura 27: Barítono, compás 69

2.

Il Mal. p
a - vrete la grazia

Figura 28: Barítono, compás 70

El segundo material se repite una y otra vez por los ecos de las flautas y por ambos cantantes enfatizando el juego de palabras: *possibile / impossibile*, sobre el fondo de las cuerdas haciendo trémolos. La escena cierra, apagándose, con los mismos materiales sonoros en la orquesta así como en los personajes, que se despiden para verse luego en la alcoba.

Como hemos podido observar en el análisis de esta escena, ninguno de los recursos musicales (aunque tal vez sería más apropiado denominar recursos sonoros) utilizados por el compositor han sido ornamentales. Ninguno de ellos ha sido puesto con el fin de “embellecer” la obra respondiendo a tal o cual estética, sino que han sido seleccionados para crear un clima, un sentido y una función dramática desde diferentes perspectivas y con diferentes connotaciones. El sonido en la orquesta define y enmarca (a través de diferentes recursos orquestales, instrumentales y técnicas extendidas) el ambiente opresivo en el que desarrolla la acción y las diferentes sensaciones que la envuelven. Por otra parte, la expresión sonoro-musical de las voces definen y puntualizan la comunicación, estableciendo un intercambio comunicacional complementario (no simétrico) basado en superioridad / subordinación, la discrepancia entre lo referencial y lo connotativo en los diálogos, lo digital y lo analógico en los enunciados. Con una gran contención significativa (represión e intimidación), los personajes confirman en su hacer que todo comunica: palabras y silencio, actividad e inactividad, con la fuerza expresiva de Sciarrino, compositor de levedades.

1.3 Música e Imagen

1.3.1 Pintores y compositores:

1.3.1.1 Viktor Hartmann: Modest Mussorgsky y Maurice Ravel (*Cuadros de una exposición*)

Las correspondencias entre lenguajes artísticos no es un fenómeno de modas, sino que han influenciado a los artistas tanto a lo largo de la historia como en la actualidad. Muchos músicos, pintores o poetas se inspiraron en otras disciplinas artísticas utilizándolas como inspiración para su propia creación o como metodología de trabajo. Disponemos de muchos ejemplos que dan fe de ello a lo largo de nuestra historia.

Sin intención de ir demasiado atrás en el tiempo encontramos artistas plásticos como Vasili Kandinsky, Paul Klee o M.C. Escher, quienes trazaron convergencias entre su creación plástica y la música; o músicos como Aleksandr Skriabin, Joseph Matias Hauer u Oliver Messiaen, que buscaron concordancias entre cromatismos armónicos y de color. También podemos observar interrelaciones entre distintas artes subrayando algunas coincidencias narrativas, descriptivas o evocativas. Esta búsqueda de transferencias entre disciplinas nos ha legado escritos de artistas motivados por definir una metodología de interacción.

Un intercambio clave de ideas entre artistas provenientes de distintas áreas, fue el que existió entre Schoenberg y Kandinsky a principios del siglo XX, dejándonos testimonios recogidos en sus correspondencias o en libros de Kandinsky como *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, que revelan notables analogías entre música y pintura.

Algunos compositores han establecido correlaciones entre música y pintura a través de analogías entre color y escala cromática como Aleksandr Skriabin¹⁹, quien buscaba a través de la Teoría de la Sinestesia del siglo XIX, equivalencias entre los distintos elementos sensoriales (olores, colores y sonidos), que la obra de arte puede movilizar. Para su obra *Prometheus* (basada en las ideas teosóficas de principios de siglo xx), Skriabin crea el *Clavier à Lumières*, un instrumento musical que consistía en un teclado que al ser accionado producía además del sonido, luces de colores muy concretos a los que el propio compositor asociaba a las notas.

Pierre Boulez, por su parte, explora similitudes entre su obra *Estructuras para dos pianos (1er. libro)* y la obra de Paul Klee *Monumento al límite del país fértil*. Estas similitudes se refieren a la génesis y concepción estructural en la concepción de la obra (Contepomi, 2009).

Entre los compositores que se han inspirado en la pintura encontramos una obra para piano de Modest Mussorgski que compuso en 1874 titulada *Suite Hartmann*, en homenaje a su amigo, el pintor y arquitecto Viktor Hartmann e inspirada en la exposición póstuma de sus pinturas. Actualmente esta obra es conocida como *Cuadros de una Exposición* gracias la magistral orquestación que Maurice Ravel realizó de la obra pianística. Lamentablemente, la mayoría de las obras de Hartmann se han perdido por lo que no podemos saber con certeza qué imágenes inspiraron a Mussorgsky en su recorrido por la exposición.

¹⁹ Aleksandr Nikoláievich Skriabin (Rusia, 1872-1915) compositor y pianista, considerado uno de los mayores exponentes del postromanticismo y el atonalismo libre. Fue uno de los compositores más innovadores de su época.



Figura 29: Algunos de los cuadros de Viktor Hartmann

La aproximación que Mussorgsky hace a las pinturas de Hartmann es esencialmente descriptiva de cada una de ellas, a excepción de una de las piezas de la *suite*, la *Promenade*, la cual se presenta varias veces (de forma variada) durante la obra y en la cual Mussorgsky describe solamente el recorrido de un hipotético visitante de la exposición, paseando de cuadro en cuadro. De esta manera el compositor resuelve la unidad en toda la obra musical ante la variedad temática de la obra pictórica.

La orquestación de Ravel reviste de profundidad y significado a la obra pianística, además de ser el paradigma de la técnica orquestal de principios del siglo XX. La plantilla está formada por: tres flautas (2ª y 3ª doblan con *piccolo*), tres oboes (3º dobla con corno inglés), dos clarinetes en la y sib, clarinete bajo en la y sib, saxofón alto, dos fagotes, contrafagot, cuatro trompas en fa, tres trompetas en do, tres trombones, tuba, timbales, percusión (integrada por: *glockenspiel*, campanas, xilófono, triángulo, maracas, látigo, caja, bombo, tambores, platos, plato suspendido), dos arpas, piano, celesta y cuerdas.

La estructura musical planteada por Mussorgsky y respetada por Ravel presenta diez cuadros y cuatro *promenades*, organizados de la siguiente forma:

Promenade I

1. Gnomo

Promenade II

2. El viejo castillo

Promenade III

3. Tullerías

4. Bydlo

Promenade IV

5. Baile de los pollitos en su cascarón

6. Samuel Goldenberg y Schmuyle

7. Limoges - El Mercado

8. Catacumbas - Sepulcro Romano - *Cum mortuis in lingua mortua*

9. La cabaña sobre patas de gallina (Baba Yaga)

10. La gran puerta de Kiev

Esta obra de Mussorgsky/Ravel se construye en torno a la idea de un hipotético espectador (oyente) que pasea por la exposición, luego se detiene, observa algunas pinturas y continúa. La *Promenade* (pieza de la obra pensada para este Paseo), cambia a medida que la obra visionada afecta al espectador de alguna manera. Por tanto, la *Promenade* presenta variaciones (algunas más alejadas que otras) en cada una de sus cuatro apariciones, aunque siempre es reconocible.

Tal vez, una de las piezas más claramente descriptivas de la *suite* sea la número 6, que retrata a dos personajes dialogando: un judío rico y un judío pobre, Samuel Goldenberg y Schmuÿle.



Figura 30: Samuel Goldenberg

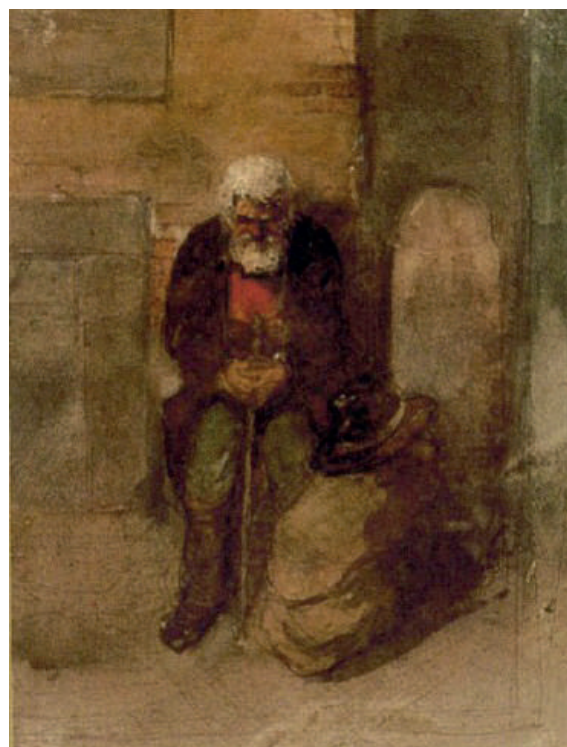


Figura 31: Schmuÿle

Utilizando recursos melódico-rítmicos que evocan ciertas sonoridades de la música de tradición hebrea, Mussorgsky/Ravel hacen dialogar a los personajes caracterizando psicológicamente a cada uno de ellos a través de la tímbrica, la dinámica y el ritmo, además del importante rol que cumplen las densidades polifónicas. La pieza comienza con toda la orquesta de cuerda y las maderas más graves (corno inglés, dos clarinetes en la, clarinete bajo en la y dos Fagotes), al unísono (o a la octava, según tesitura) haciendo una textura homofónica en una intensidad alta (*forte*) y describiendo diseños rítmico-melódicos de gran solemnidad durante ocho compases: (Figura 32)

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle

56 Andante

2 HAUTBOIS
COR ANGLAIS
2 CLARINETTES EN LA
CLARINETTE BASSE EN LA
2 BASSONS
CONTREBASSON
4 CORS CHROM. EN FA
2 TROMPETTES EN UT
56 Andante (tout sur la 4^e Cordes)
1^{er} VIOLONS
2^{es} VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

Figura 32: Partitura Cuadros de una exposición, n 6 Samuel Goldenberg y Schmuyle, Mussorgsky-Ravel, nº de ensayo 56

Es inconfundible el gesto sonoro de rotunda seguridad que evoca este primer material musical, describiendo a Samuel Goldenberg, un personaje rico, poderoso y seguro de sí mismo. Cuando el primer personaje cierra su enfático discurso, en el compás número 9 entra una trompeta con sordina, tocando notas agudas muy cortas y repetitivas, plagadas de floreos, transmitiendo un discurso incierto y quebradizo, casi como el lamento de un mendigo. La trompeta está acompañada solamente por algunos pocos instrumentos de viento madera (oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo y fagotes), reduciéndose drásticamente de esta forma la densidad polifónica. (Figura 33)

The image displays two systems of a musical score, labeled 58 and 59. System 58 (measures 7-11) includes parts for Horns (Htb.), Cor Anglais (C.A.), Clarinet in Bb (Cl. 1/2), Clarinet in Bb (Cl.B.), Bassoon (Bons), Trumpet (Trp.), Violins (Vols), Alto (Altos), Viola (Vlles), and Cello (C.B.). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The brass parts are mostly rests. The vocal parts (Vols, Altos, Vlles, C.B.) have rests. System 59 (measures 12-16) shows the continuation of the woodwind and string parts, while the vocal parts remain at rest. The Trp. part in system 59 features a 'Sourdines' marking and a dynamic change to *ff*. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Figura 33: Partitura Cuadros de una exposición, n 6 Samuel Goldenberg y Schmuyle, Mussorgsky-Ravel, n.º de ensayo 58-59

Mussorgsky/Ravel con este material presentan al segundo personaje: Schmuyle, un judío pobre mendigando una limosna. Diez compases más tarde, vuelve a entrar el primer material musical superponiéndose a la trompeta: ambos personajes comienzan a dialogar, pero hablan simultáneamente, superponiéndose sin escucharse. (Figura 34)

The musical score for Figure 34 is a page of orchestral music, measures 20 through 29. It is written for a full orchestra. The woodwind section includes Clarinet in 1 and 2, Clarinet Bass, Bassoon in 1 and 2, and Contrabassoon. The brass section includes Trumpet in 1 and 2. The string section includes Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score shows the entry of Schmuyle's material (measures 20-29) and the re-entry of Samuel Goldenberg's material (measures 20-29) superimposed on the trumpet part.

Figura 34: Partitura Cuadros de una exposición, n.º 6 Samuel Goldenberg y Schmuyle, Mussorgsky-Ravel, compás 20

La pieza concluye con un comentario sonoro que proviene del material Samuel Goldberg, aunque con una dinámica más baja, mucho más lento y reflexivo, tal vez sugiriendo incertidumbre o aflicción. Pero en el último momento la música rearma su gesto inicial en dos *tutti fortissimi* con los que finaliza la pieza.

La definición psicológica de los personajes está presentada inicialmente por la imagen de Hartmann pero detallada y ultimada por la música de Mussorgsky/Ravel. No obstante, la misma obra pictórica en manos de otros compositores podría revelarnos interpretaciones contrastantes. No hay una única verdad en la definición sonora de una imagen o de un texto, sino perspectivas más o menos cercanas que pueden mostrarnos las diferentes facetas del objeto observado y, en último caso, la interpretación personal del compositor.

1.3.1.2 Mark Rothko: Morton Feldman (Rothko Chapel)

Otro notable compositor del siglo XX, el estadounidense Morton Feldman²⁰ dedicó una de sus mejores composiciones como homenaje a su amigo Mark Rothko²¹.

En 1964, la Fundación Ménéil, dirigida por los franco-estadounidenses Dominique y Jean de Ménéil²², encarga a Mark Rothko, una serie de obras de gran formato para una capilla en Houston, Texas, un espacio dedicado al ecumenismo con dos finalidades: contemplación y acción. En ella se podría rezar o meditar, así como celebrar ceremonias religiosas de cualquier credo, actividades en defensa de los derechos civiles, eventos ecuménicos o culturales (Martínez, 2014).

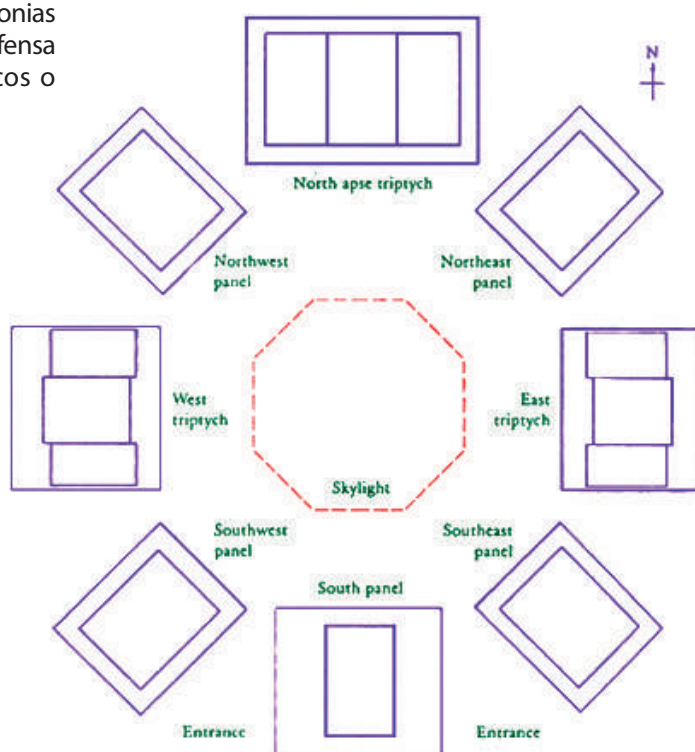


Figura 35: Plano de la Capilla Rothko

²⁰ Morton Feldman (USA, 1926-1987) compositor estadounidense y figura fundamental en la música del siglo XX. Pionero de la música indeterminada (asociada con la escuela experimental de compositores de Nueva York, junto con John Cage o Earle Brown, entre otros. Feldman es considerado como el principal representante del expresionismo abstracto norteamericano. Su música se caracteriza por innovaciones en la notación que responden a necesidades rítmicas, armónicas y tímbricas, que presentan una evolución temporal extremadamente lenta.

²¹ Mark Rothko (Letonia, 1903 – USA, 1970) uno de los máximos representantes de la abstracción norteamericana. A través de un lenguaje pictórico personal, que enlazaba con la tradición europea de lo sublime, el artista quería expresar las emociones universales más básicas, desde la tragedia al éxtasis. Fue junto a Pollock el máximo representante de la abstracción americana.

²² En 1941, John de Ménéil, vicepresidente del Banco Nacional para el Comercio y la Industria de París, huyó del nazismo que avanzaba sobre Francia y junto con su mujer Dominique de Menil se establecieron en Houston, EE.UU. Allí fue presidente de la compañía de servicios petroleros Schlumberger, propiedad de la familia de su esposa Dominique.

Rothko se entusiasmó con el proyecto y solicitó que se le permitiese aportar sus propias ideas en el diseño de la futura capilla, por lo que trabajó en estrecha colaboración con el arquitecto Philip Johnson:

«Enseguida llegaron los primeros enfrentamientos entre ambos, ya que tenían diferentes puntos de vista sobre el proyecto. Philip Johnson quería diseñar un centro monumental, algo a lo que Mark Rothko se oponía frontalmente, pues pensaba que esta monumentalidad iría en detrimento de la idea original que pretendía crear un espacio para la meditación. Esta disputa terminó con la salida del proyecto del arquitecto Philip Johnson y la entrada de los arquitectos Howard Barnstone y Aubrey Eugene que le sustituyeron en la finalización de las obras del edificio.» (Fdez. de Moya, 2012)

Toda la capilla resultó ser una gran obra de arte moderno, tanto por su diseño exterior como por su contenido interior. En sus paredes se exhiben las catorce pinturas monumentales de Rothko, en diferentes gradaciones de negro. El pintor se suicidó en su estudio de Nueva York en febrero de 1970 a causa de una fuerte depresión, un año antes de su inauguración en el 1971.

La capilla se conoce como Capilla Rothko, y se ha convertido en un centro ecuménico prestigioso, un lugar sagrado, abierto a todas las religiones y también a los que no pertenecen a ninguna.

La música de Feldman, titulada también *Rothko Chapel*, fue concebida para ese espacio y estrenada allí en su inauguración como un homenaje al artista, un año después de la trágica muerte del pintor. Esta música también fue comisionada por la Fundación Ménéil y está escrita para soprano y contralto solistas, coro mixto, viola, percusiones (timbales, bombo, vibráfono, *wood block*, gong, *chimes*, *temple block*) y celesta.

Así como la obra de Rothko se desarrolló en estrecha colaboración con los arquitectos de la capilla, la obra de Feldman, aunque más tarde en el tiempo (ya que las pinturas y la capilla estaban finalizadas), intenta dialogar y fundirse con la experiencia que propone todo el monumento arquitectónico-pictórico de Rothko Chapel.



Figura 36: Vista interior y pinturas de la Capilla Rothko



Figura 37: Exterior de la Capilla Rothko, *Broken Obelisk* del escultor Barnett Newman

La obra musical tiene una duración aproximada de 25 minutos, distribuidos a lo largo de 427 compases. Con una configuración temporal más que extendida, los eventos se suceden ocupando segmentaciones tan dilatadas que el «devenir perceptible» bergsoniano se transforma en un «permanecer contemplativo», explorando los límites de la configuración temporal. No importa lo que el espectador contempla, si el interior de sí mismo en un acto de recogimiento y meditación, si el exterior contemplando tal o cual pintura (todas o ninguna de ellas). No hay un tiempo sonoro preestablecido para cada pintura, sino un permanecer impregnado de sonido, pintura, espacio y las gradaciones de luz provenientes de un tragaluz colocado en la cúpula de la capilla.



Figura 38: Capilla Rothko, tragaluz de la cúpula

En su conferencia de 1984 en el Theatre am Turm en Frankfurt, Feldman declara:

«Me interesa la dimensión global de Rothko, que anula el concepto de las relaciones entre proporciones. No es la forma lo que permite a la pintura de emerger; el descubrimiento de Rothko ha sido el de definir una dimensión global que sostiene los elementos en equilibrio... Soy el único que compone de esta manera, como Rothko: en el fondo se trata solamente de mantener esta tensión, o este estado, a la vez helado y en vibración.» (Feldman, 1985)

Con tiempos tan dilatados como las dimensiones de las pinturas, la música evoluciona entre variaciones y repeticiones, de forma casi imperceptible, como si estuviese siempre en el mismo sitio pero sin estarlo. En este sentido, Feldman decía:

«Las imágenes de Rothko van bien al borde de su lienzo, y quería el mismo efecto con la música: que impregnara toda la habitación de forma octogonal y no se escuchara desde cierta distancia.» (Feldman, 1985)

Más tarde ampliaba este concepto diciendo:

«La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro más directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mí, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo.» (Feldman, 1985)

La parte vocal no lleva texto. A este respecto, el director del coro Grupo Vocal de Difusión (Buenos Aires), Mariano Moruja, desde su hacer como intérprete, entiende la obra de Feldman en estos términos:

«[...] Para la formación de un cantante la cuestión del sentido de lo que se canta resulta esencial. Se han pasado horas de estudio, ya desde el conservatorio, pensando en lo que dicen las palabras, en el trabajo con el texto, en cómo hacerse cargo de ese sentido. Y acá el texto no existe. Es decir, hay un metatexto, pero no hay palabras. Podría pensarse que es una obra que, en ese sentido, rechaza la interpretación: es como si pidiera la mera producción de sonidos. Sonidos puros. Lo único que queda en esta obra de los parámetros habituales con los que uno se mueve son los matices.» (Fischerman, 2013)

Es posible que Feldman dejase abierto el espacio del texto para cada espectador oyente, un espacio para su propia liturgia, para su propia oración, un espacio que abarcase cualquier credo o ninguno.

En su apreciación de Rothko Chapel, Moruja añade:

«Lo que pone en cuestión la música de Feldman es la expectativa. Lo que uno supone que volverá a escuchar, el período en que esa reposición de material sucederá. Y eso, aquí, es crítico. Porque ese tiempo puede ser larguísimo. O porque lo que se espera no sucederá nunca. (...) En otras músicas de los últimos cien años hay novedades tímbricas, cuestiones de matices, organizaciones diferentes de las de la tradición anterior. Pero aquí se trata de otra cosa. Es mucho más radical. Se necesita de otra disposición, de otra idea acerca del tiempo y, en particular, del tiempo musical.» (Fischerman, 2013)

Efectivamente, como aclara el director, para la escucha de *Rothko Chapel* es necesaria una disposición diferente a la habitual. Esto tal vez se deba a que esta obra de Feldman se enmarca en un género que enlaza las obras musicales pensadas para el recogimiento, la meditación o la contemplación, con aquellas que forman parte de un espacio sin tiempo (o con tiempos diferentes a los habituales en un concierto), una instalación.

A este respecto Feldman señala: «sentí que la música requería una serie de secciones fusionadas altamente contrastantes. Imaginé un proceso inmóvil no muy diferente a los frisos de los templos griegos.» (Feldman, 1985)

Sin embargo, en toda obra sonora existe un inevitable comienzo y un final, un llegar y un partir. En estos extremos de la obra de Feldman encontramos contrastes remarcables, mientras que, en el transcurso, el juego de recurrencias y reiteraciones variadas configura un avanzar extremadamente lento y no direccional, lo cual conduce a una sensación de estatismo.

En sus notas explicativas, Feldman afirma:

«en gran medida, mi elección de instrumentos (en términos de fuerzas utilizadas, equilibrios y timbre) se vio afectada por los espacios de la capilla, así como por las pinturas (pinturas de Rothko). Las imágenes de Rothko van bien al borde de su lienzo, y quería el mismo efecto con la música: que impregnara toda la habitación de forma octogonal y no se escuchara desde cierta distancia.» (Feldman, 1985)

En la primera sección, de una duración aproximada de nueve minutos, el material sonoro está conformado por sonidos inarmónicos o cercanos al ruido, figuras melódicas y bloques armónicos, con duraciones largas e irregulares y con articulaciones inesperadas. Este material sonoro tiene una jerarquía casi equiparable a los silencios cuya función es figurativa o de articulación de los segmentos de forma irregular. En esta primera sección las figuraciones melódicas solamente aparecen en las intervenciones de la viola y cumplen (conjuntamente a la organización interválica) una función de unificación dentro de la heterogeneidad de los materiales presentados. (Figura 39)

rothko chapel



morton feldman

J = 63-66 exactly (5)

Celesta

Bass Drum

Timpani *ppp*

Viola *Con Sord.* *mp*

//

//

(10)

Cist.

Perc. *Vibraphone, motor off* *ppp* *T. Blk.* *ppp*

Via. *molto* *f* *p subito* *ppp*

* = to be left vibrating unless marked

© Copyright 1973 Universal Edition (London) Ltd., London

UE 15467 L

Figura 39: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman, compás 1-14

Después de un importante silencio que la separa de la primera sección, la segunda se inicia en el compás 135, con una decidida pulsación en los timbales acompañando intervenciones homófonas del coro que nacen de un unísono hasta convertirse en acordes de ocho notas, generando en el conjunto una expectativa irresoluble. El hilo conductor de la sección está esencialmente a cargo del coro. Después de una breve intervención de la contralto solista, un solo de viola interrumpe el andar de timbales y coro entre el compás 171 y el 179, a partir de lo cual, el avance sonoro se vuelve más inestable, con la aparición de nuevos instrumentos y voces (gong, celesta, campanas, soprano solista). El material interválico cumple la función de unificar la sección hasta el compás 210, cuando la viola la cierra con *pizzicati* sobre la cuerda de do. (Figura 40)

14

135 140

A
Ch.
T
Timp.

2
3
4

pppp

||

145

S
A
Ch.
T
B
Timp.

pppp

pppp

Figura 40: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman, compás 134-147

Surge entonces la tercera sección que se extiende ente el compás 211 y el 242 con el nivel más alto de estatismo de toda la obra. Una sección conformada esencialmente por el coro que suena incesantemente acompañado por las campanas y sin espacios para el silencio. En palabras de Dániel Péter Biró²³:

«la sección abstracta estacionaria para coros y campanas, que comienza en el compás 211, presenta una cualidad adicional de la utilización de la duración de Feldman en la que, debido a su cualidad extremadamente estática, el sentido del tiempo musical como una función de la proporción rítmica casi deja de existir. Feldman asegura la existencia constante de todas las notas corales dentro del contexto de valores en constante cambio. Las campanas, que reproducen variaciones de material de tono introducido por primera vez por el vibráfono y la celesta, parecen asumir una función casi ritualista.» (Biró, 1998)

22

215

1
2
3
Sopr.
4
5
6

1
2
3
Alto
4
5
6

Chms.

ppppp

Figura 41: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman, compás 211-217

²³ Dániel Péter Biró (USA, 1969), profesor de composición en la Grieg Academy - Departamento de Música de la Universidad de Bergen en Noruega.

Sin solución de continuidad, un solo de viola en *pizzicato* abre en el compás 243 la cuarta sección, que contrasta notablemente en densidad polifónica con la anterior. Esta sección comienza con un diálogo entre viola y soprano solista con algunas intervenciones de los timbales. El material interválico y las figuraciones melódicas son repetitivos pero en constante variación. La sección cierra con la intervención del coro y el vibráfono. (Figura 42)

27

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 243-249) shows a Soprano soloist and a Viola soloist. The Viola part is marked 'pizz.' and 'sul G', with dynamics 'pp' and 'mp'. The Soprano part has dynamics 'pp' and 'mp'. The second system (measures 250-259) includes Soprano soloist, Timpani (T. mp.), and Viola soloist. The Timpani part has a dynamic of 'pppp'. The Viola part has a dynamic of 'pp' and is marked 'arco'. The third system (measures 260-262) features Soprano soloist and Viola soloist. The Viola part has a dynamic of 'ppp'. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and fingerings.

Figura 42: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman, compás 243-262

De esta forma llegamos a la última sección en el compás 314, con un ostinato rítmico-melódico en el vibráfono (esencialmente diatónico) acompañando varias intervenciones de la viola que repite de forma variada siempre la misma frase melódica. Algunas pocas intervenciones del coro y de la celesta van segmentando las diferentes apariciones de la viola. La obra termina luminosamente en el compás 427 sobre las resonancias del vibráfono y el coro. (Figura 43)

$\text{♩} = 52 \text{ exactly}$ (314)

Vibr. *ppppp* *et sim.*

Via. 4 Ped. →

// (320) (325) //

Vibr.

Via. *mp* very, very simply

// (330) //

Vibr.

Via.

// (335) //

Vibr.

Via.

Figura 43: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman, compás 314-339

La Capilla Rothko de Houston, junto con la obra *Rothko Chapel* de Morton Feldman, las pinturas de Mark Rothko y la arquitectura de Howard Barnstone y Aubry Eugene, conforman una de las asociaciones entre música, pintura y arquitectura más emblemáticas del siglo pasado.

1.3.1.3 Jackson Pollock: Morton Feldman (*Jackson Pollock '51*)

Veinte años antes, el joven compositor Morton Feldman ya había iniciado su andadura en la creación interdisciplinaria colaborando con artistas plásticos en la creación de obras como *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963) y *Piano Piece (para Philip Guston, de 1963)*, además por supuesto de *Rothko Chapel* (1971). Entre los años 1940 y 1960, los expresionistas abstractos de Nueva York celebraban reuniones frecuentes en un bar llamado Cedar Tavern y en el estudio de la calle Eighth Street conocido como The Club. Feldman formaba parte de este grupo junto a un pequeño núcleo de compositores como John Cage, Edgar Varèse y Stefan Wolpe, que asistían a las reuniones del club de forma regular. Entre los artistas plásticos también se encontraban Mark Rothko, Robert Rauschenberg y Jackson Pollock.

En 1951, el fotógrafo Hans Namuth y el editor de cine Paul Falkenberg realizaron un cortometraje de diez minutos sobre la vida y obra de Pollock, un perfil a todo color del pintor mientras él mismo se presenta y expone su técnica de trabajo: *Action Painting*. Pollock, en el film, define su técnica de esta forma:

«No trabajo con dibujos o bocetos en color. Mi pintura es directa. Normalmente pinto en el suelo. Disfruto trabajando en un lienzo grande. Me siento más en casa, más a gusto, en el área grande. Teniendo el lienzo en el suelo, me siento más cerca, más parte del cuadro. De esta manera, puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro lados y estar en la pintura, similar a los pintores de arena indios de Occidente.» (Namuth, 1951)

Namuth y Falkenberg habían pensado en utilizar música balinesa para el corto, pero Pollock quería algo diferente. Su esposa, Lee Krasner, le propuso a Cage la creación de la música para el cortometraje pero este rechazó la solicitud. Sin embargo, la remitió al joven Feldman, quien aceptó a cambio de un dibujo a tinta de Pollock. Feldman recuerda: «Me complació mucho esto, ya que era solo el comienzo de mi carrera.» (Feldman, 1985). En el momento en que se hizo la película, Jackson Pollock tenía treinta y nueve años y era extremadamente conocido. Por el contrario, Morton Feldman, de veinticinco años, apenas había comenzado su carrera profesional.

Este encargo, por tanto, supuso un importante empuje en la carrera del joven compositor.

La musicóloga norteamericana Olivia Mattis, en su ensayo titulado *Morton Feldman: Música para la Película de Jackson Pollock* (1951), señala:

«La música para coreografía de Feldman (como describió la partitura de Pollock) no intenta imitar con precisión la acción visual. Más bien, la relación se parece al tipo de colaboración que existía entre Cage y Cunningham, en la que la música no tenía que apoyar la danza, ni la danza tendría que ilustrar la música. Las dos expresiones artísticas simplemente existen una al lado de la otra.» (Mattis, 1998)

La ilustración musical (para dos violonchelos) que Feldman realiza para el film de Pollock busca coincidencias sonoras, visuales y de movimiento, pero no busca en ningún caso la sincronización. Es decir, si bien existe un correlato entre determinados gestos visuales que Pollock efectúa mientras pinta sus imágenes, con los gestos sonoros que Feldman les imprime a los violonchelos en su discurso, ambos movimientos no están sincronizados de expreso, sino que acontecen libre, casual y paralelamente, aunque con un alto grado de afinidad debido a que ambos parten de materiales gestuales comunes.

Feldman explica su método de trabajo para esta obra de la siguiente forma: «Vi la película, obtuve el lapso de tiempo exacto para cada una de las secuencias [...] y luego escribí la partitura como si estuviera escribiendo música para coreografía.» (Friedman, 1995).

Las líneas de diferentes grosores, colores y extensiones; los diversos puntos como manchas y gotas de diferentes tamaños y proximidades; las texturas de objetos como redes, tizas o cuerdas; generan una serie de respuestas sonoras análogas que se va articulando con tiempos diferentes a los que acontecen en el film.

La aparición de los violonchelos durante el cortometraje sucede de forma segmentada para dar lugar a las locuciones del pintor. La primera aparición de la música adquiere la función de subrayar el título del film mientras Pollock pinta su firma sobre cristal, entre el minuto 0:17 y 0:28. Luego hay una pausa musical de tres minutos que dan lugar a una introducción hablada por Pollock.

La segunda aparición musical es aproximadamente en el minuto 3:05, silenciándose solamente en breves momentos para dar paso a pequeñas intervenciones explicativas del pintor a lo largo del cortometraje.

El compositor utiliza una serie de materiales sonoros evocativos de las imágenes: sonidos largos de diferentes duraciones, texturas y grosores, sonidos cortos aislados o agrupados y ramificados en distintos registros, texturas con diferentes rugosidades. Todos estos materiales, en cierta forma análogos a las imágenes, se suceden durante casi siete minutos con su propio discurso, paralelamente al desarrollo visual, aunque determinando ciertas coincidencias de forma aleatoria. El film termina nuevamente con la imagen de la mano de Pollock pintando su firma sobre un cristal (igual que en el inicio) seguido de los créditos, mientras en un gesto repetitivo los violonchelos tocan una y otra vez el mismo acorde en *pizzicato* hasta que la imagen se funde a negro.

1.3.1.4 Jackson Pollock: Max Ridgway y Randall Colbourne (*Music for Jackson Pollock*), Octavio López: *Autumn Rhythm in summer*

El film *Jackson Pollock 51* también fue sonorizado por diferentes músicos. En este escrito comentaremos el trabajo sonoro de algunos de ellos: el compositor franco-argentino Octavio López (*Autumn rhythm in summer*, 1999) y la improvisación libre de Max Ridgway (guitarra y bajo) y Randall Colbourne (batería), grabada en 2013 (*Music for Jackson Pollock*).

Si bien en un primer momento, la improvisación jazzística de Ridgway y Colbourne parece ser más cercana al método de trabajo de Pollock, tal vez no lo sea tanto si tomamos en consideración un aspecto fundamental: la experimentación que impregna todo el trabajo de Pollock y que lo llevó a desarrollar su *action-painting*. A diferencia de la creación de Feldman, la improvisación comienza antes del inicio del film (sobre la pantalla en negro) con un solo de batería con intenciones introductorias al mejor estilo *free jazz*. El bajo en primer lugar y la guitarra poco después (grabados sucesivamente por el mismo intérprete) comienzan cuando Pollock firma

pintando sobre el cristal. Desde ese momento la música continúa sin interrupción, paralela a la imagen durante los diez minutos del film, desarrollando un discurso independiente regido exclusivamente por sus propias reglas estético-musicales. No hay intersecciones ni coincidencias, solamente un transcurrir simultáneo. Tampoco hay un espacio para las locuciones del artista que se superponen a la música. Hacia el minuto 8 aproximadamente, dos minutos antes de finalizar, escuchamos una disminución de densidades y dinámica, que no presenta ningún correlato con la imagen, para luego reanudar su marcha hasta el final del cortometraje. La música finaliza casi inesperadamente, al mismo tiempo que los últimos créditos, sin ninguna función conclusiva. La simultaneidad aleatoria de esta confluencia audiovisual se aleja notablemente del paralelismo mencionado en la colaboración entre Feldman y Pollock, cuyo nexo de base fue el gesto sonoro/visual, génesis de la creación interdisciplinaria.

En la música de Octavio López, *Autumn rhythm in summer*, para dos violonchelos y electroacústica espacializada, la representación y la gestualidad de la imagen volcada en el objeto sonoro (en dos o en más dimensiones) constituyen la estructura fundamental de la pieza. Citando las palabras del propio compositor de su conferencia en la Facultad de Bellas Artes en noviembre de 2005, en el marco de Festival KLEM-KURAIA, titulada *Lo interdisciplinario como metodología creativa*:

«Todo compromiso con el material se basa en la importancia perceptiva de la sensación directa que esta pueda producir. Para eso los dos músicos se sitúan enfrentados entre medio del público, creando físicamente una difusión directa de la señal sonora desde el centro del ambiente. Sus tomas de sonido junto a la banda son difundidas por los 4 altavoces situados en los 4 extremos de la sala. El juego de movimientos sonoros de la cinta más la combinación de los instrumentos (transformados en tiempo real por un módulo de efectos), recrea diferentes espacios, así el oyente se siente envuelto y, en cierta forma, compenetrado por la energía musical.» (López, 2005)

En la versión de *Autumn rhythm in summer* (López, 1999), presenciamos una correspondencia entre timbres, texturas, *mode de jeu* y gestos sonoros que segmenta el discurso musical en concordancia con la configuración formal del film. La obra se inicia en el más absoluto silencio durante más de dos minutos, generando (al mejor estilo sciarriniano) un efecto de centro gravedad, una acentuación sobre la imagen y la posterior locución de Pollock. En el minuto 2:12 comienza el sonido musical: dos violonchelos reproducen unos racimos de notas *in crescendo* a modo de eje de impulsión hasta llegar a la región aguda de su tesitura; mientras tanto la cámara explora en un primer plano el rostro de Pollock que está observando su pintura y tomando decisiones antes de continuar. Nuevamente lo gestual se impone: la coreografía del pintor danzando sobre la tela (más las imágenes pictóricas resultantes) y el movimiento sonoro se persiguen mutuamente sin establecer sincronizaciones pero con un enorme grado de afinidad determinada por lo gestual. Pocos segundos después entran los sonidos electroacústicos con una cascada de notas que recuerda al comienzo de los violonchelos, aunque con otros timbres y registros. El discurso sonoro está en marcha con todos sus integrantes evocando, a través de la densidad cronométrica, la velocidad de las acciones de Pollock y de la cámara. (Figura 44)



Figura 44: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 2:42

La primera segmentación aparece en el minuto 3:52; es una zona de transición en la imagen donde se observa una sombra de Pollock (que recuerda la sombra del Nosferatu de Murnau) agachado sobre la tela mientras pinta, incrustándose a esta sombra las imágenes de fragmentos de su obra acabada. En esta transición el sonido cambia radicalmente poniendo la electroacústica en primer plano (que hasta el momento estaba detrás o en igualdad de condiciones dialogando con los violonchelos). (Figura 45)



Figura 45: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 3:58

Después de poco más de doce segundos de transición, se abre la siguiente sección en el minuto 4:05 solamente con los dos violonchelos en su registro más grave estableciendo una suerte de polifonía oblicua de sonidos mantenidos y algunos *pizzicati*. La rotundidad sonora es comparable a la determinación de la imagen: primerísimos planos de pequeñas zonas de la obra finalizada de Pollock. La música va modulando hacia el agudo en registro y en texturas cada vez más rugosas y quebradizas a medida que la cámara presenta nuevos aspectos en la imagen pictórica: trazos más abigarrados y monocromos. (Figura 46)

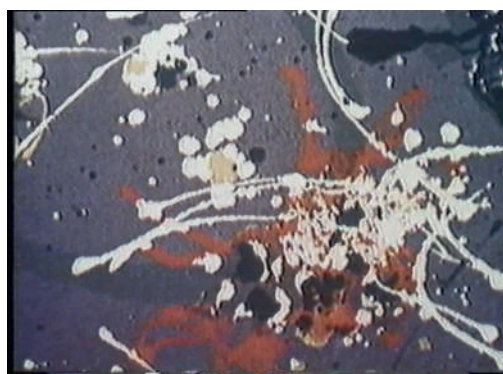


Figura 46: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 4:05

En el minuto 5:05 comienza una nueva sección en el film de apenas medio minuto mostrando una sala de exposiciones mientras Pollock cuelga sus pinturas, paralelamente a un cambio sonoro. Los dos violonchelos en el registro grave hacen un ostinato pulsado de dimensiones irregulares, con repeticiones variadas e *in crescendo* desde un *pianissimo* hasta un *mezzoforte*, que el compositor hace llegar hasta el comienzo de la siguiente sección del cortometraje. (Figura 47)



Figura 47: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 5:08

En el minuto 5:36 se abre la siguiente sección: la cámara colocada debajo de un cristal muestra la imagen de Pollock pintando infinitas líneas en negro con su técnica de *dripping*. El sonido que acompaña estas imágenes modula desde el ostinato de la sección anterior (transfigurado aquí en *pizzicati*) hasta transformarse en acompañamiento, un fondo para la electroacústica que reaparece en primer plano con una polifonía intrincada de líneas tímbricas (sonidos largos en *glissandi*) acorde a las imágenes. En la segunda parte de esta sección la música va modulando en registro y textura haciendo un correlato con los diferentes materiales y objetos que Pollock comienza a depositar sobre el cristal, preparando de esta forma la entrada de la última sección que comienza en el minuto 7:12. (Figura 48)



Figura 48: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 5:53

Esta última sección es la más extensa del film, con una duración aproximada de dos minutos y medio. Todo este final muestra a Pollock trabajando sobre el cristal, observado desde una cámara que está ubicada por debajo. Durante el primer minuto el artista deposita distintos materiales de diferentes tamaños y texturas sobre el cristal (cuerdas, mallas, botones, papeles, etc.) intentando configurar una ordenación a modo de *collage* abstracto. A partir del minuto 8:06 y hasta el final, Pollock pinta sobre el *collage* a través de diferentes técnicas: derramando desde el bote de pintura, pintando con brocha y goteando desde un pincel. El film finaliza como comenzó, con la mano de Pollock pintando su firma sobre el cristal. En cuanto a la parte sonora, el comienzo de esta sección está realizado esencialmente por la electroacústica evocando tímbricamente las diferentes texturas rugosas de los materiales que conforman el *collage* de la imagen. A partir del minuto 8:06 la música paulatinamente comienza a establecer una suerte de recapitulación libre a modo de cierre, retomando variaciones de materiales sonoros presentados en los violonchelos y en la electroacústica desde el inicio del film. Solamente la parte electroacústica concluye, gestual y sincrónicamente junto a la firma de Pollock. (Figura 49 y 50)

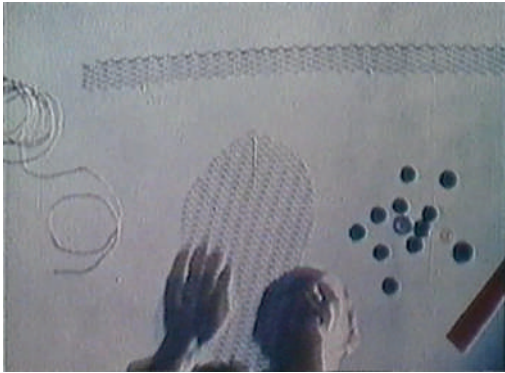


Figura 49: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 7:29

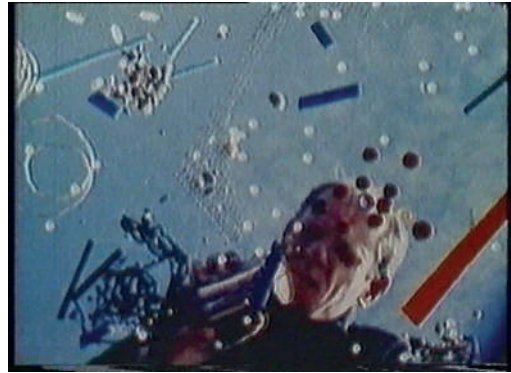


Figura 50: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51, minuto 8:08

La creación sonora de López para este cortometraje, además de trabajar con las respectivas equivalencias tímbricas, gestuales y texturales, organiza su devenir en concordancia con la configuración formal del film, generando una Gestalt indisoluble.

Como cierre de este apartado de música y pintura, considero necesario especificar que a pesar de que en ciertas ocasiones es necesario aislarse para crear, somos permeables a los acontecimientos y evoluciones de nuestro tiempo, sean estos de orden social, científico o artístico (como aquellas ligadas a la literatura, el cine, la música, la danza o la pintura). Una de las situaciones más enriquecedoras para un creador suele ser la de reflexionar, compartir o discutir con artistas pertenecientes a otras disciplinas, como lo han demostrado tantos encuentros interdisciplinarios a lo largo de la historia. Trabajar en relación con las artes plásticas puede estimular nuestra imaginación para crear caminos anteriormente intransitados, incentivándonos para inventar nuevos comportamientos musicales para cada obra.

1.3.2 Cine y música:

1.3.2.1 Algunos antecedentes

En el capítulo anterior hemos observado cómo la música puede desarrollar su discurso en estrecha relación con la pintura, evocando una narrativa sonora, una ambientación, una gestualidad u organizándose a partir de materiales extrapolados desde la figuración gráfica. Si bien hemos analizado algunos ejemplos históricos como Mussorgsky/Ravel-Hartmann, Feldman-Rothko o Feldman/López-Pollock, sabemos que es imposible abarcar los numerosos y variados encuentros entre compositores y artistas plásticos. Sin embargo, constatamos que, por una parte, la expresividad que el artista plástico imprime en su obra (enmarcada en un espacio gráfico) puede ser trasladada a parámetros expresivos sonoros (descriptivos, narrativos, evocativos, ...) y por tanto, temporales (Mussorgsky/Ravel-Hartmann, Feldman-Rothko). Por otra parte, los materiales constructivos de la obra plástica pueden tener un correlato de tipo sinestésico sonoro (Feldman-Pollock), incluyendo la expresión gestual del movimiento (Feldman/López-Pollock) o la segmentación formal de la obra (López-Pollock).

En este capítulo nos centraremos en la imagen en movimiento, observando la función del sonido y de la música en el cine a través del análisis de algunos ejemplos. Si tomamos el año 1895 como fecha fundacional del séptimo arte, con los hermanos Auguste y Louis Lumière²⁴, podemos constatar que el cine ha realizado ya un recorrido de 125 años de historia. Desde principios del siglo XX se fueron perfilando tres ramas cinematográficas bastante diferenciadas que se han ido perfilando y evolucionando hasta nuestros días.

Por una parte, nos encontramos con aquella vertiente que nace de la narrativa en un intento de trasladar el teatro al celuloide, aprovechando las ventajas escenográficas que este ofrece. Podemos

citar algunos ejemplos magistrales que han quedado como hitos en la historia cinematográfica de principios del siglo XX:

- La película alemana perteneciente al género de ciencia-ficción de cine mudo, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, con música original de Gottfried Huppertz (Lang, 1927)²⁵
- La película polaca perteneciente al género de suspense de cine mudo, *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Weine con música original de Giuseppe Becce (Weine, 1920)
- La película alemana perteneciente al género de terror de cine mudo, *Nosferatu, una sinfonía del horror* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, con música original de Hans Erdmann (Murnau, 1922)

Por otro lado, nos encontramos con el género documental que, en todo caso podemos afirmar, fue el primero en surgir a finales del siglo XIX cuando la cámara de filmar portátil de los hermanos Lumière realizaban las primeras grabaciones que se hicieron en la historia del cine. Eran situaciones cotidianas que encontraban por la calle, como la llegada del tren a una estación o la salida de los obreros de una fábrica (Lumière, 1895). Este género fue evolucionando gracias al interés que despertó especialmente en fotógrafos y periodistas. A principios del siglo XX surge el primer largometraje documental mudo en Estados Unidos, *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty con música de Stanley Silverman (Flaherty, 1922). Otro notable documental de cine mudo surge pocos años después en Rusia: *El hombre de la Cámara* (1929) de Dziga Vertov (Vertov, 1929). Uno de los documentales más importantes pertenecientes al cine mudo es *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann con música original de Edmund Meisel

²⁴ Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (Francia, 1862- 1954) y Louis Jean Lumière (Francia, 1864- 1948) inventores del cinematógrafo. Ambos trabajaron en el taller fotográfico de su padre. A partir de un kinetoscopio (precursor del moderno proyector de películas) crearon un aparato que servía como cámara y como proyector: el cinematógrafo, que se basaba en el efecto de la persistencia retiniana de las imágenes en el ojo humano.

²⁵ Las músicas de este período eran encargadas al compositor y se tocaban en vivo durante la función.

(Ruttman, 1927). Ruttman dirigió numerosos documentales como *Deutscher Rundfunk* (1928, el primer documental del cine sonoro), *La melodía del mundo* (1929, montaje innovador), *La noche* (1931, basado en música de Schumann), *Enemigo de sangre* (1931, enfermedades de transmisión sexual), *Mannesmann* (1937, industria metalúrgica en Alemania), *Deutsche Panzer* (1940, avance hacia París del ejército nazi), además de ser autor de obras de cine abstracto experimental y colaborador de otros notables creadores como el ya nombrado Fritz Lang o con Lotte Reiniger.

La tercera ramificación de este incipiente tronco cinematográfico de principios del siglo pasado pertenece a los artistas plásticos (generalmente provenientes del arte abstracto) interesados en trasladar sus ideas gráficas al movimiento a través de la animación. En este sentido, el comienzo del siglo XX fue un hervidero de experimentación. Dentro del cine expresionista alemán, artistas como Oskar Fischinger, Lotte Reiniger, Hans Richter o el mismo Walter Ruttmann, exploraron un territorio que les ofrecía la experiencia temporal para sus obras abstractas. No era imprescindible contar una historia ni documentar un hecho, sino trasladar la imagen abstracta retenida inmóvil en el lienzo al movimiento animado del celuloide aún sin sonido. Algunas de las más remarcables creaciones de estos artistas fueron:

– *Wax Experiment* (1921-26) de Oskar Fischinger (Fischinger, 1921-26) una de sus primeras obras animadas. Para la realización de este trabajo, Fischinger creó su propia herramienta que consistía en un cilindro metálico donde disolvió velas de distintos colores, las mezcló, y una vez el cilindro de velas estuvo seco y endurecido lo fue rebanando y fotografiando en una cámara oscura. Las fotografías resultantes fueron colocadas en orden para una animación (Moritz, 2020)

– *Las aventuras de príncipe Achmed* (1926) de Lotte Reiniger (Reiniger, 1926) donde la artista usa la técnica de animación con siluetas de su invención que consistía en manipular recortes de cartón y láminas finas de plomo bajo una cámara. La película original estaba coloreada.

– *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter (Richter, 1921), es la primera de una serie películas de Richter sobre el ritmo y es considerada una de las principales influencias en el movimiento

cinematográfico abstracto. La obra es una mezcla de arte-cine basada en elementos musicales (extrapolados a la imagen) como la dinámica, el ritmo y el movimiento.

A lo largo del siglo pasado estas ramificaciones se desarrollaron subdividiéndose en nuevas vertientes y perfeccionándose, especialmente a partir de la incorporación del sonido. Este recorrido histórico ha sido de gran importancia ya que nos ha hecho herederos de creaciones artísticas de gran envergadura. Tal es el caso de la película *Alexander Nevski* (1938), resultado del magistral trabajo en equipo de Serguéi Eisenstein y Dmitri Vasilyev en la dirección, sobre el guion de Serguéi Eisenstein y Pyotr Pavlenko, la música de uno de los compositores más relevantes de principios del siglo xx, Serguéi Prokófiev, la fotografía de Eduard Tisse y el montaje de Esfir Tobak y Serguéi Eisenstein. Eisenstein y Prokófiev, una de las confluencias más extraordinarias en la historia del cine, trabajaron desde el comienzo en el diseño, duración y organización de cada una de las escenas, desde el aspecto, narrativo, fotográfico, sonoro, etc. El resultado fue una de las primeras obras maestras, un hito en la historia del cine. El trabajo de exactitud geométrica entre acción visual y sonora, la funciones que va adquiriendo la música durante las casi dos horas metraje, por momentos describiendo, otras veces narrando, otras evocando, fueron motivo de estudio para compositores y cineastas hasta la actualidad.

Desde el nacimiento del cine sonoro en 1927, el sonido en el cine se va configurando paulatinamente en tres formas: *sonido de voces*, *sonido de ruidos* y *sonido musical*. Las voces se presentan como: diálogos entre los personajes, voz en *off* (por ejemplo, un narrador) o como ruidos evocativos (suspiros, quejidos, risas, llantos, gritos, ...). Los ruidos aparecen como ambientación (calle, naturaleza, motores, animales, etc.) o como efectos sonoros que imprimen de cierta carga psicológica al film. La música por su parte también adquiere diferentes características, pudiendo ser descriptiva, narrativa, evocativa, apoyando o contraponiéndose a la acción, etc.

Con relación a la imagen cinematográfica, la música puede ser diegética, es decir, estar integrada a la imagen, de tal manera que su fuente de emisión aparezca en pantalla (una orquesta, un tocadiscos, un actor que canta o toca un instrumento...) a estos

sonidos Michel Chion los denomina *sonido in*. La música puede también proceder de una fuente oculta al espectador y no integrarse a la imagen. Esta música, llamada extradiegética o no-diegética, es la que sucede con mayor frecuencia y puede ser *ambiental* (cuando crea la atmósfera para la escena), *ilustrativa-descriptiva* (cuando sigue y subraya la acción como en los dibujos animados) o *música viva* (cuando crea la escena o la determina al extremo que sin la música la imagen plantearía un significado abierto o carecería de él).

Las técnicas musicales, en cierta forma heredadas de la ópera, aplicadas al cine se podrían sintetizar en dos: el *leitmotiv* y la *música fuera de campo*. En el *leitmotiv* la música asigna un determinado material sonoro (perceptivamente reconocible o subliminal) a un personaje, a un paisaje, una circunstancia o ambiente para caracterizarlo. La técnica denominada fuera de campo es aquella que puede hacer que el espectador presienta algo que va a suceder, o hacer presente algo que no se ve en la pantalla, pero que apareció previamente o se sabe que aparecerá y es uno de los recursos principales de la música de cine de intriga o terror.

La música de cine puede cumplir también otras funciones como la de ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción, acompañar imágenes y secuencias haciéndolas más claras y accesibles, sustituir diálogos que sean innecesarios, activar o dinamizar el ritmo de la imagen o hacerlo más lento, definir personajes y estados de ánimo, implicar emocionalmente al espectador, o dar un sentido de continuidad.

Todas estas cualidades adjudicadas al sonido y a la música en el cine y el audiovisual los observaremos en algunas obras que seguidamente analizaremos. Situándonos hacia finales del siglo pasado, analizaremos la conjunción narración/imagen/sonido en dos grandes trabajos, hoy considerados obras maestras del cine, realizadas en 1980 y 1986, que presentan características estéticas y sonoras muy contrastantes entre sí: *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick (Ligeti, Penderecki y Bartók) y *The Mission* (1986) de Roland Joffé (Ennio Morricone).

1.3.2.2 Stanley Kubrick: György Ligeti, Krzysztof Penderecki y Béla Bartók (*The Shining*)

Nuestro primer objeto de estudio será una película de Stanley Kubrick, *The Shining* (Kubrick, 1980), basada en la novela homónima de Stephen King. Es una película que pertenece al subgénero terror psicológico.

Stanley Kubrick (USA, 1928-1999), considerado por muchos como uno de los más influyentes cineastas del siglo XX, inició su carrera en el cine como fotógrafo, luego guionista y más tarde director de cine y productor de cine. Destacó tanto por su precisión técnica como por la gran estilización de sus películas y su marcado simbolismo. Realizó trece películas, entre las cuales se encuentran varias consideradas como clásicos del cine. En su obra se diferencian tres etapas. En la primera de ella se encuentran sus *trabajos de estudio* (entre 1951 y 1953): *Flying Padre*, *Day of the Fight*, *The Seafarers* y *Fear and Desire*. La segunda es considerada su *etapa clásica* (entre 1955 y 1965) también llamada *Período en Blanco y Negro* o *Etapa de Juventud*, con las obras: *Killer's Kiss*, *The Killing*, *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Lolita* y *Dr. Strangelove*. Por último, su *etapa renovadora* o *etapa de madurez*, es su período en color (entre 1968 y 1999), donde encontramos sus obras más interesantes, incluyendo *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon*, *The Shining*, *Full Metal Jacket* y *Eyes Wide Shut*. En su trayectoria, Kubrick fue galardonado varias veces con diferentes premios y distinciones como los premios Óscar y BAFTA o por la crítica especializada, para sus películas *Paths of Glory*, *Spartacus*, *A Space Odyssey* y *Barry Lyndon*. En su momento, *The Shining* no fue recibida con mucho entusiasmo ni por la crítica ni por el público, pero en estos últimos 40 años se ha ido revalorizando hasta llegar a ser considerada como una película de culto.

El argumento de la película, levemente variado respecto al argumento de la novela de King, trata de "un escritor ex alcohólico y desocupado (Jack) acompañado por su mujer (Wendy) y su hijo (Danny), acepta el puesto de vigilante de un gran hotel de montaña durante los meses de invierno,

en los que queda aislado por la nieve. El director le advierte que, unos años antes, su precursor en el cargo asesinó salvajemente a su mujer y a sus hijas gemelas antes de suicidarse. El pequeño Danny posee poderes extraordinarios y, antes de que el cocinero del hotel abandone el lugar, le advierte sobre los peligros que contiene ese edificio. Jack desarrolla un carácter cada vez más irritable que empeora cuando empieza a ver personajes que, en otros momentos, poblaron el hotel. Su mujer descubre su locura y Jack inicia una desenfadada persecución para asesinar a su mujer y a su hijo. Este último se ha comunicado extrasensorialmente con el cocinero, que acude a salvarlo pero muere a manos de Jack. Finalmente, Danny logra despistar a su padre en el interior de un laberinto nevado que se alza frente al hotel y Jack muere congelado. Sin embargo, su rostro aparece en la fotografía de la fiesta del 4 de julio celebrada en aquel hotel en 1921, que siempre ha estado colgada de una de las paredes del *hall*. (Rimbau, 1990)

Tras la línea dramática principal se esconden innumerables representaciones simbólicas, mensajes subliminales, crítica socio-histórica e indagaciones de índole psicológica en torno a la naturaleza humana y el mal.

Dentro del equipo técnico que acompaña a Kubrick en esta realización son de remarcar la colaboración de Diane Johnson como coguionista, John Alcott en la fotografía, Ray Lovejoy en el montaje y muy especialmente el excepcional trabajo de edición musical de Gordon Stainford. El proceso de sincronización de los pasajes musicales al ritmo de cada secuencia fue asumido por Stainforth, cuyo trabajo en el film es notable por la minuciosa atención a los detalles y por su precisa sincronización. Los protagonistas fueron: Jack Nicholson (Jack), Shelley Duvall (Wendy), Danny Lloyd (Danny) y Scatman Crothers (Dick Hallorann, jefe de cocina)

Para la música, Kubrick contó, al igual que en ocasiones anteriores, con la colaboración Wendy Carlos y Rachel Elkind (ambos habían intervenido en la banda sonora de *La naranja mecánica*), pero en esta ocasión con contribuciones más

secundarias. La ambientación sonora central del film está confiada a obras de música clásica europea escritas con anterioridad por compositores no relacionados con música de cine: el húngaro Béla Bartók, el rumano György Ligeti y el polaco Krzysztof Penderecki, además de una evocación a la música del francés Hector Berlioz. La selección musical corrió a cargo, una vez más, del propio director. Por otra parte, la ambientación sonora de secuencias del pasado del hotel se realizó con músicas de cantantes y compositores de éxito americanos de los años treinta como Jack Hylton, Ray Noble o Henry Hall.

En lo que concierne a las otras músicas seleccionadas por Kubrick, las observaremos individual y brevemente fuera del ámbito de la narración cinematográfica, y en orden cronológico.

De 1936 es la *Música Para Cuerda, Percusión y Celesta* de Bela Bártok²⁶, una obra en cuatro movimientos encargo de Paul Sacher para celebrar el décimo aniversario de la Orquesta de Cámara de Basilea y fue estrenada en Basilea en 1937. La plantilla orquestal se compone de dos grupos de instrumentos de cuerda (violines, violas, violonchelos y contrabajos), ubicados en ambos lados del escenario, y un grupo central integrado por la celesta, un arpa, timbales, percusión (xilófono, caja, bombo, platillos y tam-tam) y un piano. La disposición espacial es diseñada por el compositor realizar efectos de espacialización sonora entre los tres grupos.

De los cuatro movimientos (Andante tranquilo, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro molto*), Kubrick elige el tercero para *The Shining*, sin duda el más original. Es un nocturno lento que utiliza técnicas poco usuales para la época: *glissandi* en timbales, la intervención prominente del xilófono realizando *ostinati*, efectos sonoros en los violines en su tesitura más aguda con *glissandi* y trémolos, además del timbre de la celesta emergiendo en los segmentos conclusivos también con pequeños ciclos de *ostinati*. Todo ello genera una sensación de misterio que encaja a la perfección en las secuencias para las que han sido elegidas por el director. El tercer movimiento es una de las piezas de *Música nocturna* más logradas de

²⁶ Béla Bartók (Hungría 1881- USA, 1945) compositor, pianista e investigador de música la folclórica de Europa del Este. Bartók fue uno de los fundadores del campo de la etnomusicología, el estudio de la música folclórica y la música de culturas no occidentales.

Bartók. También se ha especulado respecto al ritmo del solo de xilófono que abre este movimiento relacionándolo con la secuencia de Fibonacci, el *acelerando-ritardando* escrito usa para el número de ataques de xilófono: 1: 2: 3: 5: 8: 5: 3: 2: 1.

Otra de las músicas que sonoriza *The Shining* es *Lontano*, una obra para orquesta sinfónica (sin percusión) escrita por György Ligeti²⁷ en 1967. En *Lontano* las variables de altura y ritmo son secundarias con relación al timbre, la intensidad y a la trama polifónica. Según Ligeti:

«Mi música no es purista. Está contaminada por una cantidad increíble de asociaciones, ya que pienso mucho de manera sinestésica. Escuchando siempre pienso en formas de colores y distintos sonidos, así que muchos elementos de las artes visuales, de la literatura, aspectos científicos, cosas de la vida cotidiana, aspectos políticos y muchas otras cosas juegan un papel muy importante para mí. [...] No es música programática, pero está cargada de asociaciones.» (Floros, 2014).

La independencia melódica de las diversas voces constituye la polifonía entendida como trama sonora (una textura, un timbre) y el emerger de puntos de apoyo realizados mediante relaciones armónico-interválicas o de sonidos precisos. La pieza musical comienza con un la bemol que dura seis compases, variando tanto el timbre (instrumentación/orquestación) como la intensidad. Después van apareciendo progresivamente una serie de alturas secundarias. Las variaciones dinámicas y de densidades definen una serie de perspectivas espaciales, de luces y sombras. Durante los compases finales, el clímax se interrumpe bruscamente y la música entra en un estatismo conclusivo. La música de Ligeti en cierto sentido es heredera de música de Bartók, lo cual en el caso que nos ocupa genera una importante unidad frente a la diversificación. Podríamos decir que, en el film de Kubrick, *Lontano* cumple una función de nexo entre la música Bartók y la de Penderecki.

En cuanto a la participación de Krzysztof Penderecki²⁸ en *The Shining*, Kubrick seleccionó numerosos fragmentos de varias de sus obras: *Polymorphia* (Orquesta de 48 cuerdas, 1961), *Kanon for 52 strings and magnetic tape* (Orquesta de Cuerdas, 1962), *Denatura sonoris 1 y 2* (Orquesta Sinfónica, 1966 y 1971 respectivamente), *Utrenja* (Coro y Orquesta, 1969-1971) y *The Awakening of Jakob* (Orquesta Sinfónica, 1974). La música de este período de Penderecki se caracteriza por la experimentación sonora a través de la utilización de tramas, *clústeres*, densidades e intensidades extremas, armonías microtonales o técnicas instrumentales extendidas. Penderecki además experimenta durante esta época con grafías y texturas novedosas, buscando nuevas resoluciones tímbricas y expresivas. Sus temáticas son muchas veces próximas a temas religiosos o concernientes a problemáticas sociales, como lo demuestran los títulos de las obras utilizadas en este film. La música de Penderecki ha sufrido importantes transformaciones a lo largo de los años llegando a acercarse a un lenguaje más tradicional, desde finales del siglo XX hasta su fallecimiento (en 2020). Las obras del período que nos ocupa (1961-1974) presentan la faceta más experimental e innovadora del compositor.

Wendy Carlos y Rachel Elkind, por su parte, colaboraron con la composición de dos obras electrónicas para este film: *The main theme* que será utilizado en la apertura de la película y *Rocky Mountain*, cuya función será de enlace entre algunas escenas, además de la composición de sonorizaciones electroacústicas de determinadas escenas.

Observemos ahora la interrelación de estas músicas con la imagen y con la narración, analizando algunos fragmentos comenzando por los títulos. Señalaré en negro los fragmentos con música y en color azul aquellos con sonido ambiente.

²⁷ György Sándor Ligeti (Hungría, 1923 – Austria, 2006) compositor húngaro judío considerado como uno de los más grandes compositores de música del siglo XX.

²⁸ Krzysztof Eugeniusz Penderecki (Polonia, 1933- 2020) compositor y director de orquesta, creador de un estilo compositivo muy personal y experimental.

La disposición de las secuencias sonoras (ya sea música o sonorización ambiental con función dramática) en el film es la siguiente:

- 00.00.00/00.02.54: *DIES IRAE* - apertura del film, camino en las montañas, títulos y créditos
- 5'30" aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.08.33/00.10.07: *EL DESPERTAR DE JACOB* de K. Penderecki - Dany en el baño hablando con su amigo imaginario
- 00.10.08/00.12.13: *ROCKY MOUNTAIN* de W. Carlos y R. Elkin - viaje en coche de la familia al hotel
- 00.13.05/00.14.00: *LONTANO* de G. Ligeti - sala de juegos y visión de las mellizas
- 2'30" aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.16.35/00.17.15: *LONTANO* de G. Ligeti - Danny y Hallorann conversando en la cocina (telepatía)
- 5'15" aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.22.36/00.22.42: aullidos de lobos
- 00.22.43/00.23.12: Sonido del rodar de las ruedas del coche a pedal en los pasillos del hotel - soledad, reverberaciones, normalidad
- 00.23.13/00.23.43: Sonido del rodar de las ruedas de la bandeja del desayuno y pasos
- 1' aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.24.39/00.24.54: Sonido de la pelota contra la pared - reverberación
- 00.25.04 / 00.27.18: *MÚSICA PARA CUERDAS PERCUSIÓN Y CELESTA* de B. Bartók - paseo por el laberinto de Danny y Wendy y Jack mirando la maqueta del laberinto
- 00.27.18/00.27.21: AULLIDOS LOBOS
- 00.27.27/00.29.53: *MÚSICA PARA CUERDAS PERCUSIÓN Y CELESTA* de B. Bartók - Danny pasillos, carricoche y hab. 237 cerrada / Jack escribiendo a máquina
- 1' aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.31.52/00.33.35: *LONTANO* de G. Ligeti - Danny y Wendy jugando con la nieve / Jack escribiendo / radio averiada
- 1'15" aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.34.50/00.36.40: *NATURA SONORIS 1* de K. Penderecki - pasillo, visión de las mellizas que le llaman
- 00.36.46/00.40.56: *MÚSICA PARA CUERDAS PERCUSIÓN Y CELESTA* de B. Bartók - dormitorio de Jack, entra Dany
- 00.41.02/00.47.45: *EL DESPERTAR DE JACOB* de K. Penderecki - pasillo + pelota que viene rodando / HABITACIÓN 237 / PESADILLA JACK / DANNY HERIDO / BAR
- 00.47.46/00.52.00: Viento exterior: Jack en el bar con su 1ª visión / Wendy avisa a Jack que hay una loca en el hotel
- 00.52.02/00.52.16: TV Sonido de publicidad en la casa de Hallorann
- 1' aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.53.08/00.54.00: Carlos-Elkin sonidos electrónicos+ latido: hab. 237 y la ocupante
- 00.54.02/00.58.10: *EL DESPERTAR DE JACOB* de K. Penderecki + Carlos-Elkin: Jack entra en la habitación 237
- 1' aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 00.59.10/01.00.45: Viento: Jack y Wendy hablando en su habitación
- 01.00.46/01.02.12: Carlos-Elkin: Jack y Wendy hablando en su habitación
- 01.02.25/01.02.58: *MASQUERADE* por J. Hylton: fiesta en el hotel
- 1' aprox. (sin música ni sonorización ambiental con función dramática)
- 01.03.42/01.06.48: *MIDNIGHT THE STARS AND YOU* por R. Noble - fiesta en el bar
- 01.07.08/01.12.40: *IT'S ALL FORGOTTEN NOW* por R. Noble y *HOME* por H. Hall - baño del bar Jack y Grady
- 01.12.42/01.13.52: *EL DESPERTAR DE JACOB* de K. Penderecki + sonidos electrónicos de Elkin-Carlos - imposible comunicarse por radio

- 01.13.53/01.14.31: radio del coche Hallorann
- 01.14.35/01.22.25: *POLIPHORMIA* de K. Penderecki - PUNTO CLIMÁTICO: Wendy comprende que Jack ha enloquecido
- 01.22.25/01.26.12: *POLIPHORMIA* de K. Penderecki - Wendy encierra a Jack en el almacén
- 01.26.13/01.27.00: *Kanon for 52 String Orchestra and Tape* de K. Penderecki – (coche roto, imposible escapar)
- 01.27.00/ 01.30.20: sonido del viento
- 01.30.21 /01.33.26: *Kanon for 52 String Orchestra and Tape* de K. Penderecki – (Halloran llega + REDRUM)
- 01.33.26/01.36.55: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – *REDRUM/MURDER*, Danny avisa a Wendy que Jack le va a asesinar – escena del baño
- 01.36.55/ 01.37.08: *UTERNJA PASHI* de K. Penderecki – Hallorann llega al hotel
- 01.37.08/01.37.50: PAUSA MUSICAL- motor cohe Hallorann
- 01.37.50/01.40.44: VIENTO y PASOS: Jack persigue a Danny
- 01.40.44/01.42.35: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – Jack mata a Hallorann y persigue a Danny. Wendy ve a dos de los habitantes del hotel
- 01.42.43/01.44.07: mix PENDERECKI + VIENTO: Jack persigue a Danny en el laberinto
- 01.44.08/01.44.30: VIENTO - Wendy busca a Danny dentro del hotel
- 01.44.30/01.44.57: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – Wendy ve a Hallorann asesinado y otro fantasma del hotel
- 01.44.57/01.46.05: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – Jack persigue a Danny en el laberinto
- 01.46.05/01.46.36: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – Wendy buscando dentro del hotel
- 01.46.36/01.48.49: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – laberinto
- 01.48.49/01.49.20: *UTERNJA EWANGELIA* de K. Penderecki – Danny sale del laberinto y

se encuentra con su madre. Jack sigue en el laberinto agotado y perdido

- 01.49.20/01.50.05: SONIDO AMBIENTE (motor, gritos): Wendy y Danny escapan en el coche de Hallorann
- 01.50.05/01.50.46: ELECTROACÚSTICA + VIENTO: Jack muere congelado en el laberinto
- 01.50.46/01.52.26: *MIDNIGHT* por R. Noble: interior del hotel vacío la cámara se acerca a una foto de la fiesta del 4 de julio de 1921 donde se ve a Jack. Luego créditos

Al observar el minutaje comprobamos que la primera mitad del film tiene momentos en que desaparece la música o la sonorización ambiental con función dramática, en cambio a partir de la segunda mitad no hay pausas sonoras incrementando así la tensión hasta el final. Además, es importante señalar que, si bien en la primera mitad del film encontramos músicas de todos los compositores citados (Carlos-Elkin-Berlioz, Ligeti, Bartók, Penderecki), Kubrick decide dejar exclusivamente las músicas de Penderecki para la segunda mitad del film, probablemente porque estas presentan la mayor carga dramática.

Como todo el film está sonorizado por músicas compuestas para otros fines (a excepción de las puntuales colaboraciones de Elkin-Carlos con la electroacústica), es fundamental el rol del director (que es quien selecciona y decide qué partes de las obras musicales deben acompañar cada escena), como de la edición musical a cargo de Stainforth (que es quien hace coincidir sonido/ imagen/movimiento).

Kubrick escoge la reelaboración del tema del *Dies Irae* para abrir el film (*The main theme*), himno fúnebre latino del medioevo (atribuido a Tommaso da Celano, siglo XIII) remezclado por Wendy Carlos y Rachel Elkind, con sonidos sintetizados y voces distorsionadas, evocando tímbricamente la orquestación escrita para este himno por el compositor francés Hector Berlioz para el 5º movimiento de su *Sinfonía Fantástica*²⁹ (*Dream of a Witches' Sabbath*), compuesta en 1930.

²⁹ *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artista en cinq parties*, Op. 14, sinfonía programática



Figura 51: Fotografía extraída del comienzo de *The Shining* de S. Kubrick, 00:00:52

Lo notable del comienzo de *The Shining* es la dialéctica que se establece entre imagen y sonido. La película comienza con una imagen aérea extremadamente bella de un río enmarcado por montañas en una mañana diáfana. La cámara sobrevuela el río y un islote hasta enfocar (muy desde lo alto) una carretera en medio de montañas y árboles, mientras un solo coche está circulando por ella. El contraste entre imagen y sonido produce una contradicción que, si bien puede generar interés o curiosidad en el espectador, también genera tensión (Gestalt). De este modo, Kubrick nos informa subliminalmente que algo extraño está por ocurrir, que estamos en una situación suspensiva. Es el presagio del misterio, lo desconocido. Es una premonición de lo que va a suceder (música viva / fuera de campo). El *Dies Irae* continuará durante casi tres minutos, pero después del primer minuto comienzan a superponérsele sonidos extraños como ruidos, voces distorsionadas, percusiones, que resignifican con más rotundidad la situación narrativa.

Esta atmósfera nos traslada a un mundo más irreal y amenazante de lo que la imagen sola puede informar. Una significación completamente diferente se nos presentaría al ver la misma imagen acompañada por el 1er movimiento de la 6ª sinfonía de Beethoven, *La Pastoral*. En ese supuesto, no habría contradicción entre imagen y sonido, sino concordancia y por tanto no habría tensión, es decir, sería una interrelación resolutive (Gestalt) ya que imagen y sonido caminan en la misma dirección. Este tipo de discordancia entre imagen y sonido (imágenes claras, inocentes, felices con sonidos lúgubres o amenazantes o viceversa) son recursos utilizados en el cine de suspense o terror, especialmente a partir del último tercio del siglo XX.

Después de esta apertura, el film continúa sin música durante cinco minutos y medio (solo se escuchan diálogos y sonido ambiente). La música reaparece en el minuto 8:33 con *El despertar de*

Jacob de Penderecki. Es una escena de Danny en la casa: el niño está en el baño subido a una banqueta lavándose las manos; la cámara le enfoca desde el pasillo y se va acercando muy lentamente mientras se escuchan los primeros acordes de la obra hechos por los bronce (con un cierto grado de disonancia y creciendo desde intensidades mínimas, con una evocación que podría percibirse como amenazante) junto a los sonidos del agua del lavabo; Danny, mirando al espejo, pregunta a alguien llamado Tony (quien inicialmente parece ser su amigo imaginario) si su padre ha conseguido el trabajo y una voz extraña (hecha por el mismo niño) le responde que sí. Los acordes del *Despertar de Jacob* continúan emergiendo desde el silencio y desapareciendo. La escena ahora pasa a la cocina unida sonoramente tanto por la música de Penderecki como por los sonidos de agua, esta vez del fregadero. Wendy recibe la llamada telefónica de Jack avisándole que consiguió el trabajo en el hotel. Los acordes siguen emergiendo desde el silencio con más intensidad. Continúa la escena en el baño: la cámara enfoca el reflejo de Danny en el espejo hablando con su amigo imaginario, quien le muestra imágenes sobrecogedoras del hotel inundado en sangre junto a unas niñas, mientras la música acompaña en densidad la acción dramática. Esta sencilla escena determina la dirección narrativa del film: inicialmente es el sonido (*El despertar de Jacob*) es que cumple la función principal de significación, pero hacia el final de la escena la imagen se le une con su revelación visual generando una concordancia entre sonido e imagen. (Figura 52 y 53)



Figura 52: *The Shining* de S. Kubrick, escena del Danny en el baño, 00:07:54



Figura 53: *The Shining* de S. Kubrick, escena del Danny en el baño, 00:08:38

No volveremos a escuchar músicas de Penderecki hasta pasados más de 30 minutos del film. Entre tanto la música correrá a cargo de Ligeti y Bartók (más algunas incursiones de Elkin-Carlos).

En el minuto 13:05, escuchamos un fragmento de *Lontano* de Ligeti. *Lontano* significa 'lejos' y su aparición, a modo de *leitmotiv*, está ligada a ciertos momentos en donde la lejanía (en determinados casos temporal) ocupa un lugar importante de la narración, por ejemplo, momentos en los que Danny percibe algo desde lejos (por medio de su capacidad telepática) o tiene visiones de acontecimientos pasados (muy distantes en el tiempo), o cuando Wendy descubre que las líneas telefónicas están cortadas por la nieve y queda interrumpida la comunicación a distancia.

En el minuto 13:05 (primera intervención de Ligeti), la escena nuevamente muestra a Danny solo, jugando a los dardos en la sala de juegos del hotel. Mientras a la cámara muestra el rostro del niño (en un primer plano) lanzando los dardos, comienza la música de un fragmento de *Lontano* (el final de la 1ª sección de la obra): un sonido largo va creciendo muy lentamente aumentando en densidad polifónica e intensidad desde un *pianissimo* hasta un *mezzo piano*, momento en el que Danny se gira y ve a dos mellizas que le observan; la música se mantiene estática mientras la imagen se fija, alternándose entre las miradas de los niños; finalmente la música se disuelve mientras las mellizas se alejan. A pesar de que aún el espectador no sepa quiénes son esas niñas que Danny ve por segunda vez, la ausencia de diálogos entre los personajes en la escena unido a la música, resignifican el mensaje en su conjunto informando al espectador sobre una situación

misteriosa e inquietante. La falta de elementos discursivos de esta escena (una sala de juegos, un niño jugando, unas niñas que vienen a observarlo y se van) permiten al sonido resignificar todo el mensaje audiovisual. (Figura 54 y 55)



Figura 54: *The Shining* de S. Kubrick, escena del salón de juegos del hotel y las mellizas, 00:12:42



Figura 55: *The Shining* de S. Kubrick, escena del salón de juegos del hotel y las mellizas, 00:12:47

Lontano vuelve a presentarse solo dos veces más en el film (siempre utilizando el mismo fragmento). Una de ellas es en el minuto 16:35 mientras Hallorann y Danny conversan telepáticamente en la cocina. La última intervención de *Lontano* es en el minuto 31:52 ilustrando la lejanía desde diferentes aspectos: la lejanía por el aislamiento (Wendy y Danny juegan en un paisaje helado y gris, lejos de toda civilización), la lejanía de la realidad (Jack se aísla de su familia y de su entorno entrando en un mundo desconocido y alucinado) y la lejanía por la incomunicación con el mundo exterior (cuando Wendy comprende que las líneas telefónicas no funcionan)

Una misma escena que se repite varias veces, donde podemos observar claramente cómo el

sonido define e intensifica el mensaje, es la escena del niño recorriendo el hotel con su coche a pedal. Esta escena se repite de forma variada tres veces durante la primera hora del film.

La primera vez que aparece dura menos de un minuto (22:43/23:13): la cámara ubicada detrás y a la misma altura del niño (a 50 centímetros del suelo) le sigue mientras él pedalea con su coche por el hotel. Overlook se visualiza con dimensiones inmensas debido a la ubicación de la cámara que está mostrando al espectador un hotel visto desde la perspectiva de un niño. No hay música, solo el sonido de las ruedas girando sobre distintos suelos (por momentos de mármol, otros de madera o con alfombras) mientras el niño gira por pasillos y salas. El sonido, en un primerísimo plano, reverbera en las enormes dimensiones del lugar, generando junto a la imagen vista desde el suelo un efecto de vulnerabilidad, indefensión y soledad del personaje. (Figura 56)



Figura 56: *The Shining* de S. Kubrick, escena de Danny y el coche a pedal, 00:22:15

La segunda vez que vemos a Danny andando con su coche a pedal se encuentra entre el minuto 27:21 y el 29:53. Nuevamente la cámara acompaña el recorrido del niño desde el suelo por detrás. Durante los primeros segundos solo se escucha el sonido de las ruedas del coche a pedal (pero en una intensidad bastante menor que la primera vez) pero cuando Danny entra en los pasillos de las habitaciones (en el minuto 27:27) comienza un fragmento del 3er movimiento de la *Música para cuerdas percusión y celesta* de Bartók (compás 17-45 de la partitura). A medida que el niño se acerca a la habitación 237 (un lugar al que Hallorann le había prohibido entrar), la música se va intensificando, primero con los trinos agudos de un grupo de violines y luego con los *glissandi* del otro grupo

de violines. Cuando Danny se detiene, la cámara cambia el encuadre dejando ver (siempre desde el suelo) el número de la habitación 237, en tanto que en la música de Bartók se escucha una melodía de violines y celesta superpuesta a los trinos y a los *glissandi*. Con ese contexto sonoro el niño desciende de su coche, se acerca a la puerta e intenta abrirla, pero cuando comprueba que no se abre, la melodía se detiene y solo se escuchan los *glissandi* graves del timbal y los ataques repetidos del xilófono. El niño se aleja rápidamente en su coche. La música de Bartók finaliza con la celesta mientras la imagen abre la escena siguiente con Jack escribiendo a máquina en el gran salón del hotel *Overlook*. La duración de este segundo recorrido de Danny aumenta a más del doble respecto a la anterior, al igual que crece el clima de tensión debido a la presencia de la música de Bartók y al peligro que se presiente por la narración. Música y narración se unen generando un aumento de la inestabilidad. (Figura 57 y 58)



Figura 57: *The Shining* de S. Kubrick, escena de Danny y la habitación 237, 00:27:06



Figura 58: *The Shining* de S. Kubrick, escena de Danny y la habitación 237, 00:27:18

La última aparición del niño recorriendo los pasillos del hotel en el coche se encuentra en el minuto 34:50 y dura cerca de dos minutos. La cámara siempre detrás y baja, acompaña al niño por los pasillos pero desde mucho más lejos; Danny desaparece del encuadre al girar una esquina, recurso pensado para aumentar la angustia del espectador. Cuando la cámara vuelve a enfocarlo, el niño gira un ángulo de pasillo y se encuentra frente a frente con las mellizas que le invitan a jugar y a quedarse por siempre en el hotel, mientras Danny visualiza sus sangrientas muertes. La música que acompaña esta escena necesariamente presenta un mayor grado de tensión: *De Natura Sonoris n° 1* de Pendercki. Como hemos señalado antes, Kubrick reserva las músicas de Pendercki para los momentos más inestables e inquietantes por ser una música llena de contrastes (dinámicos, tímbricos, de densidades...) capaz de evocar situaciones y sensaciones imprevistas. Stainford utiliza esta obra de Pendercki (y las siguientes) casi como si fueran un *objet trouvé* recortando gestos sonoros muy identificativos y reordenándolos en función del ritmo visual y de la acción dramática. (Figura 59, 60 y 61)



Figura 59: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la visión de la muerte de las mellizas, 00:34:15



Figura 60: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la visión de la muerte de las mellizas, 00:34:28



Figura 61: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la visión de la muerte de las mellizas, 00:34:54

Estos tres momentos fueron preparando uno de los clímax del film: el niño que finalmente entra en la habitación 237 (minuto 41:02). Toda la escena es bastante compleja y dura casi siete minutos. Inicialmente nos muestra nuevamente a Danny jugando solo en ese enorme y tenebroso (aunque lujoso) hotel, pero esta vez ubicado en un espacio frente a los ascensores entre los corredores que dan a las habitaciones. Danny está en el suelo jugando con sus camioncitos y cochecitos sobre una alfombra con dibujos geométricos dispuestos simétricamente. El juego de encuadres simétricos es privilegiado por Kubrick en este film. La cámara, desde arriba, enfoca muy de cerca las manos y los juguetes del niño mientras comienza a sonar *El despertar de Jacob* (Penderecki), que ya habíamos escuchado en el minuto 8:33 (la escena de Danny en el baño) con sus acordes inquietantes en los bronce que emergían desde el silencio para luego volver a reabsorberse. Estas conexiones sonoras subliminales son hábilmente utilizadas por Kubrick en muchas ocasiones durante el film. La cámara se va alejando (siempre desde arriba) hasta enfocar al niño desde lo alto, mientras una pelota se le acerca rodando. Los acordes de los bronce siguen emergiendo y desapareciendo entrecortados por silencios

coloreados, definiendo el clima de tensión. La cámara cambia el encuadre direccionándose al pasillo, mostrando que no hay nadie que pudiese lanzar la pelota. Nuevamente Stainford reorganiza los materiales sonoros de esta obra de Penderecki, ampliando, repitiendo y extendiendo los acordes de los bronce y agregando más tarde otros gestos sonoros identificativos. El niño se incorpora llamando a su madre, como preguntándose si ha sido ella la que ha lanzado la pelota, pero nadie responde. Se dirige hacia las habitaciones; los acordes aumentan su intensidad y la velocidad de aparición. La habitación 237 está abierta y el niño va a entrar. Se produce un cambio de escena mientras los acordes continúan emergiendo y desapareciendo: Wendy en la sala de calderas escucha gritar a Jack, sale corriendo y le ve reclinado sobre la mesa del gran salón gritando dormido debido a una pesadilla. Los acordes continúan hasta que se interrumpen cuando Jack despierta, entonces surgen nuevos materiales sonoros de la obra seleccionados por Stainford: *glissandi* ascendentes y descendentes creciendo en densidad polifónica e intensidad, notas mantenidas, además de los sonidos electrónicos incrustados por Elkin-Carlos. Danny entra en el salón con heridas en el cuello y Wendy culpa a Jack. Tres espacios, tres personajes, tres historias diferentes unidas por una misma música y por una idéntica situación alucinatoria: un único material sonoro que unifica espacios y personajes en tanto están separados y que solamente cambia cuando los tres protagonistas se unen en el gran salón. El suspense generado por los acordes de los bronce más los silencios durante la primera parte de esta escena compartida, se resuelve y define cuando Danny, Wendy y Jack se encuentran en el salón mientras la música presenta materiales sonoros múltiples (*glissandi*, notas largas, sonidos electrónicos...) enfatizando la incertidumbre ante acontecimientos tan contradictorios. (Figura 62, 63, 64 y 65)



Figura 62: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la entrada de Danny en la habitación 237, 00:40:39



Figura 63: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la entrada de Danny en la habitación 237, 00:41:22

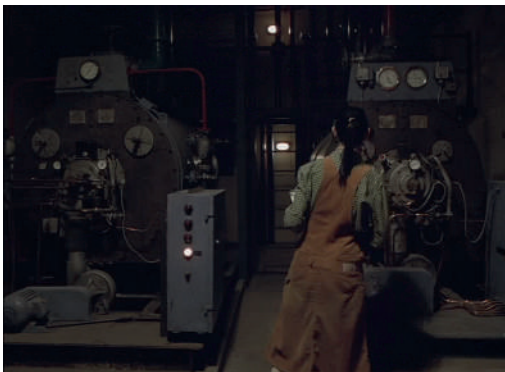


Figura 64: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la entrada de Danny en la habitación 237, 00:41:44



Figura 65: *The Shining* de S. Kubrick, escena de la entrada de Danny en la habitación 237, 00:42:20

Si bien hasta este momento (a excepción de las visiones del niño) la película no ha mostrado a ninguno de los tres protagonistas frente al “mal” que se intuye en el lugar, sabemos que Danny ha sufrido una agresión en la habitación 237 (aunque el espectador no lo haya visto). En el minuto 53:07, una escena distendida del dormitorio en el hogar de Hallorann que había comenzado unos momentos antes, se va transformando paulatinamente en una visión alucinatoria de la habitación 237. La música anuncia los acontecimientos: con el comienzo de la obra *De Natura Sonoris 1* (un acorde microtonal agudo y largo en las cuerdas) que Stainford enriquece con sonidos electrónicos y extiende ampliamente durante más de un minuto, se abre una visión conjunta que Danny y Hallorann tienen de Jack entrando en la habitación 237. A los sonidos mantenidos de cuerdas de la música de Penderecki se le superponen otros sonidos electrónicos que emulan latidos del corazón y percusiones, y que se mantendrán imperturbables durante toda la escena. En el minuto 53:58 comienzan a surgir nuevamente los acordes de bronce del *Despertar de Jacob* (superponiéndose a los latidos del corazón) mientras desaparecen las notas mantenidas de *Natura Sonoris*. La imagen muestra a Jack entrando en el baño de la habitación mientras él ve a una mujer joven y bella saliendo de la bañera que se le acerca, le abraza y le besa (los bronce y los latidos continúan sonando). En el reflejo del espejo Jack ve que la bella mujer se ha convertido en el cadáver llagado de una anciana repulsiva. En ese momento la música del *Despertar de Jacob* de Penderecki abandona los acordes de los bronce y avanza hacia los *glissandi* reiterativos, superponiéndose a los latidos, las percusiones y

las carcajadas tétricas de la anciana, creando así un punto extremo de tensión. Jack horrorizado y tropezando repetidas veces huye de la habitación, entre sonidos de carcajadas y *glissandi* de la orquesta. (Figura 66, 67, 68 y 69)



Figura 68: *The Shining* de S. Kubrick, escena y la ocupante de la habitación 237, 00:56:16



Figura 67: *The Shining* de S. Kubrick, escena y la ocupante de la habitación 237, 00:54:26



Figura 66: *The Shining* de S. Kubrick, escena y la ocupante de la habitación 237, 00:53:04



Figura 69: *The Shining* de S. Kubrick, escena y la ocupante de la habitación 237, 00:56:53

Si observásemos este mismo fragmento del film sin el sonido, o solo con sonido ambiente, la narración audiovisual no llegaría al nivel expresivo alcanzado. Incluso la velocidad de los acontecimientos y la duración de la escena resultaría extremadamente lenta y larga. Sucedería algo similar si escuchásemos solamente el sonido sin imagen. Sin embargo, narración, imagen y sonido generan una Gestalt eficaz y equilibrada produciendo el efecto deseado.

Stainforth se sentía especialmente orgulloso de una escena en el 00.36.46: la del niño y su padre hablando sentados sobre la cama del dormitorio. La música corresponde al tercer movimiento *de Música para cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók; pero parece como si la composición hubiese sido escrita para la escena, a pesar de haber sido compuesta 44 años antes. El xilófono del comienzo coincide con el momento en que Danny abre lentamente la puerta y parece decir: «Espero no despertarle...», aunque Jack ya estaba despierto. Luego, cuando el niño pregunta: «*No nos harás daño a mamá o a mí, ¿verdad?*», el sonido se vuelve oscuro y amenazador, aunque luego el clima cobra brillo cuando el padre replica: «Nunca te haré daño. Nunca. Nunca». Este fragmento corresponde a la primera parte del tercer movimiento de la composición, pero gracias al trabajo de edición la duración coincide exactamente con la de la escena de Jack y Danny. El editor Gordon Stainford utiliza muchas veces esta música de Bartók asociadas por ejemplo al cambio de plano entre las caras de Jack y Danny cuando están hablando en el dormitorio. (Figura 70 y 71)



Figura 70: *The Shining* de S. Kubrick, escena de Jack y Danny en su dormitorio, 00:36:53



Figura 71: *The Shining* de S. Kubrick, escena de Jack y Danny en su dormitorio, 00:40:09

Otra muestra de las conexiones internas de la narración sonora la observamos en la canción de época que acompaña la secuencia final, *Midnight*, cuando la cámara se acerca a una foto antigua que cuelga de la pared. En ella se ve a Jack junto a numerosos huéspedes en un baile del hotel en 1921. La música que se escucha es la misma que había animado antes la espléndida fiesta en la *Gold Room*. (Figura 72 y 73)



Figura 72: *The Shining* de S. Kubrick, escena final, la fiesta del 4 de julio de 1921, 01:50:13



Figura 73: *The Shining* de S. Kubrick, escena final, la fiesta del 4 de julio de 1921, 01:50:51

Sin intención de realizar un estudio exhaustivo de *The Shining* continuando con los análisis de las escenas que faltan (mi propósito es simplemente señalar algunos ejemplos de la eficaz relación entre narración, imagen y sonido), hemos podido corroborar, no obstante, en esta parcial mirada a la obra, otros aspectos notables que es necesario mencionar. Por una parte, el profundo conocimiento de Kubrick acerca de la música de su tiempo (Bartók, Ligeti y Pendereck) especialmente si tenemos en cuenta que algunas de esas músicas fueron estrenadas apenas seis años antes del estreno del film, como por ejemplo *El despertar de Jacob* (1974). Por otra parte, hemos constatado la gran sensibilidad musical de este director de cine por la eficiente selección de aquellos fragmentos musicales más idóneos para apoyar e incluso direccionar la narración y la imagen. En tercer lugar, es de remarcar el magnífico trabajo de edición sonora de Stamford, redimensionando las obras musicales en función de las necesidades de la acción dramática sin que perdiesen su identidad. Considero que el resultado es de un elevadísimo nivel artístico además de ser un paradigma de las connotaciones que el sonido puede inferir a la imagen y a la narración.

1.3.2.3 Roland Joffé: Ennio Morricone (*The Mission*)

En este apartado analizaremos algunos aspectos de la interrelación entre narración, imagen y sonido en el film de Roland Joffé³⁰, *The Mission* (Joffé, 1986), con música de Ennio Morricone.

La película se basa en hechos históricos en formato de aventura con carácter épico-dramática. Los aspectos narrativos principales son: la evangelización misionera, el colonialismo, la redención, el misticismo y la penitencia.

The Mission narra hechos acontecidos a mediados del siglo XVIII. La acción se desarrolla en la jungla tropical próxima a las cataratas de Iguazú. Allí un misionero jesuita, el padre Gabriel, sigue el ejemplo misionero de un jesuita martirizado por los indígenas del lugar y se introduce en la selva sin más armas que su fe y un oboe. Al ser aceptado por los indios guaraníes, Gabriel crea la misión de San Carlos. Entre sus seguidores está Rodrigo Mendoza, traficante de esclavos, mercenario y asesino, que termina uniéndose al Padre Gabriel tras haber asesinado a su hermano para encontrar la redención entre sus antiguas víctimas indígenas. Ambos trabajan en una misión con el fin de evangelizar pacíficamente a los nativos que habitan en las cataratas del Iguazú (en las fronteras entre Paraguay, Argentina y Brasil), sin embargo, los intereses político-económicos del gobierno portugués, el gobierno español y el Vaticano amenazan la supervivencia de las misiones jesuíticas y la libertad de los aborígenes. Después de luchar juntos durante años, Gabriel y Rodrigo se enfrentan a causa de la independencia de los nativos: Gabriel confía en liberarlos del yugo esclavista por el poder de la oración, mientras que Rodrigo cree en la fuerza de la espada.

En su artículo *Lectura histórica de The Mission (1986) de Roland Joffé* (Sánchez Marcos, 1988), el historiador Fernando Sánchez Marcos³¹, señala:

«Desde el punto de vista de la estructura formal, el film, tras una impresionante escena introductoria, se desarrolla en dos planos de temporalidad que se van alternando: uno, menos espectacular y más breve, pero capital para la interpretación, es el del relato y reflexiones sobre unos acontecimientos transcurridos unos años antes. Es el plano temporal del informe del alto dignatario eclesiástico al que se le ha enviado para que contribuya a resolver el conflicto religioso-político o político-religioso planteado. El otro plano, introducido en *flashback*, que ocupa la mayoría del film, es el del desarrollo, en diferentes escenarios y desde una perspectiva a la vez biográfico-personal y colectiva de la acción rememorada.» (Sánchez Marcos, 1988)

El equipo técnico que acompaña a Joffé en la realización del film está conformado por: Fernando Ghia y David Puttnam en la producción (Puttnam ya había producido *Carros de fuego* en 1982), el guion fue escrito por Robert Bolt (guionista de *A Man for All Seasons* en 1966, dirigido por Fred Zinnemann), la edición fue realizada por Jim Clark y la magnífica dirección fotográfica estuvo en manos de Chris Menges. Entre los protagonistas encontramos: Robert De Niro (como el capitán Rodrigo de Mendoza, mercenario) y Jeremy Irons (en el papel del jesuita padre Gabriel); junto a ellos están: Ray McAnally (el cardenal Altamirano), Liam Neeson (jesuita), Aidan Quinn (Felipe, hermano de Rodrigo), Cherie Lunghi (Carlotta, novia de Rodrigo) y Chick Low (el gobernador Cabeza), entre otros.

³⁰ Roland Joffé (Londres, 1945) director de cine franco-británico, con numerosas distinciones entre las cuales dos nominaciones a los Óscar por sus películas *The Killing Fields* (1984, película histórica de denuncia sobre el genocidio de Camboya en 1974) y por *The Mission* (1986).

³¹ Fernando Sánchez Marcos (1943 - 2020) historiador español especialista en Edad Moderna, historiografía y cultura histórica. Fue catedrático emérito de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona.

La música de *The Mission* fue enteramente compuesta, orquestada, dirigida y producida por Ennio Morricone³², quien hasta ese momento tenía en su haber una extensa experiencia en música de cine. Morricone, ha compuesto la banda sonora de más de 500 películas y series de televisión al igual que piezas de cámara, sinfónicas y vocales, desarrollando una multitud de géneros compositivos y demostrando ser un compositor extremadamente versátil. Morricone trabajó con directores como Sergio Leone, Brian de Palma, Quentin Tarantino o Roland Joffé. Entre sus composiciones para film destacan: *La Misión*, *Los intocables de Elliot Ness*, *Por un puñado de dólares*, *Érase una vez América*, *Días del cielo*, *Bugsy*, *Malena*, *Malditos Bastardos*, *El bueno, el feo y el malo*. Ha recibido numerosos galardones por sus obras musicales cinematográficas: Óscar (2016, *Los Odiosos Ocho*), Oscar Honorífico (2006), Grammy, Donatello, BAFTA, Cine Europeo, Salón de la Fama, León de Oro, etc.

La banda sonora de *The Mission* fue nominada a un Premio de la Academia en 1986 y obtuvo el Globo de Oro a la Mejor Música Original, el Premio BAFTA (*British Academy of Films and Television Arts*) a la Mejor Música y la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En la música de este film, Morricone intenta captar las diferentes culturas que aparecen en la película, combinando: corales litúrgicos, instrumentos nativos (*sikus*, zampoñas, tumbadoras, cajas, quenás) y guitarras con influencias españolas, oboe y violines barrocos..., además de su propio estilo compositivo. (Figura 74)

«El compositor no solamente crea la música, sino que además interviene en la edición de la sonorización del film, logrando una absoluta fusión entre música, diálogos y sonido ambiente. Sonido y música en *The Mission* cumplen varias funciones: ambientan las épocas y lugares en que transcurre la



Figura 74: Instrumentos aborígenes de América Latina

³² Ennio Morricone (Italia, 1928-2020) compositor y director de orquesta internacionalmente conocido por su extraordinaria carrera en la música para cine. Fue compositor y director de orquesta formado en la prestigiosa Accademia y Conservatorio Santa Cecilia di Roma, además de estudiar composición con Goffredo Petrassi. Considerado el sucesor de Nino Rota.

acción, acompañan imágenes y secuencias haciéndolas más claras y accesibles, sustituyen diálogos innecesarios, aceleran y/o ralentizan (según necesidad) el ritmo narrativo, definen a los personajes y sus estados de ánimo, además de implicar emocionalmente al espectador y otorgar un sentido de continuidad, a pesar de que se desarrolle en dos planos alternados de temporalidad.» (Sánchez Marcos, 1988).

En cuanto a sus composiciones para cine en general (y para este film en particular), Morricone trabaja distintas técnicas. Por un lado, el *leitmotiv* que le permite caracterizar sonoramente situaciones, personajes o emociones, dando lugar también a la posibilidad de establecer temas concretos encuadrados en pequeñas composiciones que duran entre un minuto y medio y cuatro minutos aproximadamente, identificando algún momento o personaje del film. De esta forma ha configurado 20 temas (aparentemente) diferentes interrelacionándolos con la narrativa: *On Earth As It Is In Heaven, Falls, Gabriel's Oboe I, Ave Maria Guarani, Brothers, Carlotta, Vita Nostra, Climb, Remorse, Penance, The Mission, River, Gabriel's Oboe II, Te Deum Guarani, Refusal, Ascension, Alone, Guarani, The Sword, Miserere*. Por otro lado, Morricone utiliza técnicas de elaboración que le permiten no solamente ampliar ideas musicales desde materiales mínimos sino también configurarlos con características tan contrastantes que sirvan para acompañar situaciones opuestas (felicidad/tristeza, paz/guerra, etc.) y así, partiendo del mismo motivo, puede sonorizar momentos antagónicos otorgando una gran unidad tanto a la música como a todo el conjunto.

Seguidamente analizaremos algunos fragmentos del film para comprender la interrelación de la música con la imagen y con la narración.

Primeramente, observemos la disposición de las secuencias sonoras (ya sea música o sonorización ambiental con función dramática) en el film. Manteniendo la misma señalización que utilicé en el análisis anterior, se verá en color negro los fragmentos con música y en azul aquellos con sonido ambiente):

- 00.00.00/00.00.42: imagen muda del logo de la Warner Bros seguida de un texto introductorio explicativo (ubicación histórica) del film
- 00.00.42/00.01.32: comienza la música (*Guarani* - 2ª parte) – el cardenal Altamirano (narrador) dicta a un novicio una carta para el Papa (conspiración, muerte, lucha, incomunicación)
- 00.01.32/00.01.53: música diegética (superpuesta a la música anterior *Guarani* – 2ª parte) + narrador – indígenas tocando violines construidos por ellos mismos con el padre Gabriel en la misión de San Carlos
- 00.01.53/00.03.25: continúa *Guarani* - 2ª parte fundiéndose con el sonido del agua – indígenas en la selva arrojando a un jesuita crucificado al río y a las cataratas
- 00.03.25/00.04.28: sonido de agua (agua de río, de rápidos, de cascadas, de cataratas) en primerísimo plano
- 00.04.15/00.04.28: gran sonido de cataratas – en la imagen los nombres de los dos protagonistas y después el título de la película
- 00.04.28/00.06.11: música de *Falls* + narrador – las cascadas, nuevos jesuitas entierran al martirizado, siguen los créditos
- 00.06.11/00.06.25: diálogos de los jesuitas, sonido de agua y cataratas como fondo
- 00.06.25/00.08.03: sonido de cataratas – Gabriel subiendo por las cataratas
- 00.08.03/00.09.25: música de *Falls* + sonido de cataratas en 2º plano
- 00.09.25/00.10.33: sonidos de la selva (ruidos de animales, de insectos, revolotear de pájaros)
- 00.10.33/00.11.17: música diegética de *Gabriel's Oboe* acompañado solo por percusión (de fondo los sonidos de la selva) – Gabriel sentado en medio de la selva toca su oboe
- 00.11.17/00.11.30: pasos, selva y voz de un nativo
- 00.11.30/00.12.10: música diegética del *Gabriel's Oboe* + selva – le piden a Gabriel que siga tocando su música

- 00.12.10/00.13.10: voces + selva – le rompen el oboe
- 00.13.10/00.13.50: música extradiegética de *Gabriel's Oboe* + orquesta – los indígenas aceptan al jesuita
- 00.13.50/00.14.10: narrador + la música extradiegética de *Gabriel's Oboe* + orquesta – la vida en el poblado indígena
- 00.14.10/00.14.39: selva + disparos – el capitán Mendoza cazando indígenas para esclavizarlos
- 00.14.39/00.15.50: música extradiegética de *Remorse* – Gabriel se enfrenta a Mendoza
- 00.15.50/00.17.10: música extradiegética de *Asunción* + sonidos de ambiente ciudad – Mendoza llega a Asunción con los indígenas cazados.
- 00.17.10/00.18.34: sonidos de la herrería + caballos + diálogos
- 00.18.34/00.19.20: música extradiegética de *Brothers* – Rodrigo enseñando a Felipe a montar
- 00.20.28/00.21.42: música extradiegética de *Carlotta* – ella le confiesa a Rodrigo que ama a su hermano Felipe
- 00.21.42/00.23.15: música colonial diegética de fiesta + sonido ambiente de calle + voces – fiesta popular, Carlota le comunica a Felipe que Rodrigo ya sabe de su romance
- 00.23.15/00.23.35: música extradiegética de *Alone* – Rodrigo pensando solo en la calle en medio de la fiesta
- 00.23.35/00.24.19: sonido de música folklórica de fiesta + sonido ambiente de calle + superposiciones de *Alone*
- 00.24.19/00.25.33: *Alone* – Rodrigo entra en casa de Carlotta y los encuentra en la cama, Felipe intenta hablar con él y pelean
- 00.25.33/00.25.46: (exterior) sonido de campanas + sonido de espadas – Rodrigo mata a Felipe
- 00.25.46/00.25.58: gemidos de muerte
- 00.25.58/00.26.27: música *Alone* + gritos y llantos – muerte de Felipe
- 00.26.27/00.26.55: (exterior) sonido de lluvia
- 00.26.55/00.27.58: (interior) canto gregoriano + diálogos
- 00.27.58/00.30.24: música extradiegética *Remorse* + diálogos – interior del monasterio Gabriel convence a Rodrigo que vaya a las cataratas a expiar su culpa
- 00.30.24/00.34.00: música extradiegética *Penance* + sonido de agua y selva – subida a las cataratas de Rodrigo y jesuitas
- 00.34.00/00.37.15: distintos tipos e intensidades de sonidos de agua en la subida de todo el grupo
- 00.37.15/00.39.05: sonidos de agua, de selva, de risas y de voces – los indígenas saludan a los jesuitas y amenazan con un cuchillo a Rodrigo pero finalmente le cortan la soga de su carga
- 00.39.05/00.43.10: *On Earth as it is in Heaven* + risas y llantos – Rodrigo es perdonado y trabaja para ayudar a los nativos
- 00.43.10/00.44.12: sonidos de persecución y matanza del jabalí
- 00.44.12/00.44.42: sonido de agua y niños jugando
- 00.44.42/00.46.00: (interior noche) sonido de grillos e insectos + diálogos
- 00.46.00/00.47.03: *Falls* + voz en off
- 00.47.03/00.48.30: (interior noche) sonido de grillos e insectos + diálogos – Rodrigo se hace jesuita
- 00.48.30/00.48.56: música diegética étnica con instrumentos autóctonos (zampoñas, sikus, queñas, cajas) aplausos, risas – fiesta por los votos de Rodrigo
- 00.48.56/00.49.48: voz en off del narrador (cardenal Altamirano), poco sonido ambiente. Se jerarquiza el mensaje verbal
- 00.49.48/00.50.07: (interior) – sonido ambiente + diálogo + pasos
- 00.50.07/00.50.18: (exterior) – caballos, carruajes
- 00.50.18/00.50.34: (exterior más cercano) sonido ambiente de pasos, voces, descarga de carruajes
- 00.50.34/00.52.20: (interior) sonido de pasos, objetos y voces – reunión en Asunción de mandatarios para decidir el futuro de los guaraníes
- 00.52.20/00.53.12: (exterior) música del *Ave María Guaraní* – un niño guaraní canta a los mandatarios reunidos

- 00.53.12/01.00.35: sonido ambiente exterior (luego interior) diálogos y discusiones por la transferencia a Portugal de los territorios de las misiones (esclavitud)
- 01.00.35/01.02.57: sonido ambiente (lluvia) y diálogos
- 01.02.57/01.03.52: música extradiegética *The Mission* + voz en *off* del narrador
- 01.03.52/01.04.47: (interior) músicas diegética de violines por los indígenas + *Te Deum Guaraní* – el Cardenal conoce la misión de San Miguel
- 01.04.47/01.06.03: (exterior) sonido ambiente y diálogos
- 01.06.03/01.06.44: música al estilo barroco – el Cardenal recorre la misión y conoce el taller de lutería
- 01.06.44/01.09.55: (exterior por la tarde) sonido ambiente de campiña y diálogos
- 01.09.55/01.11.52: (interior por la noche) sonido ambiente de campiña y diálogos – el Cardenal no toma una decisión
- 01.11.52/01.12.20: (exterior noche) sonido de voces de nativos, sonidos de selva y de agua – los indígenas remando sus botes llevando al Cardenal a la misión de San Carlos
- 01.12.20/01.13.00: (exterior día) sonidos de selva y de agua – los indígenas remando sus botes llevando al cardenal a la misión de San Carlos
- 01.13.00/01.14.40: música extradiegética *Vita Nostra* – llegada a la misión de San Carlos
- 01.14.40/01.15.40: (exterior fiesta día) música diegética étnica con instrumentos autóctonos
- 01.15.40/01.18.19: música diegética *Ave María Guaraní* – el Cardenal recorre la misión
- 01.18.19/01.21.23: (interior) sonido ambiente y diálogos- el Cardenal les ordena a los guaraníes que abandonen la misión, ellos se niegan
- 01.21.23/01.22.35: música extradiegética incidental + diálogos entre el Cardenal y Gabriel
- 01.22.35/01.22.51: breve intervención de la melodía *Gabriel's Oboe* – Gabriel decide quedarse en la misión con los indígenas
- 01.22.51/01.23.16: sonido de catarata – un niño recoge la espada que Rodrigo había tirado al río
- 01.23.16/01.25.02: música extradiegética *The Sword* – Rodrigo decide luchar
- 01.25.02/01.26.03: sonido ambiente de la selva, de voces, diálogos – Gabriel y Rodrigo discuten
- 01.26.03/01.26.28: música extradiegética incidental – Altamirano, Cabeza y Hontar en un carro
- 01.26.28/01.26.50: sonido ambiente de voces y calle - los portugueses se preparan para la guerra
- 01.26.50/01.27.36: música extradiegética incidental – los portugueses desmantelan la misión de San Miguel y esclavizan a sus nativos
- 01.27.36/01.29.00: música extradiegética incidental – los indígenas de la misión de San Carlos se dividen en dos grupos: uno quiere luchar con armas y el otro con la oración; los portugueses están llegando armados para la guerra.
- 01.29.00/01.29.15: sonido ambiente de agua y cascadas – jesuitas y nativos llegan nadando de noche al asentamiento portugués.
- 01.29.15/01.31.10: música extradiegética incidental – jesuitas y nativos roban la pólvora a los portugueses.
- 01.31.10/01.31.27: sonido ambiente de cascadas, voces y tambores – los portugueses descubren el robo
- 01.31.27/01.31.50: sonido ambiente de selva con música incidental – Rodrigo prepara trampas para sus enemigos
- 01.31.50/01.32.51: sonido ambiente de cataratas con música incidental – los portugueses se acercan
- 01.32.51/01.33.12: sonido ambiente de selva y río – un niño indígena vigía avisa que llegan
- 01.33.12/01.35.17: música extradiegética de fragmentos de *Gabriel's Oboe* – Gabriel y Rodrigo se despiden
- 01.35.17/01.38.37: música extradiegética *Refusal* – los indígenas y algunos jesuitas se preparan para la lucha, los portugueses armados se acercan con cañones

- 01.38.37/01.38.37: sonido ambiente agua del río – los indígenas y el jesuita Fielding esperan escondidos en los botes
- 01.38.37/01.40.28: música extradiegética *River* – los indígenas hacen una emboscada en el río a los portugueses
- 01.40.28/01.40.42: sonido ambiente de selva, pasos, susurros – Rodrigo y los indígenas hacen una emboscada en la selva a portugueses
- 01.40.42/01.41.12: música extradiegética *River* + sonidos de disparos, cañones y flechas
- 01.41.12/01.43.35: sonido ambiente (selva o río) fragmentos de *Refusal* voces – la lucha en la selva y en el río
- 01.43.35/01.45.00: música del *Ave María Guaraní* – en la misión Gabriel y algunos indígenas cantan y rezan
- 01.45.00/01.46.45: sonido ambiente de agua (río, rápidos, cataratas) – los indígenas se suicidan en sus canoas seguidos de los portugueses
- 01.46.45/01.48.38: música *Refusal* + sonidos ambiente + disparos, voces, llantos, cañonazos – la guerra en la selva y en la misión
- 01.48.38/01.49.25: música *Ave María Guaraní* + percusiones + sonidos ambiente + disparos, voces, llantos, cañonazos
- 01.49.25/01.50.22: *Refusal*
- 01.50.22/01.51.18: *Ave María Guaraní* + percusiones + sonidos ambiente + disparos, voces, llantos, cañonazos
- 01.51.18/01.52.17: *Gabriel's Oboe* + percusiones + sonidos ambiente + disparos, voces, llantos, cañonazos – mueren Gabriel y Rodrigo
- 01.52.17/01.52.49: *Gabriel's Oboe* + bombo – todos muertos y la misión destruida
- 01.52.49/01.54.08: sonido ambiente de ciudad + diálogos – Altamirano discutiendo con Cabeza y Hontar
- 01.54.08/01.55.10: sonido ambiente de selva y río – solo nueve niños quedan vivos y se van en una canoa
- 01.55.10/01.56.05: *Misere* + sonido ambiente de selva y agua + voz en off del narrado que cierra su historia

- 01.56.05/01.56.32: *On Earth as it is in Heaven* – créditos
- 01.56.32/01.59.56: *On Earth as it is in Heaven* – Altamirano en su despacho firmando la carta, cuando mira hacia la cámara hay silencio y fin de la película

En esta secuenciación sonora se observa claramente, a diferencia de la señalada en el film anterior (*The Shining*), que la alternancia entre sonido ambiente y música es similar. Mientras que en *The Shining* los momentos sonorizados ocupaban una quinta parte, en *The Mission* ocupan casi el 50% del film. El trabajo que realiza Morricone relacionando música y sonido ambiente es magistral, otorgando a la presencia ambos una fuerte e indispensable función expresiva, como seguidamente podremos comprobar.

En lo que concierne al aspecto musical, también podemos constatar que en la secuenciación sonora utilizo la expresión “música incidental” (Alcalde, 2007) en siete ocasiones (entre el minutaje 01.21.23 y el 01.31.50). A pesar de que es una designación aplicada más bien a la música para el teatro que para el cine, la uso aquí para marcar la diferencia entre aquellas 20 piezas que Morricone configura en su *soundtrack* (que poseen una cierta identidad formal) y los fondos sonoros que el compositor presenta en esos siete breves momentos que, si bien, exponen elementos motivicos evocando personajes o situaciones, carecen de una morfología musical independiente, apareciendo y desapareciendo como pinceladas sonoras, casi como sonido ambiente.

Comenzaremos el estudio de la interrelación narración/imagen/sonido en este film con el análisis de la primera escena. Esta es una escena fundamental (tanto desde el punto de vista sonoro como del narrativo) porque en ella se realiza una suerte de síntesis del tratamiento que tendrá el sonido en relación con la narración y la imagen durante todo el film.

Después de los primeros segundos de imagen muda (presentando el logo de la Warner Bros., los nombres de los productores, el premio de Cannes y algunos textos introductorios de los hechos históricos que se van a narrar) comienza el sonido musical sobre la pantalla en negro y, después de unos segundos, surge la imagen en primerísimo

plano del rostro sudoroso del cardenal Altamirano. Todo es oscuridad a excepción de una luz lateral que ilumina parte de su rostro. (Figura 75)

En esta escena Altamirano está dictando una carta a su subordinado para informar al Papa sobre la situación de las misiones jesuíticas en las fronteras entre los dominios de Portugal y de España. En la imagen se yuxtaponen dos planos temporales: el presente (Altamirano dictando su carta) y los acontecimientos de un pasado próximo (relatados por el Cardenal en su carta, lo cual justifica, desde la acción dramática, la voz en *off* que recorrerá alternadamente todo el film).

Esta primera escena, muy compleja, se divide narrativamente en dos grandes partes abarcando en total casi seis minutos de duración. La primera de ellas (00.00.42 – 00.04.28) a su vez se subdivide narrativa, visual y sonoramente en tres partes, mientras que la segunda (00.04.28 – 00.06.07) solamente en dos. Toda esta gran primera escena tiene un hilo conductor, la voz intermitente del Cardenal dictando su carta, por momentos presente en la imagen y por momentos como voz en *off*.

La primera parte de esta escena (con casi 4 minutos de duración) se inicia, como se ha dicho, con el rostro de Altamirano en un claroscuro *caravaggesco* (muy acorde con la época histórica de la narración) relatando los hechos para los que el Vaticano le envió a mediar. Después de 30 segundos la cámara se aleja mostrando el despacho del Cardenal y a su subordinado escribiendo, durante 20 segundos más. Entre tanto la música, que se había iniciado con la pantalla en negro antes de la imagen, presenta un fragmento de la pieza que Morricone tituló *Guaraní*, en un segundo plano respecto a la voz del narrador (Altamirano). Este fragmento sonará casi toda la escena (durante tres minutos), comenzando en segundo plano, otras veces en tercero y hacia el final en primer plano. Es una música oscura (como la imagen) que transmite incertidumbre: las cuerdas oscilan entre dos notas por semitono con un *glissando* lento y multiplicándose, a ellas se le superponen golpes aislados en la gran caja y algunas intervenciones irregulares aunque reiterativas de la zampoña³³. Todos los elementos que intervienen en este primer segmento de la escena (música, imagen, narrador y su narración) confluyen y refuerzan una misma línea expresiva sombría e inquietante.



Figura 75: *The Mission*, primera escena, cardenal Altamirano, 00:00:48

³³ Instrumento precolonial andino de la familia de la flauta de pan.

En el minuto 1:26, la narración del Cardenal nos conduce al pasado próximo, la misión de San Miguel. La imagen muestra al padre Gabriel y niños nativos en una clase de música tocando los violines que ellos mismos construyen. Entre el plano de la voz del narrador y el de la música (*Guaraní*) se ubica un plano intermedio con música diegética (los personajes tocando violines en clase) en un estilo que evoca las zarzuelas barrocas. La imagen se traslada a la campiña de la misión, momento en el que la banda sonora introduce sonidos de cencerros del ganado que allí se cría cerrando con estos la música barroca (minuto 1:53). En este segundo segmento de la primera parte de la escena, que dura menos de 30 segundos, el clima cambia notablemente por varios factores: la imagen luminosa de la misión (con sus niños, la campiña, la naturaleza), la música tonal y regular de la zarzuela y la narración que relata el eficiente trabajo de los jesuitas. Es una Gestalt que transmite optimismo. (Figura 76 y 77)

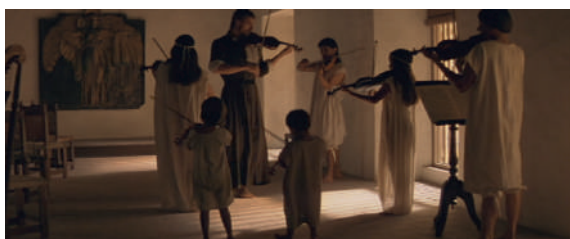


Figura 76: *The Mission*, primera escena, misiones jesuíticas, 00:01:34



Figura 77: *The Mission*, primera escena, misiones jesuíticas, 00:01:49

Todo el conjunto se reabsorbe en el momento en que la imagen muestra un crepúsculo en las montañas y la música *Guaraní* sube de nivel, mientras la voz en *off* del cardenal habla del martirio que recibieron algunos jesuitas. (Figura 78)

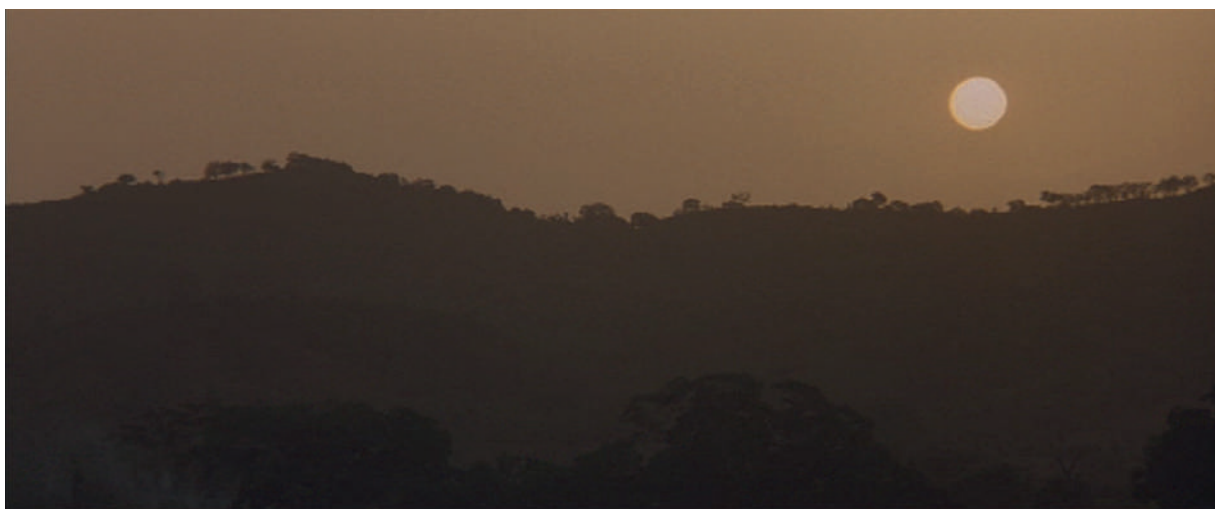


Figura 78: *The Mission*, primera escena, crepúsculo, 00:01:57

En ese momento comienza el último segmento de esta primera parte de la escena 1. Mientras la música *Guaraní* ocupa el primer plano sonoro (la voz en *off* desaparece), la imagen muestra a otros indígenas en la selva trasladando hasta el río a un jesuita atado a una cruz hecha de troncos. (Figura 79)



Figura 79: *The Mission*, primera escena, martirio de un jesuita, 00:02:56

Cuando el crucificado es arrojado al agua, la corriente lo arrastra hasta unos rápidos y finalmente hasta las cataratas donde muere. Desde que el espectador visualiza la primera imagen del río (minuto 3:00), el sonido del agua surge y comienza a crecer lenta y paulatinamente sobre la música *Guaraní*, hasta absorberla completamente cuando el crucificado llega a los rápidos (minuto 3:30). Desde allí hasta su caída por las cataratas (minuto 4:10) y luego mientras la imagen muestra la panorámica de estas, solo se escucha el ruido ensordecedor del agua. A partir del minuto 4:15 y siempre sobre el mismo ruido aparecen los nombres de los dos protagonistas del film y seguido el título, cerrando así esta primera parte de la escena (minuto 4:27). La fuerza dramática del sonido de la pieza *Guaraní* combinado con el ruido del agua *in crescendo* (que se ha escuchado durante un minuto y medio) y sumado a la angustiante narración de la imagen (el martirio) sumergen al mismo espectador dentro de la acción, impregnándolo de emoción por la grandiosidad de la imagen y del sonido. (Figura 80, 81, 82 y 83)



Figura 80: *The Mission*, primera escena, martirio de un jesuita, 00:02:59



Figura 81: *The Mission*, primera escena, martirio de un jesuita, 00:03:23



Figura 82: *The Mission*, primera escena, martirio de un jesuita, 00:04:03



Figura 83: *The Mission*, primera escena, martirio de un jesuita, 00:04:26

Sobre los últimos segundos, mientras la imagen presenta el título del film (minuto 4:27) y en tanto esta se funde con la de una carta que Altamirano sostiene en sus manos, el sonido del agua decrece haciendo surgir la introducción de la música de *Falls* (a cargo del arpa, cuerdas y algunos vientos) y luego la voz del narrador. Nuevamente la cámara nos muestra el rostro parcialmente iluminado del Cardenal (aunque menos oscuro que en el comienzo) y parte de su despacho mientras continúa dictando la carta a su subordinado. En el minuto 4:47, en tanto se escucha la voz en *off* del narrador, la imagen nos traslada una vez más al pasado: volvemos a visualizar las cataratas y a dos jesuitas acompañando al padre Gabriel para enterrar los restos del jesuita crucificado junto al agua.



Figura 84: *The Mission*, primera escena, entierro del jesuita, 00:04:32



Figura 85: *The Mission*, primera escena, entierro del jesuita, 00:04:58

En el momento en que la voz en *off* cierra su narración, comienza el último segmento de toda esta primera escena, que se desarrollará entre el minuto 4:58 y 6:06. Mientras que en la imagen se visualizan a los jesuitas en torno a la tumba y los créditos del film, la música de *Falls* despliega todo su discurso confiado a la zampoña acompañada por la orquesta sinfónica. La tristeza que impera en ese momento de la narración más la nostalgia de la música junto a la grandiosidad de los escenarios construye una poética impregnada de emoción que involucra afectivamente al espectador llevándole a aceptar como lógica consecuencia la decisión de Gabriel de continuar los pasos de su predecesor martirizado.

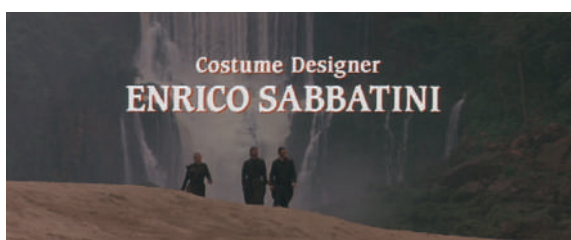


Figura 86: *The Mission*, primera escena, créditos iniciales, 00:05:10



Figura 87: *The Mission*, primera escena, créditos iniciales, 00:05:26

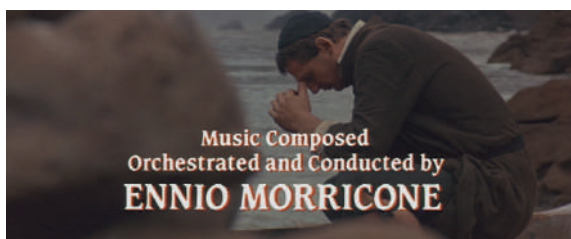


Figura 88: *The Mission*, primera escena, créditos iniciales, 00:05:33



Figura 89: *The Mission*, primera escena, créditos iniciales, 00:05:57

En una escena tan compleja, de poco más de cinco minutos y medio, subdivididos en cinco segmentos formales, donde se presentan elementos muy contrastantes desde el punto narrativo, visual y sonoro, se consigue una unión absolutamente compacta debido especialmente a la acción del sonido puesto en función de la narración. Una escena que sin la inteligencia del director y la habilidad del compositor podía haber sido tediosa si se hubiera confiado todo este relato introductorio a una simple voz en *off*. La imagen secundada incansablemente por el sonido da vida a una narración cargada de contrastes. Es decir, la narración no solo estuvo a cargo de la voz del narrador sino también de la imagen y del sonido, destinándose un espacio para cada uno de ellos. Todo el film también presentará esta misma intensa fusión entre narración, imagen y sonido.

El segundo y último análisis que haremos de este film será el de una escena más sencilla, prácticamente sin diálogos ni voz en *off*, absolutamente guiada por la acción visual y el sonido musical o ambiental según proceda. La escena comienza al cierre de la anterior, en el minuto 6:11. Gabriel decide subir las cataratas para ir al poblado indígena que mató a su predecesor, y se despide de sus dos compañeros jesuitas. La escena tiene dos partes: la primera es la subida por las cataratas hasta la selva del altiplano (6:11 – 9:25), la segunda se desarrolla en la misma selva (9:25 – 14:08).

Sin más palabras que comunicar su decisión a sus compañeros y despedirse, Gabriel se interna con su canoa por un río caudaloso rodeado de cataratas que le llevará hasta el sitio por donde debe subir.

Después de asegurar su canoa en una roca comienza su escalada plagada de dificultades y peligros por una pared vertical de piedra empapada por el agua. Y es ese sonido, el del agua en todas sus tonalidades, el que acompañará la travesía de Gabriel de comienzo a fin por las cataratas. Dos minutos solamente con sonido



Figura 90: *The Mission*, segunda escena, la decisión, 00:06:21



Figura 91: *The Mission*, segunda escena, comienzo de la escalada, 00:06:28



Figura 92: *The Mission*, segunda escena, comienzo de la escalada, 00:07:04

de agua: una catarata lejana, un río caudaloso, una cascada entrechocando con el lecho del río, gotas de agua contra la piedra, sus pies chapoteando en un charco, una cortina fina de agua sobre su cuerpo, Agua, solamente agua, no hay voces, ni diálogos, ni música, ni ningún otro sonido diferente al del agua. El espectador se sumerge en la inmensidad de la imagen unida a la inmensidad unívoca del sonido.



Figura 93: *The Mission*, segunda escena, escalada, 00:07:50



Figura 94: *The Mission*, segunda escena, escalada, 00:07:04

Gabriel pierde la sujeción por un momento, las piedras mojadas resbalan bajo sus pies y está a punto de caer. Cuando consigue sujetarse, el sonido de aguas comienza a disminuir dejando emerger la música, impregnando así al tramo que aún le resta por subir de algo semejante a la esperanza. Es nuevamente *Falls*, la pieza que le acompañará hasta el final de su escalada. Las imágenes, por momentos aéreas, por momentos desde abajo, a veces lejanas, otras en primer plano, todas ellas son subyugantes por la magnitud de su belleza. La llegada a la cima coincide con la rotunda conclusión de la pieza musical.



Figura 95: *The Mission*, segunda escena, Gabriel conquista la cima, 00:08:48

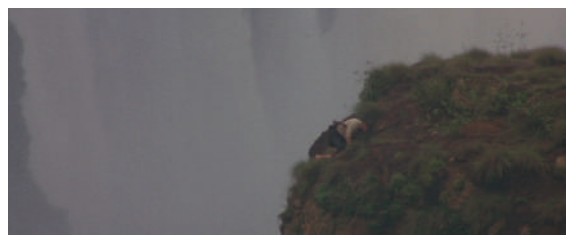


Figura 96: *The Mission*, segunda escena, Gabriel conquista la cima, 00:09:12



Figura 97: *The Mission*, segunda escena, Gabriel conquista la cima, 00:09:23

La imagen luminosa de la cima se funde con la de una selva oscurecida por la exuberante vegetación y muestra a Gabriel caminando por ella (9:25). Paralelamente a la imagen, el cierre de la música da paso a sonidos de insectos, pájaros, animales y pisadas sobre la tierra húmeda o sobre los charcos que forman sutiles surcos de agua. Gabriel se sienta, desenvuelve su oboe y comienza a tocar con un sonido seco (*Gabriel's Oboe*) acompañado por los ruidos del ambiente.



Figura 98: *The Mission*, segunda escena, Gabriel en la selva



Figura 99: *The Mission*, segunda escena, Gabriel en la selva

La cámara, que hasta entonces le seguía de cerca, se proyecta hacia una vista panorámica de la selva mientras que el sonido del oboe comienza a reverberar trasladando al espectador hasta la majestuosidad del paisaje y permitiéndole escuchar al oboe desde las mismas montañas. La cámara junto con la música (que ahora marca otro espacio acústico) vuelve a la espesura de la selva mientras algunos golpes de timbal delatan a unas sombras escondidas en la maleza (10:50). Los nativos le espían y se acercan.

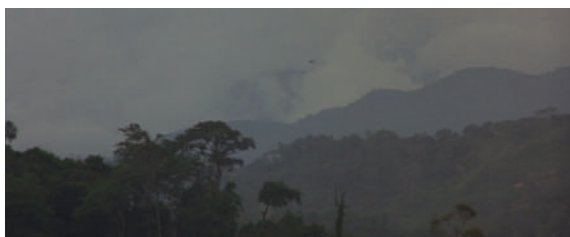


Figura 100: *The Mission*, segunda escena, montañas y selva



Figura 101: *The Mission*, segunda escena, montañas y selva, 00:10:52

El crujir de una rama sobresalta a Gabriel que deja de tocar y se gira (11:17). Los indígenas con un gesto le ordenan que siga tocando mientras le apuntan con sus flechas. Gabriel lo intenta brevemente, pero uno de ellos le arrebató el oboe y lo rompe. Los demás le ofrecen arreglarlo y le invitan a su aldea (13:10).



Figura 102: *The Mission*, segunda escena, encuentro de Gabriel con los indígenas, 00:11:50



Figura 103: *The Mission*, segunda escena, encuentro de Gabriel con los indígenas, 00:12:33

El fondo sonoro imperturbable de la selva ha acompañado cada uno de los acontecimientos, pero en ese momento la música retoma su discurso, esta vez con toda la orquesta mientras la imagen muestra a Gabriel en la aldea evangelizando y tocando su oboe, rudimentariamente reparado. Nuevamente esta segunda parte se cierra, al igual que la primera, con un sonido musical (*Falls*) que infunde al mensaje un tono optimista frente a la incertidumbre de la situación.



Figura 104: *The Mission*, segunda escena, Gabriel es aceptado en el poblado, 00:13:55



Figura 105: *The Mission*, segunda escena, Gabriel es aceptado en el poblado, 00:14:07

Música y sonido ambiente en *The Mission* se unen para formar un discurso indisoluble cargado de significado y expresividad. No presentan fronteras, uno y otro se alternan sin solución de continuidad, sin limitaciones. Las magnitudes de los espacios naturales son equiparables a las dimensiones del sonido (agua, naturaleza, guerra, ...) y a la fuerza dramática de la música de Morricone. La Gestalt sonido/música transfigura el mensaje de la obra dramático-audiovisual sumergiéndolo al espectador en una experiencia multisensorial: *Gesamtkunstwerk*.

1.4 Música y movimiento: *Le Sacre du printemps*

En este capítulo abordaré la estrecha relación entre música y movimiento configurado en danza.

Como he señalado en la primera parte de mi tesis, la música organiza interválica y tímbricamente el sonido, desarrollándolo en el tiempo organizado a través del ritmo, y ocupando un espacio (fijo o móvil). En la danza, por su parte, el cuerpo en movimiento por un determinado espacio organiza su coreografía³⁴, y es a través de esta organización y evolución temporal que imprime expresión al movimiento. Música y danza sitúan su eje de unión en el devenir temporal y se resignifican al entrar en relación.

1.4.1 Algunos datos históricos:

Música y movimiento han iniciado su andadura juntos desde tiempos inmemoriales y de esta unión surge la danza como medio de comunicar ideas, expresar emociones, o de entretenimiento.

La danza está unida al ser humano desde sus orígenes. Inicialmente tuvo carácter religioso sin espectadores (cada miembro de la tribu tenía un rol en el ritual – Alvin, 1984). Nace para expresar necesidades vitales: de culto, sociales, nutrición... , y siempre de carácter colectivo.

En la antigüedad, desde las altas culturas de Egipto y Mesopotamia hasta el mundo greco-romano adquiere dos formas: *danza sagrada* (ceremonias religiosas) y *danza profana* (esparcimiento popular). En los griegos formaba parte de los planes de educación, las ceremonias solemnes religiosas o civiles, las festividades y de los juegos olímpicos. La danza alcanza mayor importancia cuando Roma conquista Grecia. Con el cristianismo pasa a estar controlada por la Iglesia y será fundamentalmente religiosa. La danza desaparece de los templos en la Edad Media para refugiarse en ambientes laicos. Surgen en este período danzas con un sentido tétrico como la danza de la muerte.

En el Renacimiento, la danza alcanza una suntuosidad nueva y acrecienta su carácter de espectáculo. A partir del siglo XV comienza a desarrollarse como forma de arte, y desde el siglo XVII surge la figura del bailarín profesional, creado por la aristocracia para el espectáculo. Catalina de Médicis (1519-1589), reina de Francia, que fue una bailarina consumada, llevó la danza coreografiada a Francia, dando así origen al primer *ballet*. Muchas de las danzas tradicionales que llegan a nuestros días se originan en el siglo XV, sin embargo, hay otra gran cantidad de danzas cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos.

A lo largo de la historia destacan cuatro funciones en la danza: *función mágica* (las danzas primitivas dentro de ceremonias religiosas), *función religiosa* (danzas de acción de gracias por las cosechas o por una victoria, danzas de alabanza y danzas fúnebres), *función de espectáculo* (desde el Renacimiento) y *función festiva o de esparcimiento* (el aspecto que más fácilmente ha llegado hasta nosotros).

³⁴ El término 'coreografía' se refiere a la organización de los gestos y movimientos corporales en el espacio configurando un discurso estructurado.

1.4.2 Música como experiencia multisensorial

Según Jessica Phillips-Silver y Laurel J. Trainor (2007): «escuchar música en actitud pasiva es una costumbre relativamente reciente surgida en occidente» (Cabañete y Soler, 2017). En otras culturas la música no se concebía sin el movimiento, sino que era una experiencia multisensorial que involucraba tanto el oído como el resto del cuerpo (sistema visual, propioceptores, sistema vestibular).

La danza es, por lo tanto, el movimiento corporal configurado en lenguaje por medio del cual el ser humano se expresa reuniendo en sí mismo tanto el mensaje como el canal, el contenido y la forma (Stokoe, 1986)

La música y la danza se basan en principios comunes: forma o estructura, ritmo-temporalidad, espacialización, discurso (evolutivo-estático), etc. Las variables que constituyen la música (ritmo, interválica, espacialización, timbre, intensidad, densidades, etc.) organizados de algún modo, pueden promover una determinada concepción plástica, una imaginación motora y una premonición espacial.

La capacidad perceptiva o sensibilidad es el conocimiento por vía sensorial y emocional que se efectúa por medio de la recepción de estímulos internos y externos. Por lo tanto, los sentidos son la frontera entre nosotros y el mundo exterior, entre el "yo" y la naturaleza externa. Nuestra conciencia, en íntima relación con nuestras percepciones sensoriales forman el universo que nuestros propios sentidos nos proporcionan, de tal manera que la vida anímica se ve influenciada por nuestras impresiones sensoriales. Por ejemplo, la oscuridad podría generar sentimientos de temor y angustia que desaparecerían al aumentar la luz, o un grupo de acordes disonantes y estridentes podrían producir tensión y desasosiego, mientras que sonoridades consonantes y suaves podrían incitar a la relajación y el bienestar.

Cada percepción suscita alguna sensación. Las impresiones sensoriales influyen en nuestro organismo directamente por la vía de la sensación: cuando un estímulo sensorial nos da miedo, empalidecemos; cuando nos produce una sensación placentera, nos sonrojamos; en ambos casos la impresión ha afectado nuestra circulación sanguínea.

De esta forma, podríamos observar también ciertas reciprocidades entre una determinada creación sonora y la respuesta que ella puede generar en el movimiento del danzante: un movimiento crispado podríamos imaginarlo acompañado de sonoridades estrepitosas, o un movimiento reiterativo y calmo podría sugerirnos sonoridades suaves y cíclicas. Son innumerables la cantidad de opciones en las que el movimiento exterior pueda expresar una determinada creación sonora y viceversa. Pero, ¿qué significación tendrían sonoridades lentas y lúgubres con movimientos nerviosos e irregulares? O por el contrario, ¿qué sucedería si movimientos distendidos, constantes y lentos fuesen acompañados de sonoridades agudas, irregulares y estridentes? ¿Sería equivalente a lo que señalábamos para la acentuación rítmica (capítulo 1.1.2.) respecto a la tensión e inestabilidad que generan estímulos contrarios superpuestos? (Gestalt).

En su artículo *Música y Movimiento* (Riveiro Holgado, 2013), Leonardo Riveiro Holgado³⁵ propone el siguiente esquema de correlaciones entre movimiento y música:

³⁵ Leonardo Riveiro-Holgado, profesor de Formación Rítmica y Danza en la Escuela Universitaria de Profesorado y en la Universidad Autónoma de Madrid.

EN EL LENGUAJE DEL MOVIMIENTO	EN EL LENGUAJE MUSICAL
El Cuerpo. Sensibilización y conciencia del cuerpo. Actividades básicas del cuerpo. Control y orden del movimiento: técnicas.	El sonido (vibración a través del espacio). Altura. Timbre. Ritmo
El tiempo. Pulso. Medida y métrica. Ritmo. Duración.	El ritmo y la métrica. Pulso. Métrica y acento. Duración.
Dinámica. Cantidad y calidad del movimiento.	Dinámica. Intensidad. Fluidez y aire musical. Agógica.
Espacio. Dimensiones. Direcciones. Planos espaciales.	Área instrumental. Materiales e instrumentos. Orden y control de la vibración: habilidad y técnicas. Conjunto instrumental (orden tímbrico).
Grafía. Representación gráfica y lecto-escritura.	Grafía. Representación gráfica: lecto-escritura.
Comunicación y formas sociales. Gesto. Relación. Lenguaje expresivo (carga intencional concreta).	Comunicación. Interpretación (lenguaje expresivo).
Coreografía. Forma de movimiento o estilo de danza.	Forma musical y Composición (concepto estético). Melodía-armonía (simultaneidad sonora). Creación expresivo-estética.
Esfuerzo. Fuerza. Flujo.	

Son tres los aspectos que en la danza merecen especial atención: el cuerpo, el espacio y el tiempo.

El espacio es el medio, el lugar donde nos expresamos y comunicamos con los demás, un medio físico percibido por el mismo cuerpo y cuyas fronteras son los límites físicos reales. Solo podremos concebir el espacio a través de la vivencia previa. Sin embargo, el espacio es un concepto perteneciente tanto al mundo físico como al universo afectivo y simbólico como un medio de relación.

El tiempo, por su parte, alude a la duración y al grado de rapidez o lentitud con que se manifiesta un fenómeno perceptible (visual, sonoro, de movimiento, etc.). Hace referencia tanto a la duración y la velocidad como al gesto que lo origina y, por tanto, conlleva también una determinada carga emocional. Es en este lugar en donde se establece la configuración expresiva y en la que se basa la interrelación y compenetración de ambos lenguajes.

Desde una perspectiva general, el gesto implica tanto acción como expresión. Puede ser entendido como un movimiento de las facciones de la cara o de las manos (o de cualquier parte del cuerpo) que ayuda en la expresión o que expresa por sí mismo un estado de ánimo o una acción. Un gesto implica, por tanto: expresión, direccionalidad, grados de energía (diferentes componentes que articulan la micro y la macroforma de la expresión), una construcción dinámica en el tiempo y una cierta forma de espacialidad.

En el universo musical, el *gesto sonoro* se configura poniendo en juego todas las variables sonoras y en particular: tiempo, velocidad, intensidad, registro, espacio y timbre. En nuestro estudio observaremos la correlación entre gesto compositivo, gesto interpretativo y gesto danzante.

1.4.3 Rudolf von Laban: Labanotación

La danza moderna, que abarca un período que se extiende aproximadamente entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, surge paralelamente en dos sitios: Alemania y Estados Unidos. Si bien se presenta como una forma de danza de escena, no tiene raíces directas en ninguna escuela, compañía o *ballet*. La danza moderna surge como consecuencia de su tiempo, como una búsqueda individual y personal que liberase al movimiento coreografiado de la rigidez del encorsetado *ballet* clásico.

Distintos personajes (coreógrafos, bailarines, profesores y pensadores) fueron fundamentales en su desarrollo: Francois Delsarte, Émile Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey, José Limón, Martha Graham, Alvin Ailey, Alwin Nikolais, entre otros.

Entre las figuras que producen la base ideológica y conceptual de la danza moderna, Rudolph Laban³⁶ es considerado una de las más importantes en la historia de la danza moderna. Como bailarín, coreógrafo, docente e investigador, logró difundir ampliamente su trabajo: primero por Europa, luego por Estados Unidos y actualmente por todo el mundo.

Laban publicó varios artículos y libros que siguen siendo importantes referencias para la teoría y la historia de la danza. Algunos de sus títulos son: *El dominio del movimiento*, *Coreutica* y *Danza moderna educativa*. Según explica María Navarro en su libro:

«...también inventa labanotation (*kynetography*), que es el sistema más completo y eficaz para analizar y escribir el movimiento, creado hasta el momento. Con esto, abre un marco teórico completamente nuevo para la forma del movimiento y el análisis de calidad. Su pensamiento incluye la idea de que el movimiento humano es el asiento de la vida y que expresa el estado social del ser. Por tanto,

la danza sería una necesidad de experiencia comunitaria. Él cree que educar a individuos y grupos por medio del movimiento puede corregir a la sociedad.» (Naranjo, 2010)

Laban influyó en numerosos bailarines como Mary Wigman, Kurt Joos, Albert Knust y a casi todos los bailarines modernos europeos del período entre las dos guerras.

Laban sostenía que «todo movimiento exterior es consecuencia de otro interior» (Laban, 1975), por ello decidió documentar todas las poses del movimiento humano, lo cual permitió a los coreógrafos registrar los pasos de los bailarines y otros desplazamientos corporales, así como también su ritmo. En su investigación estudia las diversas formas del movimiento, basándose en los factores que actúan sobre este y la manera de canalizar los impulsos espontáneos. Dos son los sistemas complementarios que constituyen el pilar de su obra: la *Labanotación* (sistema gráfico de posiciones y movimientos corporales) y la *Danza Creativa* (o danza expresionista que parte de la implicación emocional del sujeto). Las bases del sistema de Laban son:

- EL ESPACIO: todo movimiento se desarrolla en un espacio.
- EL TIEMPO: el medio para imprimir expresión al movimiento es dotarlo de duración, velocidad y por tanto de ritmo. La combinación de estos tres factores contribuye a la riqueza de la expresión.
- LA ENERGÍA: Laban considera también la energía, es decir, la fuerza o el peso de un gesto como un elemento esencial de expresión.
- Ocho acciones de base: apretar, rozar, golpear, frotar, torcer, doblar, azotar, deslizar, y sus variantes.

³⁶ Rudolf von Laban (Hungría, 1879 - R.U., 1958) coreógrafo, bailarín, docente e investigador, internacionalmente reconocido por su trabajo de cinetografía o Labanotación

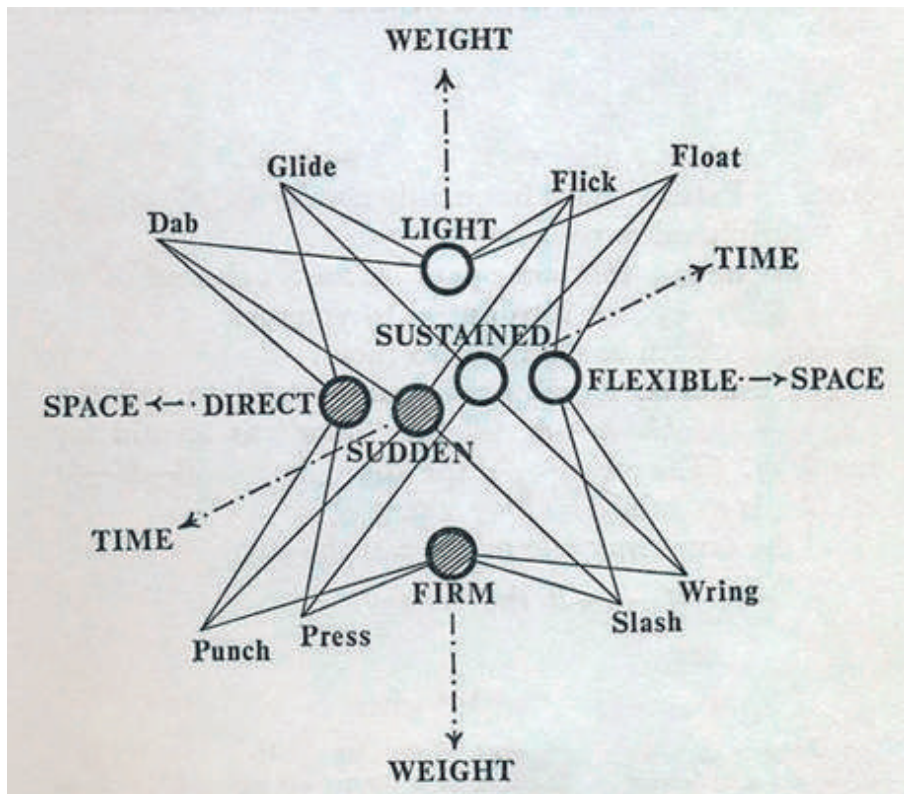


Figura 106: Bases del sistema de Laban

Teniendo en cuenta estas bases (espacio, tiempo, energía y las 8 acciones), Laban establece cinco situaciones que contemplan los fundamentos expresivos del movimiento:

- *Con relación al tiempo:* súbito o sostenido.
- *Con relación al espacio:* estrecho o amplio.
- *Con relación a la gravedad:* pesado o liviano.
- *Con relación a la gradación del tono muscular:* suave o fuerte.
- *Con relación a la fluidez:* conducido o libre.

Por último, citamos las cinco acciones básicas que conceptúan la observación del movimiento:

- *Locomoción:* todas las formas de movimientos que desplazan al cuerpo de un punto a otro.
- *Gesto:* movimientos de partes del cuerpo.
- *Posición:* situaciones en las que el cuerpo se quede quieto.
- *Elevación:* actividades en sentido contrario a la fuerza de atracción de la tierra.
- *Rotación:* todo tipo de movimientos que giran sobre un eje.

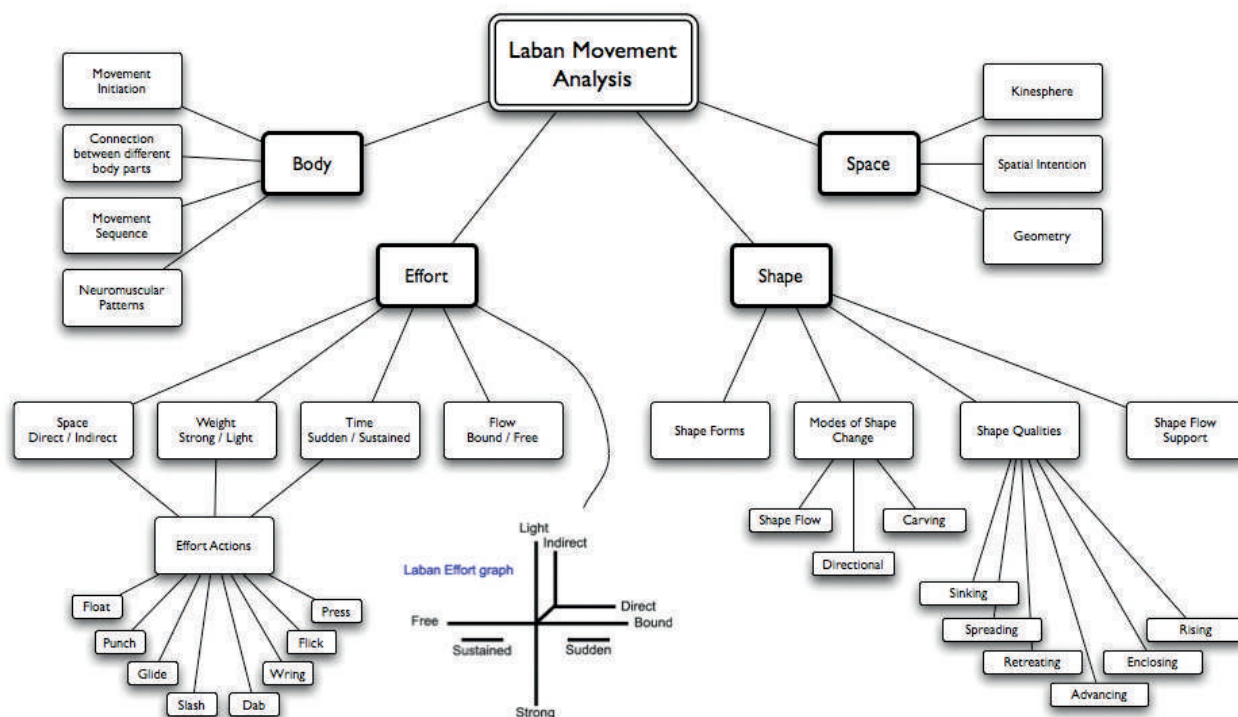


Figura 107: Análisis del movimiento por Laban

La gráfica de una coreografía establecida por Laban, permitía coordinarla con la gráfica musical, pero a diferencia de esta última, se leía de abajo hacia arriba. Cada columna tiene tres líneas que representan: la del medio, la columna y las restantes los brazos. Los símbolos entre la línea central y externa representan las piernas. Cada corte horizontal de abajo hacia arriba son un compás musical. Todo lo que se escribe fuera de las líneas externas corresponden a manos y gestos.

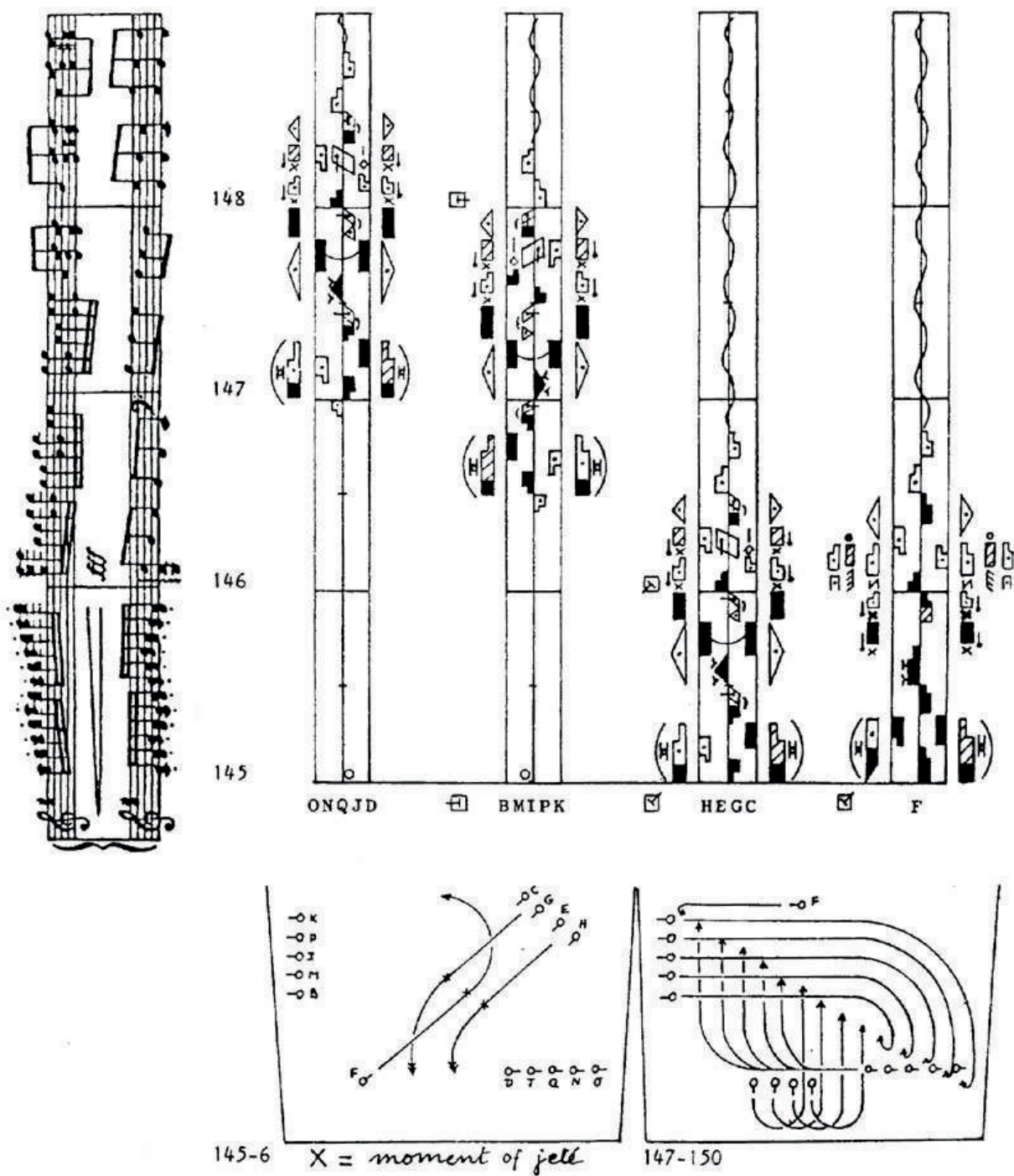


Figura 108: Grafía del movimiento coreográfico

También estableció un sistema de gráficos la configuración de los desplazamientos en el espacio (Laban, 1975):

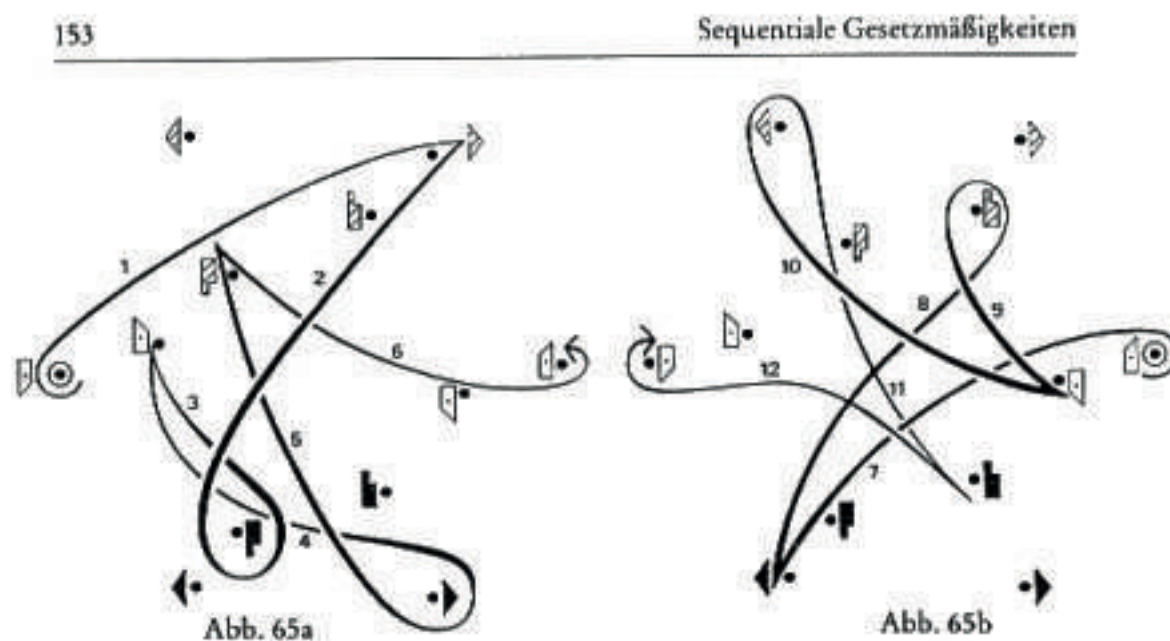


Figura 109: Grafía del desplazamiento coreográfico

De los dos sistemas complementarios que forman su obra, la Danza Creativa tuvo numerosos seguidores que llevaron a la práctica sus postulados, como:

- Mary Wigman³⁷, es la principal representante de la Danza Expresionista alemana y concibe el movimiento como un arte. Para ella el movimiento es pensamiento, emoción, acción y expresión. Así lo demuestra en su performance *La danza de la bruja (Hexentanz)* de 1914, su pieza más famosa (Wigman, 1914) (Figura 110, 111 y 112)

- Isadora Duncan³⁸: desde la perspectiva artística actúa de acuerdo con algunos de los 'principios de la danza moderna' (inventar un lenguaje gestual y adaptar el movimiento al proyecto artístico). Un rasgo destacado de su método creativo es el uso de la música clásica como fuente de inspiración. (Duncan, 1877-1927) (Figura 113 y 114)
- Marta Graham³⁹, algunos de sus principios son: concentrarse en el centro del cuerpo, coordinar respiración y movimiento, relación con el suelo, alternancia entre contracción y liberación. (Graham, 1930) (Figura 115 y 116)

³⁷ Mary Wigman (Alemania, 1886-1973) el más alto exponente de la danza expresionista alemana. Los cuatro aspectos básicos de la danza de M. Wigman son: expresionismo, espacio, la danza sin música y el principio de tensión-relajación. Poseía un alto sentido de la introspección, su mundo interno reflejaba el caos que le tocó vivir.

³⁸ Isadora Duncan (USA, 1877 - Francia, 1927) - Figura emblemática de la libertad del movimiento. Estudia otros lenguajes artísticos o campos ideológicos (poesía, escultura, música y filosofía). Para Duncan sus profesores de baile fueron Rousseau, Walt Whitman y Nietzsche. Por su inclinación hacia la naturaleza, crea bailes en torno a temas relacionados (olas, nubes, viento o árboles). (Naranjo, 2010).

³⁹ Marta Graham (USA, 1894-1991), desarrolla su propia técnica de entrenamiento, que alcanzará un éxito mundial hasta la actualidad. Crea un vocabulario coreográfico original centrado en el movimiento de la pelvis. (Naranjo, 2010)



Figura 110: *Hexentanz*, 1914



Figura 111: *Totentanz*, 1926



Figura 112: *Totentanz*, 1926



Figura 113: Isadora Duncan



Figura 114: Isadora Duncan



Figura 115: Marta Graham



Figura 116: Marta Graham

1.4.4 Vaslav Nijinsky e Igor Stravinski

El clima efervescente de comienzos de siglo XX no solo concernió a la danza; todas las artes estuvieron involucradas en una revolución estética y técnica: música, literatura, artes plásticas, teatro..., sin mencionar el nacimiento del séptimo arte además de los avances tecnológicos.

En medio de esta agitación, el empresario ruso Sergéi Diághilev⁴⁰, quien ya había conquistado París como promotor cultural dando a conocer el arte de su tierra en Europa, funda en 1909 su famoso Ballet Ruso. Sus representaciones incluyeron obras compuestas por Nikolái Rimsky-Kórsakov (*Pskovitiana*, *Noche de mayo* y *Gallito de oro, 1908-1910*), Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé*, 1912), Claude Debussy (*Jeux*, 1913), Richard Strauss (*Josephs-Legende*, 1914), Erik Satie (*Parade*, 1917), Ottorino Respighi (*La Boutique Fantasque*, 1918), Manuel de Falla (*El Sombrero de Tres Picos*, 1919), Francis Poulenc (*Les Biches*, 1923), entre otros.

Sin embargo, el compositor que más colaboró con Diághilev fue Igor Stravinski. En 1910, Diághilev le encargó la composición de *El pájaro de fuego* y luego *Petrushka* (1911). Los estrenos de estas obras significaron un éxito rotundo tanto para Diághilev y su compañía de Ballet como para Stravinski. Stravinski comenzaba a ser considerado en los círculos artísticos de la época como un compositor de excepción.

Entusiasmado por su éxito, en 1911 Diághilev encarga a Stravinski un nuevo ballet. Un año antes el compositor había tenido una visión fugaz: «Vi en mi imaginación un rito pagano solemne: los ancianos sabios, sentados en un círculo, observando a una muchacha que baila hasta morir. La están sacrificando para propiciar al dios de la primavera.» (Machlis, 1979)

Partiendo de esta idea, Stravinski comienza la composición de *La Consagración de la Primavera* en 1911 y la finaliza en 1913. El estreno tuvo lugar París, el 29 de mayo de 1913 bajo la dirección musical de Pierre Monteux. La obra no tiene argumento en sentido estricto, sino una sucesión de escenas coreográficas representando un rito pagano

de la celebración por la llegada de la primavera, y el sacrificio de una doncella para asegurar la generosidad de la tierra. Es un sacrificio ritual de una joven virgen, elegida para bailar hasta la muerte ante su tribu.

Diaghilev contrató al gran Nijinsky para la coreografía, primer bailarín del Ballet Ruso, de extraordinaria capacidad. Stravinsky trabajó en estrecha colaboración con Diaghilev y Nijinsky y estaba especialmente preocupado acerca de la relación de la danza con la música. El compositor tenía en mente imágenes específicas y las anotó en las instrucciones para Nijinsky en la partitura. Jann Pasler (musicóloga, especializada en Stravinsky) describe sus indicaciones coreográficas: «Stravinsky componía teniendo en mente imágenes visuales y la forma en que estas imágenes se asociaban con las ideas musicales.» (Pasler, 1987). Sin embargo, aunque Nijinsky tenía una extraordinaria experiencia como bailarín, recién comenzaba con la dirección coreográfica, lo que, sumado a la complejidad de esta música, afectó a su compenetración con las ideas de Stravinski y por tanto al resultado final.

Según Pasler, las directivas coreográficas de Stravinsky revelan exactamente la forma en que deseaba que la danza reforzara su diseño musical o se moviera en contrapunto con este. Lo más importante para él era que los ritmos de la música y la coreografía se correspondieran. Sin embargo, la danza no siempre debía estar en sincronía con la música. En ocasiones la danza era para él otra dimensión de la música, que tenía su propio sentido del tiempo...

Los bailarines no estaban acostumbrados a tener instrucciones tan precisas de un compositor, ni a una música tan inusual. Los ensayos presentaron grandes dificultades: tenían que entablar relación con una música de gran complejidad además con frecuencia tenían que bailar independientemente de esa música. El bailarín y maestro Yuri Grigoriev escribe que la compañía llamaba a los ensayos "clases de aritmética", los bailarines tenían que sincronizar sus movimientos contando los tiempos,

⁴⁰ Sergéi Diághilev (Rusia, 1872-Italia, 1929) abogado y empresario ruso, fundador de los Ballets Rusos, una compañía de bailarines y coreógrafos famosos por el virtuosismo técnico y por sus propuestas creativas.

debido a la total ausencia de melodías y métricas regulares en la música. Nijinsky exigió 120 ensayos para conseguir resolver los problemas que surgían. Problemas comparables se produjeron también con los músicos de la orquesta. La compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev finalmente estuvo en condiciones de presentar la obra en París. El tumulto que provocó el estreno hoy por hoy es legendario. Durante la introducción orquestal, la audiencia se reía y protestaba. Varios testigos relatan el pandemonio que se produjo una vez que se levantó el telón. La audiencia empezó a maullar y a ofrecer sugerencias audibles acerca de la forma en que debía continuar la función. La orquesta tocaba sin que nadie la oyera, excepto ocasionalmente cuando se acallaba un poco el tumulto. Como era imposible oír la orquesta debido a la conmoción que había entre el público, Nijinsky, parado detrás del escenario, les gritaba a los azorados bailarines los números de los tiempos. Más tarde Stravinski escribió en la partitura manuscrita: «Ojalá quien quiera que escuche esta música jamás experimente la burla a que fue sometida y de la cual fui testigo en el Théâtre des Champs Élysées, en París, primavera de 1913.» (Stravinski, 1962)

Después del verano de 1913, la coreografía de Nijinsky fue retirada del repertorio de los Ballets Rusos y jamás volvió a ser bailada (sin embargo, recientemente fue reconstruida y reinterpretada por diferentes *ballets*). Este hecho es desafortunado, puesto que su concepción estaba estrechamente relacionada con las ideas de composición de Stravinski.

La obra se organiza escénica y musicalmente en dos partes, cada una de ellas subdividida en varias escenas. En esta aproximación a la obra escénico-musical describiré de forma general (sin intención de profundizar, sino simplemente contextualizar) la organización presentada en su estreno (reconstruida por Millicent Hodson y Kenneth Archer⁴¹) para luego analizar detalladamente y de forma comparativa la última escena (*Danza del Sacrificio*) tanto en la versión del estreno como en algunas versiones posteriores.

1. Primera Parte: La Adoración de la Tierra

Introducción (*Lento. Più mosso. Tempo I*)

Si bien en versiones posteriores esta introducción se ha escenificado, como en la versión de Maurice Béjart, de Pina Bausch o Angelin Preljocaj, entre otras, en sus orígenes la introducción fue solo musical. La orquesta toca en el foso mientras el telón está cerrado. La música comienza con solo de fagot realizando una melodía en su registro más agudo lo cual, junto a un fraseo libre e irregular, recurrente y variado produce una sonoridad arcaica que evoca algún instrumento primitivo. El compositor, a través de un sonido ancestral, pone al espectador en contexto de lo que está por presenciar. La música crece paulatinamente en densidad polifónica y cronométrica, esencialmente a cargo de las maderas con puntuales intervenciones de cuerdas, trompas y trompeta, para finalmente decrecer dejando únicamente a los primeros violines con un *ostinato* pulsado en *pizzicato*.

a. Augurios de primavera - Danza de las adolescentes (*Tempo giusto*)

- Coreografía: El telón se abre y muestra una escenografía bucólica con colinas y a dos grupos de jóvenes pertenecientes de diferentes tribus reunidos danzando con movimientos bruscos y enérgicos mientras son guiados por una anciana; otros dos grupos de muchachas se reúnen más tarde con los jóvenes y cierran danzando con ímpetu mientras la anciana desaparece de escena.
- Música: En lo que concierne a la música, comienzan las cuerdas graves (violonchelos y contrabajos) en *divisi* tocan un acorde de fa bemol mayor, mientras que las agudas (violas y violines segundos), también en *divisi*, hacen la primera inversión de un acorde mi bemol mayor con séptima. Este material motivico de carácter rítmico pulsado con acentuaciones irregulares (apoyadas alternadamente por las trompas), que hacen las cuerdas en un *staccato* violento y reiterativo recorrerá toda la escena con interrupciones de otros materiales: una melodía que aparece por

⁴¹ Millicent Hodson y Kenneth Archer son un equipo de danza y diseño con sede en Londres. Son conocidos internacionalmente por sus reconstrucciones de obras maestras de *ballet* perdidas de principios del siglo XX, sobre todo *Le Sacre du Printemps* de 1913, con escenarios y diseños de Nicholas Roerich, música de Igor Stravinsky y coreografías de Vaslav Nijinsky. (Hodson y Archer, 2007)

primera vez en la primera trompa (número de ensayo 25), tresillos de notas repetidas o figuraciones arpegiadas de semicorcheas. Stravinski presentará sucesivamente todos estos materiales que entablarán diálogos hasta fundirse en un gran *tutti* donde todos ellos organizan el devenir del discurso musical. Esta escena acaba con dos *fortissimi*, para dar lugar a la siguiente.

b. Ritual del secuestro (*Presto*)

- Coreografía: La escena presenta cuatro grupos, dos femeninos y dos masculinos, realizando movimientos frenéticos en consonancia con la música. Con acciones diferenciadas por género, se desplazan por el escenario diseñando direcciones contrarias. Una joven queda aislada de todos los grupos pero luego vuelven a reagruparse dejando a las chicas en el centro y dos grupos de muchachos a cada lado.
- Música: La escena presenta una música intensa desde todos los aspectos, tanto en la velocidad ($\theta = 132$) como los constantes *tutti* orquestales casi siempre homófonos, con una importante presencia de los metales y de las percusiones, en intensidades altas.

c. Rondas de primavera (*Tranquillo - Sostenuto e pesante - Vivo - Tranquillo*)

- Coreografía: La tercera escena comienza con una transición musical muy tenue de apenas 30 segundos (número de ensayo 49) que permite a los bailarines reorganizarse sobre el escenario para comenzar la acción. Los jóvenes se van y entran tres grupos de muchachas diferenciados por sus atuendos. La acción propiamente dicha de la escena comienza en el *sostenuto-pesante* (número de ensayo 49), marcando movimientos lentos y reiterativos de los tres grupos mientras se van sumando otros nuevos, tanto de muchachas como de jóvenes. Los grupos que entablan una polifonía de movimientos reiterativos que se extienden desde el suelo hasta elevarse por encima de sus cabezas, siguiendo el gesto sonoro.

- Música: La música se inicia en un clima etéreo, casi suspendido, con una melodía pentatónica en los clarinetes acompañada por trinos en las flautas. Este segmento, de apenas seis compases, tiene función de transición y conduce a la parte expositiva. En el número de ensayo 49, se inicia el discurso sonoro de la escena formado por dos materiales motívicos: el primero es acéfalo y está formado por tres notas repetidas con ritmo pulsado y carácter pesado; el segundo es una melodía ascendente y descendente formada especialmente por grados conjuntos. Ambos materiales van creciendo y enlazándose de distintas formas hasta multiplicarse en todas las voces de la orquesta formando un gran *tutti*. En el número 54 de ensayo, antes de cerrar la escena, aparece lo que aparenta ser un nuevo material, ágil e impetuoso, contrastante en velocidad e intensidad respecto al clima que hasta el momento se había presentado. La escena cierra con pequeñas evocaciones del material pentatónico del comienzo con una instrumentación variada.

d. Ritual de las tribus rivales (*Molto allegro*)

- Coreografía: En la escena irrumpen parejas de jóvenes luchando y midiéndose delante de las muchachas que los emulan mientras observan. Toda la coreografía se desarrolla siguiendo los impulsos rítmicos y directrices musicales, disolviendo y rearmando grupos de luchadores y espectadoras, seleccionando parejas o agrupándose de diversas formas para finalizar en una gran danza festiva dividida por género en dos grandes grupos mientras desde lejos se escucha el anuncio sonoro de la llegada del sabio.
- Música: En esta escena nuevamente la música presenta dos materiales sonoros. El primero, incisivo y rítmicamente pulsado, es anunciado por una breve introducción de dos compases a cargo de trombones, tuba y timbales (número de ensayo 57). A partir del tercer compás la exposición de este material corre a cargo de las trompas apoyadas por fagotes,

contrafagot, violonchelos y contrabajos, para luego ser reexpuesto de forma antifonal y variada por cuerdas y maderas, y más tarde por percusiones. En el número de ensayo 60, se expone el segundo material, mucho más melódico por grados conjuntos, con un ritmo no uniforme (aunque sobre una base pulsada), y caracterizado tímbricamente por oboes, corno inglés y clarinetes con algunas intervenciones de las flautas. Si bien es un material contrastante respecto al primero, también se presentará de forma antifonal varias veces con diferentes instrumentaciones: trompetas y flautas, violines y clarinetes u oboes, clarinetes y violines. La escena cierra con este segundo material mientras se le superponen los sonidos que anuncian la llegada del Cortejo del Sabio.

e. Procesión del Sabio – *El Sabio*

- Coreografía: Esta escena, que en la partitura se divide en dos (*La Procesión y el Sabio*) es una de las más cortas: ambas suman apenas un minuto de duración. En la parte correspondiente a la primera escena musical, un cortejo de ancianos acompaña al Sabio de la tribu, mientras los grupos de jóvenes que danzaban frenéticamente en la escena anterior se detienen con gestos reverentes formando un gran círculo. Cuando el Sabio y el cortejo llegan al centro de la escena, todos los congregados que lo rodean comienzan a efectuar movimientos de alabanza y algarabía por su llegada de forma aparentemente aleatoria sin moverse de su sitio ni desarmar el círculo. En la segunda escena musical, el anciano sabio se arrodilla con dificultad hasta el suelo, besa la tierra y se incorpora ayudado por dos miembros del cortejo.
- Música: La música que había comenzado a anunciarse en el final de la escena anterior, se enlaza sin interrupción con esta. Son dos ideas melódica-armónicas superpuestas: una en las trompetas y la otra (a modo de contrapunto) en las trompas, ambas formadas por notas largas (blancas con puntillo o redondas) y notas más cortas (negras) diseñando una melodía sencilla por grados conjuntos y algún salto de tercera). Detrás de ellas, a modo de acompañamiento se configuran varios estratos formados

por grupos instrumentales distintos, con características rítmicas y acentuales diferentes, configurando ostinatos y creando paulatinamente estructuras polirrítmicas y polimétricas entre sí, hasta alcanzar una gran densidad polifónica en el *tutti*. Un importante silencio detiene la acción por unos momentos y apenas se rearma en la siguiente escena (*El Sabio*) por cuatro escasos compases con una densidad e intensidad mínima. La escena se diluye con un acorde de armónicos en *pianissimo* de las cuerdas.

f. Danza de la tierra (*Prestissimo*)

- Coreografía: Siempre con el anciano sabio en el centro de la escena, los jóvenes y el cortejo danzan apasionadamente entorno a él, con movimientos contrastantes y violentos, formando y disolviendo grupos, golpeando la tierra, saltando, girando, armando y disgregando círculos concéntricos, mientras el sabio permanece casi inmóvil. Hacia el final todos los integrantes se van acercando al sabio levantando los brazos al ritmo de las acciones de la música.
- Música: la danza de la tierra (número de ensayo 72) se abre con ataques en tresillos de corchea *in crescendo* apoyados por momentos por un trémolo en el tam-tam y seguido del timbal con semicorcheas. Este latido polirrítmico permanecerá como fondo y como base durante toda la escena. Este material, caracterizado por un ritmo pulsado y veloz se proyecta por momentos a toda la orquesta en construcciones acórdicas verticales de corcheas, de tresillos y de quintillos de corcheas. Un segundo material motivico hace su aparición desde el segundo compás: giros melódicos ascendentes en las maderas (con polirritmias de seisillos y septillos de semicorchea) y *glissandi* ascendentes en trompas y cuerdas, en *fortissimi* e *in crescendo*. Este es un material que si bien no tendrá una presencia constante como el primero, intervendrá seis veces a lo largo de la escena. El último material que se presenta en esta escena aparece desde el tercer compás: un bloque acórdico acentuado formado por toda la orquesta. Estos tres materiales más sus derivaciones y proliferaciones formarán un discurso musical de gran intensidad y dinamismo.

2. Segunda Parte: El Sacrificio

a. Introducción (Largo)

- Coreografía: la segunda parte, al igual que la primera, comienza con una introducción musical sin coreografía. Sin embargo, a diferencia de la primera parte, el telón está abierto y el espectador visualiza un decorado que muestra una escena bucólica nocturna: el anciano sentado en la colina sagrada acompañado de algunos miembros de la tribu, en actitud meditativa como preparando el sacrificio de una joven que ocurrirá al día siguiente, y que propiciará la fertilidad de la tierra.
- Música: esta segunda parte (número de ensayo 79) comienza en un clima hechizado, calmo y distendido, con una sonoridad *quasi* impresionista tímbrica y armónicamente en una intensidad baja que crece lentamente. La escena se abre con una textura rica repartida en tres estratos instrumentales diferentes. El primero formado por flautas y clarinetes realizan un ostinato melódico-armónico-rítmico de corcheas, el segundo por oboes y trompas mantienen un acorde pedal, y el tercero a cargo de las cuerdas apoyadas inicialmente por las trompetas, tiene intervenciones interrumpidas intentando diseñar una línea melódica ascendente. El conjunto crece dinámicamente hasta conformar una masa sonora en *mezzo forte* de toda la orquesta que se disuelve lentamente, momento en el que se anuncia un importante material motivico melódico que reaparecerá como material principal en la siguiente escena. Esta situación sonora se repetirá varias veces de forma variada hasta la aparición de nuevos materiales motivicos

b. Círculos misteriosos de las jóvenes (*Andante con moto - Più mosso - Tempo I*)

- Coreografía: Esta es una escena donde solamente participan las jóvenes. La coreografía se organiza en tres tipos distintos de coreografías directamente coordinadas con la música. En la primera coreografía, las jóvenes giran en una ronda pero direccionadas hacia afuera del círculo, realizando gestos repetitivos con los brazos en actitud expectante, mientras la música

presenta el primer material motivico melódico. La segunda coreografía, siempre girando en una ronda pero esta vez más abierta y de forma más libre e individualizada, coincide con el segundo material motivico. La tercera coreografía, diferente a las anteriores, coincide con el tercer material motivico. En este momento las jóvenes, siempre formando un círculo dejan de girar y se mueven en el propio sitio de cada una siguiendo movimientos reiterativos. Un último material sonoro, gesto sonoro de alerta, provoca la separación de una de las jóvenes fuera del grupo.

- Música: En esta escena como en el anterior, se escucha una sonoridad impresionista. La escena se abre con el material motivico melódico presentado al final de la introducción por las trompas y esta vez a cargo de las cuerdas. Es un material armónicamente cromático y melódicamente diatónico (pentatónico) que reaparecerá intermitentemente a lo largo de la escena. Un segundo material motivico melódico diatónico, derivado del primero, es presentado por la flauta alto y luego por clarinetes, siempre acompañado por cuerdas. En el número de ensayo 97, aparece un tercer material contrastante con los dos primeros organizando su interválica diatónica y hexatónicamente con un ritmo pulsado. Es un material que se escuchará durante solo ocho compases, para luego alternar los dos primeros. Aparece un último material con características muy contrastantes: un sonido corto acentuado dinámica y polifónicamente seguido de un sonido largo son menos acentuación. En una llamada de atención, que se repetirá varias veces intermitentemente. El final de la escena, que expande el último material, no tiene función conclusiva sino transitiva hacia la siguiente.

c. Glorificación de la elegida (*Vivo*)

- Coreografía: En esta escena, al igual que en la anterior, solo participan las jóvenes. Una de ellas ha sido la elegida y las demás danzan en su honor, mientras la elegida permanece inmóvil en el centro. La coreografía responde a la intensidad expresiva de la música y se organiza en varias partes siguiendo las segmentaciones musicales.

- Música: con una agitación y un frenesí expresivo comparable con la escena de la Danza de la Tierra, la música se organiza en varios materiales de los cuales dos son principales. El primero formado por dos ataques en *fortissimo* formando dos bloques verticales de toda la orquesta, con una anacrusa y una desinencia. Este primer material se presentará variado y elaborado de diferentes formas. El segundo material, constituido por cuerda, timbal y gran caja, clarinete bajo, contrafagot y fagotes, se expone en una intensidad baja y se caracteriza por presentar una pulsación subdividida (gran caja) y contratiempo (violines), además de acentuaciones irregulares y ostinatos en fagotes, timbales, violonchelos y contrabajos.

d. Evocación de los antepasados - Acción ritual de los antepasados (*Lento*)

- Coreografía: Estas son dos escenas muy unidas narrativa y musicalmente (como lo fue en la primera parte *El Cortejo y El Sabio*). En la acción escénica observamos que las jóvenes danzan en torno a la que doncella ha sido elegida en actitud reverente y se alejan. En la escena siguiente (*Acción ritual de los antepasados*) el cortejo de los ancianos junto a los espíritus de los ancestros (ataviados con pieles de lobos) danzan alrededor de la elegida, configurando diferentes formaciones mientras poco a poco el resto del grupo se acerca y entre todos giran en torno a la elegida.
- Música: En cuanto a la música, la evocación se abre con un intenso comienzo con tres ataques de timbal acompañado por violonchelos, contrabajos y clarinete bajo, seguidos de una homofonía en *tutti* realizada esencialmente por los vientos (una especie de coral de color metálico). Esta escena en su conjunto podría cumplir una función de distensión respecto a la escena anterior (*Glorificación de la elegida*). La segunda escena (la acción ritual) comienza con algunos arabescos en el corno inglés acompañado por un ritmo pulsado en las cuerdas en *pizzicati* apoyadas por las trompas y la gran caja, mientras el timbal y la pandereta hacen un contratiempo. La escena continúa con la flauta alto describiendo

una melodía sinuosa mientras corno inglés y violas mantienen el acompañamiento pulsado con su contratiempo. La densidad polifónica crece levemente con intervención de una melodía en las trompetas con sordina y sigue creciendo con la introducción de la flauta en do y los violines. En el número 134 de ensayo llegamos a un *tutti* orquestal que presenta un diálogo obsesivo entre las dos ideas motílicas trabajadas hasta el momento (corno inglés y trompetas) pero esta vez distribuidas en toda la orquesta, para luego reabsorber toda la densidad hacia el final, dejando solamente al clarinete bajo acompañado por la pulsación de cuerdas, timbales y gran caja. Stravinski prepara así la última escena, la danza del sacrificio, que en sus bocetos denominó *Danza Salvaje*.

e. Danza del sacrificio (*La elegida*) (ε =126)
Por motivos metodológicos, en este último número de la *Consagración de la Primavera* comenzaremos por una descripción de la música y luego seguiremos con los análisis coreográficos

1. Música: Se señalará especialmente el material musical desde su aspecto rítmico y fenomenológico, buscando remarcar el entrecruzamiento sonido-danza. La escena se segmenta musicalmente en varias secciones con materiales motílicos identificativos:

I - La primera sección se extiende desde el número de ensayo 142 al 149, exponiendo el primer material motílico (siempre en *forte*) que presenta varios elementos constitutivos: un acorde placado a contratiempo en el clarinete bajo, violines, violas y violonchelos seguido de un silencio con calderón, un motivo rítmico pulsado con dos ataques cortos (de semicorchea y corchea respectivamente) de notas repetidas marcando un contratiempo y rodeados de silencios de semicorchea, una síncopa y tres semicorcheas en *staccato* dibujando una línea melódica descendente de textura homofónica con la participación de casi toda la orquesta. Este material volverá a aparecer con variaciones tímbricas, rítmicas o de registro entre el número de ensayo 167 y el 174, posteriormente entre el 180 y 181, y desde el 186 hasta dos compases antes del final. (Figura 117 y 118)

The image shows a page of a musical score for the 'Danza del Sacrificio' (Consagración de la Primavera, I) by Stravinsky, covering measures 149 to 152. The page number 133 is in the top right corner. The score is arranged in systems for various instruments. The first system (measures 149-150) includes parts for Fag. (Flute), C-fag. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), V-c. (Violoncello), and C-b. (Contrabajo). The second system (measures 151-152) includes parts for Ob. (Oboe), C. ingl. (Clarinet in G), Fag. (Flute), C-fag. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), Tr-ba picc. (D) (Piccolo Trumpet), Tr-be (C) (Trumpet), Tr-ni (Trombone), and Archi (Archi). Red boxes highlight specific passages: one in measure 149, one in measure 151 for the Tr-ni part, and one in measure 152 for the Tr-be part. The score includes various performance instructions such as 'p sempre', 'pp sempre', 'f marc.', 'sola con sord.', 'I sola con sord.', 'sim', 'div. b.a.', and 'peroso'.

Figura 118: Partitura de la Danza del Sacrificio (Consagración de la Primavera, I. Stravinski), nº de ensayo 148-152

II - Entre el número de ensayo 149 y el y el 167 se extiende la segunda sección formal: un material rítmicamente tético pulsado con intervalos de entrada no uniformes, determinados por silencios de diferentes duraciones intercalados entre cada ataque de semicorchea en *staccato*, con una dinámica baja (*piano*) e inicialmente con una densidad reducida (cuerdas, trompas y fagotes). Este material evolucionará con variaciones tímbricas, de registro, de densidad y se le superpondrán polifónicamente otros materiales:

- Un quintillo de semicorchea más una semicorchea, con tres notas repetidas seguidas por una bajada cromática (metales) y dos notas repetidas, presentado inicialmente por trombones y luego trompetas)
- Un grupo de siete o nueve fusas diseñando un giro melódico ascendente, presentado por flautas y más tarde por oboes y cuerdas.
- Un doble floreo cromáticos en fusas (cuerdas y flautines) superpuesto a algunos *glissandi* de la trompeta en re. (Figura 119 y 120)

The image shows a page of a musical score for rehearsal mark 164. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet piccolo (Tr-ba picc. (D)), Trumpet B (Tr-be (C)), Trumpet A (Tr-ni), and Strings (Archi). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns. Three specific passages are highlighted with red boxes: 1) A quintuplet of eighth notes followed by an eighth note in the Oboe part, marked 'II'. 2) A similar quintuplet in the Flute part, marked 'I'. 3) A chromatic double tremolo in the strings, marked 'sul pont. sino al segno'.

Figura 119: Partitura de la *Danza del Sacrificio* (*Consagración de la Primavera*, I. Stravinski), nº de ensayo 164

130

165 166

Picc. *mf* *cresc.*

Fl.

Ob. *mf*

C. ingl. *mf*

Cl. picc. (Es)

Cl. (B) *mf*

Tr-ba picc. (D) *sf* (con sord.)

Cor. I, II, IV, VI

Archi *div.* *sf*

165 166

Figura 120: Partitura de la Danza del Sacrificio (Consagración de la Primavera, I. Stravinski), nº de ensayo 165-166

III - Un tercer material segmenta el discurso entre el número de ensayo 174 y 180, y entre el 181 y el 186. En este segmento sintáctico la percusión lidera el discurso (timbales, gran caja y tam-tam) juntamente con los metales: *glissandi* de los trombones, notas largas y pequeños giros melódicos hexatonales en las trompas, y apoyaturas que resuelven en ataques acentuados, primero en las cuerdas y las flautas para luego extenderse alternadamente al resto de la orquesta.

145

The image displays a page of a musical score for rehearsal mark 175. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: C-fag. (C Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr-ni (Trumpet), Tube (Tuba), Timp. pic. (Timpani piccolo), Timp. (Timpani), Gr. c. (Cymbal), T-t. (Tom-tom), and Archi. (Archi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2', 'a3', 'gliss.', and 'sempre sim.'. A red box highlights a section from rehearsal mark 175, encompassing the C-fag., Cor., Tr-ni, Tube, Timp. pic., Timp., Gr. c., and T-t. staves. Another red box highlights a section of the Archi. staves at the bottom of the page, also starting at rehearsal mark 175.

Figura 121: Partitura de la *Danza del Sacrificio* (*Consagración de la Primavera*, I. Stravinski), nº de ensayo 175

IV - Un motivo, con función conclusiva se presenta en los 3 últimos compases:

- un trémolo agudo *piano* en los violines (sobre las notas sol y fa sostenido)
- seguido de un grupo de diez notas haciendo un giro melódico cromático ascendente *non crescendo* en la flauta en do (desde la nota sol) y la flauta en sol (desde el sol sostenido, una 7ª mayor por debajo)
- luego un grupo de cuatro o cinco notas rápidas en *fortissimo* en *piccolo*, flauta en sol y cuerdas agudas
- para finalmente concluir en un ataque grave acentuado *sforzatisimo* en trompas, trombones, tuba, timbales, gran caja, violonchelos y contrabajos.

The image shows a page of a musical score for rehearsal mark 201. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Flute in C, Oboe, English Horn, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpet in D, Trumpet in C, Trumpet in B-flat, Trombone, Tuba, Timpani piccolo, Timpani, Gong, and Strings. A red box highlights the concluding motif in measures 201-203. The flute part in measure 201 is marked 'non cresc.' and 'colla parte'. The piccolo part in measure 201 is marked 'ff'. The string part in measure 201 is marked 'ff' and 'sul ponticello'. The string part in measure 202 is marked 'non div.' and 'sul ponticello'. The string part in measure 203 is marked 'rapido ff' and 'non arpeggiato'. The string part in measure 204 is marked 'rapido ff' and 'non arpeggiato'. The string part in measure 205 is marked 'non arpeggiato'.

Figura 122: Partitura de la Danza del Sacrificio (Consagración de la Primavera, I. Stravinski), nº de ensayo 201

2. Coreografía: Observaremos esta escena detalladamente, haciendo un análisis comparativo entre la coreografía recuperada de Nijinsky con algunas versiones posteriores. Analizaremos la coreografía de:

- Vaslav Nijinsky
- Maurice Béjart
- Angelin Preljocaj

La Consagración de la Primavera - Danza del Sacrificio, coreografía de Vaslav Nijinsky (Nijinsky, 1913). Coreografía reconstruida por Millicent Hodson (1987), decorados y vestuarios por Kenneth Archer (1987), con escenarios y diseños de Nicholas Roerich, coreografiada por el *ballet* y orquesta del Teatro Mariinski, director musical Valery Gergiev. Millicent Hodson y Kenneth Archer, tras casi 17 años de dedicación, reestrenaron la obra con el Joffrey Ballet en Los Ángeles (1987), reconstruida a partir de fotografías, documentos, cartas y el testimonio de los escasos testigos vivos. Hasta el momento, son doce las grandes compañías que la tienen en repertorio y en mayo de 2013 el Ballet del Teatro Mariinsky (compañía de donde salieron Nijinsky, Karsavina y demás integrantes de los Ballets Rusos) volvió al Champs Elysées para conmemorar su centenario. En la versión de Nijinsky de esta escena observamos a la elegida que, en presencia de los ancianos y de los demás miembros de las tribus, baila hasta morir.

La coreografía se organiza formalmente respetando la segmentación musical de la escena (explicada previamente).

I - La primera sección musical (entre el número de ensayo 142 y el 149 de la partitura) corresponde a los primeros 30 segundos del vídeo (Nijinsky, 1913). La elegida está ubicada en el centro de un círculo, rodeada por los espíritus de los ancestros (personajes ataviados con pieles de lobo). Toda la coreografía de esta primera parte estará realizada únicamente por movimientos sin desplazamientos de la bailarina, organizados de la siguiente forma. Cada uno de sus movimientos corresponden a cada elemento constitutivo del material motivico:

1. Un salto inicial con una pierna, coincidiendo con el primer acorde placado de cuerdas y clarinete bajo seguido de silencio con calderón.



Figura 123: Coreografía de la *Danza del Sacrificio* (V. Nijinsky), motivo inicial, compás 1

El material motivico sonoro 1 (siempre en *forte*) formado por cuatro elementos constitutivos: dos ataques cortos placados, una síncopa y un giro melódico descendente, tiene su correlato en un primer material motivico coreográfico formado por cuatro movimientos constitutivos enlazados: tres saltos con ambas piernas más una elongación hacia atrás. Estos cuatro elementos se combinarán respetando las variaciones que presentará el motivo musical. La coreografía cierra este segmento con la bailarina desplazándose de su centro hacia su izquierda y luego a su derecha (evocando un gesto desesperado por huir) junto con los siete acordes.

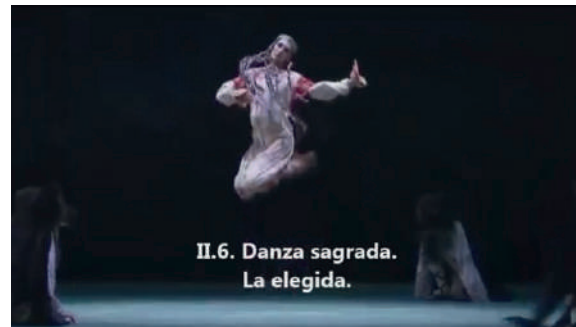


Figura 125: salto inicial

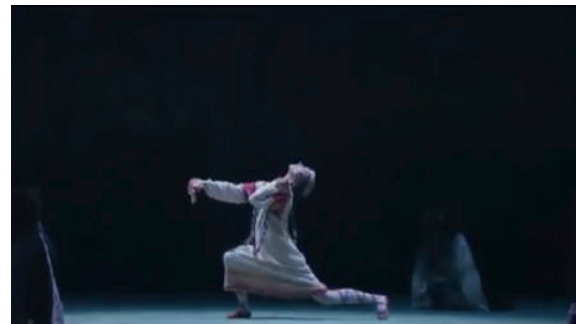


Figura 126: primer motivo a



Figura 127: primer motivo b

Figura 124: Partitura de la *Danza del Sacrificio* (Stravinski-Nijinsky), motivo inicial, compás 2-5

II - La segunda sección musical (entre el número de ensayo 149 y el 167 de la partitura) corresponde al minutaje del vídeo 0:30 - 2:00. Es la sección musical más larga y, por tanto, la coreografía más extensa. Los espíritus de los ancestros comienzan a girar en torno a la elegida y a ellos se les une el cortejo de ancianos. Describiré primeramente la coreografía de ancestros y ancianos para luego centrarme en la elegida, ya que todo el conjunto podría describirse como una coreografía polifónica, por momentos a dos voces y por momentos a tres.

Círculo de ancianos y ancestros:

Minutaje 0:30 – 1:00: Siempre marcando el paso en relación con el ritmo pulsado de la música, ancestros y ancianos, con brazos cruzados e inclinados hacia adelante, giran en fila india. Este fragmento coreográfico coincide con el fragmento de la partitura que se encuentra entre los números de ensayo 149-154; con una densidad e intensidad baja y una orquestación formada por fagotes, contrafagot, trompas y cuerdas (menos los primeros Violines). Las breves intervenciones de los materiales musicales que se superponen contrapuntísticamente a este primer estrato rítmico-tímbrico serán coreografiadas por la elegida (trombones, trompetas y flautas).



Figura 128: círculo de ancianos 1

Minutaje 1:00 – 1:22: ancestros y ancianos forman parejas y siguen girando. Al formar parejas y no girar en fila india de a uno, quedan mayores huecos en el círculo lo que cual permite una mayor visibilidad de la elegida que está en el centro y que tendrá un mayor protagonismo en este momento. Este fragmento coreográfico coincide con el fragmento musical que se extiende entre los números 154 y 159 de ensayo, que presenta un cambio tímbrico, un crecimiento del registro hacia el agudo y un aumento de intensidad.



Figura 129: círculo de ancianos 2

Minutaje 1:22 - 1:50: formando dos círculos concéntricos en fila india, el exterior (ancianos) marcando un paso al doble de velocidad respecto al círculo interior (ancestros) que marchan a la velocidad inicial. Este fragmento coreográfico coincide con el fragmento de la partitura que se encuentra entre los números de ensayo 159-165 y se segmenta en dos partes de acuerdo con la densidad, intensidad y orquestación: un *tutti* del 159 al 162 y la orquestación del comienzo (fagotes, contrafagot, trompas y cuerdas) desde el 162 al 165. Estas diferencias claramente perceptibles serán puestas de manifiesto en la coreografía de la elegida.



Figura 130: círculo de ancianos 3

Minutaje 1:50 – 2:00: los ancianos se retiran de la escena y quedan los ancestros que continúan girando como lo han hecho hasta entonces, marcando el ritmo pulsado de la música, con brazos cruzados e inclinados hacia adelante y en fila india, mientras dejan el protagonismo a la elegida. Este fragmento coreográfico coincide con el fragmento musical que se extiende entre los números 165 y 169 de ensayo, orquestada en tres estratos:

- El estrato de base, rítmico, pulsado (oboes, corno inglés y cuerdas menos violines I).
- El doble floreo en fusas sobre el sol sostenido (violines I y flautas) con trinos en clarinetes
- El *glissando* en la trompa en re.



Figura 131: círculo de ancianos 4

La elegida:

Minutaje 0:30 – 1:00: La bailarina está inmóvil en el centro del círculo, en actitud expectante, con su rostro apoyado sobre una mano, y temblando de miedo. Solo responde a las líneas contrapuntísticas que emergen en el trombón y las trompetas (saliendo del centro e intentando escapar del círculo que la rodea) y en los cuatro ataques de timbal (golpeando el suelo). Como se ha señalado para la coreografía de los ancianos y ancestros, este fragmento coreográfico coincide con el fragmento de la partitura que se encuentra entre los números de ensayo 149-154.



Figura 132: la elegida y los ancestros 1



Figura 133: la elegida y los ancestros 2

Minutaje 1:00 – 1:22: la elegida colocada en el centro del círculo zapatea y golpea sus piernas con las manos, al ritmo de la base pulsada, que presenta un cambio tímbrico (la cuerda al completo sola), un crecimiento del registro hacia el agudo y un aumento de intensidad. Nuevamente intenta escapar del círculo con las entradas de las líneas contrapuntísticas de las Trompetas, ahora más agudas marcando la urgencia. Este fragmento coreográfico coincide con el fragmento musical que se extiende entre los números 154 y 159 de ensayo.



Figura 134: la elegida y los ancestros 3



Figura 135: la elegida y los ancestros 4

Minutaje 1:22-1:34/1:34-1:50: A diferencia de la coreografía de los ancestros, la coreografía de la elegida se fragmenta en dos partes respondiendo a los cambios en la música relativos esencialmente a la orquestación:

- La primera parte (1:22-1:34) corresponde a los números de ensayo 159-162. La bailarina, inmóvil en el centro del círculo, se arrodilla con una pierna mientras marca el ritmo musical subiendo y bajando los brazos. La música presenta un *tutti* con el material motivico rítmico pulsado de base, en una intensidad de *fortissimo*.

- La segunda parte (1:34-1:50) corresponde a los números de ensayo 162-165. La bailarina vuelve a su actitud expectante y temerosa gestualizándola con el temblor de piernas e insiste en salir del encierro del círculo con mayor premura. La música presenta la sonoridad inicial (cuerdas, trompas y fagotes), con el material motívico rítmico pulsado de base, en una intensidad baja (*pianissimo*).



Figura 136: la elegida 1



Figura 137: la elegida 2

Minutaje 1:50 – 2:00: En el último fragmento de esta extensa segunda parte, la elegida realiza un doble giro: por un lado, gira en su eje y por otro, gira desplazándose por el círculo que marcan los ancestros. Como he señalado antes, este fragmento coreográfico coincide con el fragmento musical que se extiende entre los números 165 y 167 de ensayo, orquestada en tres estratos:

- El estrato de base, rítmico, pulsado (oboes, corno inglés, cuerdas menos violines I), coreografiado por el círculo de los ancestros.
- El doble floreo en fusas sobre el sol sostenido (violines I y flautas) con trinos en Clarinetes, coreografiado por los dobles giros de la elegida.
- El *glissando* en la trompa en re, que si bien no se expresa coreográficamente, infunde urgencia y desesperación al fragmento.

Por tanto, se podría señalar en todo este segmento coreográfico una concepción polifónica de movimientos como correlato de la polifonía sonora.



Figura 138: la elegida con doble giro

III - La tercera sección musical (entre el número de ensayo 167 y el 174 de la partitura) corresponde al minutaje del vídeo 2:00 – 2:30. Vuelve a presentarse el material motivico sonoro 1 (siempre en *forte*) formado por sus cuatro elementos constitutivos: dos ataques cortos placados, una síncopa y un giro melódico descendente. La elegida, al igual que en el comienzo de la escena está ubicada en el centro del círculo formado por los ancestros, y repite la misma coreografía (de cuatro movimientos) sin desplazamientos, excepto en el final.



Figura 139: repetición salto inicial de la elegida



Figura 140: repetición motivo coreográfico 1

IV - La cuarta sección musical se encuentra entre el número de ensayo 174 y el 180 y corresponde al minutaje del vídeo 2:30 – 3:08. Como he señalado antes, presenta una textura heterofónica formada por *ostinati* en las percusiones (timbales, gran caja y tam-tam), en los *glissandi* de los trombones, en las notas largas y breves giros melódicos hexatonales en las trompas, además de apoyaturas que resuelven en ataques acentuados. Cada uno de estos materiales tiene un correlato coreográfico:

- Los ancestros se mantienen inmóviles sentados formando el círculo durante toda esta parte de la escena.

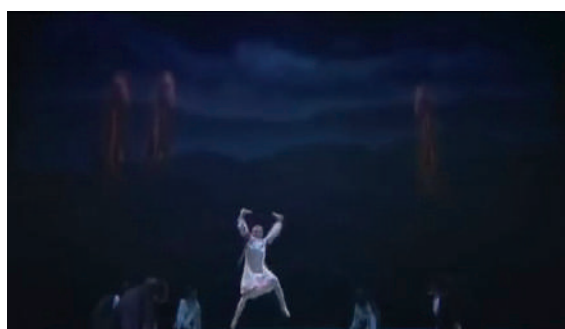


Figura 141: ancestros sentados en círculo

La coreografía de los ancianos se divide en dos partes:

- Primeramente, se acercan lentamente al círculo desde los cuatro extremos del escenario, al ritmo de los *glissandi* de los trombones.



Figura 142: ancianos se acercan al círculo de ancestros sentados

- Llegan al círculo en el 177 de ensayo y comienzan la segunda parte de su coreografía (minuto 2:55 del vídeo). En ese momento, los *glissandi* de trompas reconducen el discurso musical convirtiendo la heterofonía en una polifonía en la que todas las partes se organizan alrededor de la resolución acentual del *glissando* generando claramente una métrica. Esto provoca una respuesta inmediata en la danza de los ancianos que comienzan a saltar (sin desplazamiento y con brazos cruzados) sobre una y otra pierna alternadamente marcando una métrica binaria.



Figura 143: los ancianos se balancean

La elegida segmenta su coreografía en tres partes durante todo este fragmento:

- Comienza nuevamente en el centro del círculo marcando la apertura que hace la percusión más violonchelos y contrabajos (antes de la entrada de las demás voces) con movimientos oscilantes saltando de una pierna a la otra tres veces mientras abre y cierra los brazos, durante apenas siete segundos.



Figura 144: la elegida saltos oscilantes con una y otra pierna

- El segundo es un motivo coreográfico compuesto de tres movimientos sin desplazamiento que se repite 3 veces y se extiende entre el minuto 2:34 y el 3:04: Este motivo está conformado por los siguientes movimientos:

- El primero, sentada de lado golpeando dos veces con el puño en el suelo.



Figura 145: la elegida golpea el suelo

- El segundo, de pie con los brazos en alto y elongación hacia atrás.



Figura 146: la elegida se elonga hacia atrás

- El tercero, de pie estirando la pierna derecha con intención de elevarla pero sin lograrlo.



Figura 147: la elegida intenta elevar la pierna

• El último movimiento se encuentra entre el minuto 3:04 y el 3:08 y es similar al del comienzo, balanceándose entre una y otra pierna mientras abre y cierra los brazos.



Figura 148: la elegida se balancea abriendo y cerrando brazos

V - La quinta es una sección musical muy corta (entre el número de ensayo 180 y el 181 de la partitura) que dura apenas nueve segundos (minutaje del vídeo 3:08 – 3:17). Se presenta una vez más el material motivico del comienzo de la escena con idéntica coreografía.



Figura 149: la elegida y el motivo 1

VI - La sexta sección musical (entre el número de ensayo 181 y el 186, minutaje del vídeo 3:17—3:44) retoma el tercer material motivico heterofónico, pero con el protagonismo de los giros melódicos descendentes y los *glissandi* de trombones. En la coreografía es la elegida quien la desarrolla mientras ancestros y ancianos permanecen sentados en el círculo. La elegida organiza su coreografía en dos partes:

- En la primera parte, sin desplazamiento, sacude su cuerpo y sus brazos de un lado a otro.



Figura 150: la elegida sacude su cuerpo

- La segunda realiza un doble giro: en su propio eje y en torno al círculo de ancianos y ancestros.



Figura 151: la elegida hace un doble giro

VII - La séptima sección que se extiende entre el 186 y el 201 de ensayo (minutaje del vídeo 3:44-4:40), retoma nuevamente el primer material motivico aunque variado, y una coreografía a cargo de la elegida organizada en dos partes:

- La primera parte (entre el 186 y del 192 de ensayo) dura 22 segundos y en ella la elegida desarrolla una coreografía similar a la del comienzo de la escena con pocas variaciones.



Figura 152: la elegida motivo 1

- En la segunda (entre el 192 y el 201 de ensayo y con 33 segundos de duración) la elegida desarrolla varios motivos coreográficos en relación con cada articulación musical:

i. Desplazamiento lateral – giro – desplazamiento lateral (192-193 de ensayo)



Figura 153: la elegida desplazamiento y giro

ii. Sacudida de brazos y tronco hacia adelante sin desplazamiento (193 – 195 de ensayo) resaltando la acción de la percusión



Figura 154: la elegida sacude brazos y tronco

iii. Desplazamiento lateral – giro – desplazamiento lateral



Figura 155: la elegida desplazamiento y giro

- iv. Desplazamiento lateral – giro – desplazamiento lateral más cabeza hacia atrás con la figuración del *piccolo* (197 – 199 de ensayo)



Figura 156: la elegida desplazamiento y giro

- v. Saltos elevando brazos (200 – 201 de ensayo)



Figura 157: la elegida salto con brazos

VIII - La elegida muere cayendo al suelo. Ancestros y ancianos la alzan en gesto de ofrenda (tres últimos compases).



Figura 158: muerte de la elegida



Figura 159: ancestros y ancianos la elevan

El ritual ha concluido. El sacrificio se ha cumplido y la víctima ha danzado hasta alcanzar la muerte. La energía de su entrega ha fecundado la tierra con su dolor. Su sangre ha traído el florecimiento y la renovación. La elegida ha muerto para dar vida a su tribu.

En esta colaboración entre Stravinski y Nijinsky se puede verificar una intensa compenetración entre música y movimiento coreografiado, alcanzando una extrema minuciosidad, interrelacionando cada movimiento, su energía, su velocidad, su peso..., con cada gesto sonoro. Como en cualquier *ballet*, aquí se representa coreográficamente la acción que se narra, pero además es necesario remarcar otros aspectos importantes como:

- La respuesta coreográfica a los cambios orquestales, dinámicos, de textura o de densidad.
- La absoluta interrelación formal entre coreografía y música hasta llegar a segmentaciones mínimas.
- La organización motívica de la coreografía correlativa a los motivos musicales.
- La proyección de las texturas polifónicas de las voces musicales a las partes coreográficas, estructurando las coreografías en varios niveles superpuestos polifónicamente.
- La creación de un movimiento expresivo de base, sin caer en estereotipos encorsetados ni pasos preestablecidos (*Pliés, Pas de deux, Arabesque, Fouetté*), sino un movimiento creado en función de la representación de la acción y desde la expresividad emotiva, para ser transmitida de forma visceral, lo cual en 1913 no era algo habitual.

De este modo, la música, que es la que determina el discurso en ambas disciplinas, parece surgir del movimiento danzante como si fuese el propio movimiento el que produjese el sonido musical. La coreografía de Nijinsky no tiene ningún elemento ornamental: cada movimiento es estructural y cumple una función indispensable en su relación con la música. Ambos universos se compenetran creando una unidad significativamente indisoluble, objetivo último de la creación interdisciplinaria.

Seguidamente haremos un análisis comparativo con otras dos versiones coreográficas posteriores: la versión de Maurice Béjart de 1959 y la de Angelin Preljocaj de 2001.

1.4.5 Maurice Béjart e Igor Stravinski

La Consagración de la Primavera - Danza del Sacrificio, coreografía de Maurice Béjart (Béjart, 1970): la escena de la *Danza del Sacrificio* comienza a partir del minuto 5:33.

En 1959, Maurice Béjart realizó una versión de *La consagración de la Primavera* con el Ballet del Siglo xx de Bruselas, si bien el vídeo sobre el que nos basaremos para este análisis pertenece a una grabación posterior de la misma versión, realizada en 1970. En ella, Béjart presenta varias diferencias con respecto a la versión de Nijinsky. Tal vez lo más contrastante sean los siguientes aspectos:

- Béjart coreografía la introducción de cada una de las dos partes, mientras que en Nijinsky las introducciones son solamente orquestales.
- Béjart le otorga un importante protagonismo a todo el cuerpo del ballet. Nijinsky establece una jerarquía clara de la elegida en la segunda parte.
- Béjart transforma el sacrificio de la víctima en la unión triunfante entre una elegida y un elegido, símbolo de la fuerza positiva de la primavera. Mientras que Nijinsky se atiene a la idea original de Stravinski y exalta el sacrificio de una elegida.

En lo que concierne al correlato entre música y movimiento, la coreografía de Béjart apoya el discurso musical respetando las segmentaciones de las grandes secciones musicales, pero, a diferencia de la coreografía de Nijinsky libera el movimiento y no siempre secunda gestualmente las segmentaciones motivicas.

I - El primer segmento corresponde a la primera sección musical entre el número de ensayo 142 y el 149 y se extiende aproximadamente hasta los primeros 30 segundos del vídeo, dividido en cuatro partes:

- La primera parte abarca entre el 142 y 145 de ensayo (minutaje del vídeo 0:00-0:13) y corresponde a la primera segmentación sintáctica musical (nueve compases). La bailarina, rodeada de un nutrido grupo de jóvenes (chicas y chicos) sentados a su alrededor, comienza su primer motivo coreográfico sin desplazamiento levantando las piernas alternadamente y cerrando el motivo con un salto con un salto final con ambas piernas. Este motivo coreográfico se repite tres veces.



Figura 160: la elegida motivo coreográfico 1a



Figura 161: la elegida motivo coreográfico 1b

- La segunda comienza en el 145 y termina en el 146 de ensayo (minutaje 00:13 – 00:18). La bailarina realiza otro motivo coreográfico de dos movimientos (salto y elevación de una pierna) tres veces mientras el grupo que la rodea se levanta respondiendo con acciones de los brazos.



Figura 162: la elegida motivo coreográfico 1c



Figura 163: la elegida motivo coreográfico 1d

- El siguiente segmento se extiende entre el número 146 y el 148 de ensayo (00:18 – 00:25 del vídeo). La bailarina presenta un motivo coreográfico de dos movimientos que se repite nuevamente tres veces: un giro completo seguido de una inclinación del tronco hasta el suelo. Mientras tanto el grupo se aleja de ella.



Figura 164: la elegida motivo coreográfico 2a



Figura 165: la elegida motivo coreográfico 2b

- El último motivo coreográfico que cierra esta primera sección musical se extiende entre el 148 y 149 de ensayo (00:25 – 00:29) y corresponde a los últimos cuatro compases de la sección. La bailarina marca los ataques acentuados del *tutti* con una elongación de piernas a derecha e izquierda.



Figura 166: la elegida motivo coreográfico 2c

II - El segundo segmento coreográfico, el más extenso también en esta versión ya que coincide con la segunda sección musical (entre los números de ensayo 149 y 167), se extiende entre 00:29 y 01:51 del vídeo, y se organiza en tres partes, cada una de ellas integradas por varias acciones coreográficas narrativas:

- En la primera se evoca el acercamiento entre el elegido y la elegida y se divide en dos momentos:
 - Mientras la elegida está inmóvil observando, el elegido se acerca tímidamente con andar incierto e inclinado hacia adelante (minutaje vídeo 00:29 - 00:33 / número de ensayo 149 – 150).



Figura 167: la elegida motivo coreográfico 3a

- La bailarina, a modo de seducción hacia el elegido, desarrolla un ciclo coreográfico complejo de doce movimientos enlazados (respetando el pulso de la base rítmica y el gesto sonoro de los *glissandi*, pero no la sintaxis musical lo cual genera una inestabilidad acentual), mientras el elegido continúa acercándose a ella (minutaje vídeo 00:33 - 00:56 / número de ensayo 150 – 154). En los últimos seis segundos de esta parte del vídeo (153-154 de ensayo) el grupo femenino se acerca paulatinamente a la pareja de elegidos como intentando proteger a su compañera.



Figura 168-171: la elegida motivo coreográfico 3b-3e



Figura 172-175: la elegida motivo coreográfico 3f-3i

- Entre el 154 y el 162 de ensayo (minutaje del vídeo 00:56 – 01:26) se presenta una coreografía en la cual los dos elegidos son los protagonistas, mientras ambos grupos (chicos y chicas) les observan de cerca demostrando inquietud.
- En un primer momento la elegida está inmóvil mientras el elegido la circunda (00:56 – 01:05 / 154-156 de ensayo).



Figura 176: los elegidos motivo coreográfico 4a

- Entonces ella comienza a retroceder marcando la pulsación de la base rítmica mientras él caminando la sigue (01:05 – 01:15 / 156-159 de ensayo).



Figura 177: los elegidos motivo coreográfico 4b

- Finalmente ambos, desde los extremos del escenario, comienzan a acercarse mutuamente marcando la pulsación de la base rítmica, se abrazan y se alejan volviendo cada uno a su grupo (01:15 – 01:26 / 159-162 de ensayo).



Figura 178: los elegidos motivo coreográfico 4c



Figura 179: los elegidos motivo coreográfico 4d

- La última parte de esta sección (minutaje vídeo 01:26 – 01:49 / número de ensayo 162-167) se segmenta en dos: del 162 al 165 de ensayo (01:26 – 01:40) las jóvenes intentan retener a la elegida para impedir que vuelva con él, y del 165 al 167 de ensayo (01:40-01:49) los jóvenes por su parte pretenden conseguir lo mismo con el elegido. Ninguno lo consigue y la pareja se reúne al final de esta sección.



Figura 180-181: grupo y elegidos y el grupo, motivo coreográfico 5a-5b



Figura 182: los elegidos, motivo coreográfico 5c

III - El tercer segmento coreográfico corresponde a la tercera sección musical que reexpone el material de la primera sección (número de ensayo del 167 al 174, minutaje de vídeo 01:49 – 02:15). En este momento la pareja entrelazada realiza una coreografía muy enérgica (organizada en varias secuencias) respondiendo a la intensidad y segmentación motivica de la música y evocando la magnitud del sentimiento de los protagonistas (cada una de estas acciones se efectúan dos veces):

- Ambos de pie se abrazan una y otra vez.



Figura 183: los elegidos, motivo coreográfico 6a

- El elegido de pie se inclina mientras ella en sus brazos elonga hacia atrás.



Figura 184: los elegidos, motivo coreográfico 6b

- Él la levanta sobre su cabeza.



Figura 185: los elegidos, motivo coreográfico 6c

- El elegido la eleva a cada lado de su cuerpo.



Figura 186: los elegidos, motivo coreográfico 6d

- La recuesta sobre su hombro.



Figura 187: los elegidos, motivo coreográfico 6e

- Se inclina con ella sobre su hombro.



Figura 188: los elegidos, motivo coreográfico 6f

IV- El cuarto segmento coreográfico coincide con la cuarta sección musical donde se expone el tercer material motívico (número de ensayo 174-180 / minutaje vídeo 02:15 – 02:48). En la coreografía observamos:

- La luz de escena disminuye notablemente mientras, en penumbras, entran velozmente el grupo de jóvenes y muchachas girando en torno a la pareja de elegidos que se encuentra en el centro del escenario. Él la levanta y ella alza los brazos (número de ensayo 174-177 / minutaje vídeo 02:15 – 02:36).



Figura 189-190: grupo y elegidos, motivo coreográfico 6g-6h

- La pareja de pie, uno frente al otro, marcan la métrica de este fragmento con un movimiento lateral cruzado. Al finalizar la sección él se acuesta sobre ella en el suelo iluminados por una débil luz cenital (número de ensayo 177-180 / minutaje vídeo 02:36 - 02:48)



Figura 191-192: los elegidos, motivo coreográfico 6g-6h



Figura 193: los elegidos, motivo coreográfico 6i.6j

V- El quinto segmento coreográfico correspondiente a una nueva reexposición del material de la primera sección (número de ensayo 180 -181/ minutaje vídeo 02:48 – 02:53). La luz aumenta y se distribuye en todo el escenario. En la coreografía observamos la pareja de elegidos en el suelo y el grupo de chicas y chicos que se acercan corriendo, formando parejas.

El sexto y séptimo segmento coreográfico está a cargo de todo el grupo de *ballet*, a excepción de la pareja de los elegidos que permanece inmóvil en el suelo. Se articula en dos partes. La primera se extiende entre el 181 y el 186 de ensayo (minutaje vídeo 02:53 – 03:13) y coincide con la sexta sección musical que reexpone el tercer material. La segunda parte coincide con la séptima sección musical (entre el 186 y el 200 de ensayo / minutaje vídeo 03:13 – 04:03). En ambas partes la coreografía es grupal y se organiza de la siguiente forma:



Figura 194: el grupo, motivo coreográfico 7

VI- En la sexta sección musical, desde el minuto 02:53 al 03:13 del vídeo, la coreografía grupal presenta tres de los movimientos realizados por la pareja de elegidos en el tercer segmento coreográfico.



Figura 195: el grupo, motivo coreográfico 8a



Figura 196-197: el grupo, motivo coreográfico 8b-8c

VII- En la séptima sección musical (entre el 186 y el 200 de ensayo / minutaje vídeo 03:13 – 04:03), siempre con una coreografía grupal por parejas, las secuencias se organizan en ocho movimientos que recuerdan aquellos que fueron presentados a lo largo de toda la obra (a modo de recapitulación conclusiva), mientras la pareja de elegidos continúa inmóvil recostada en el suelo en el centro de la escena. Los elegidos se unen a la coreografía grupal en los últimos segundos, poniéndose en pie y levantando los brazos en gesto de alabanza.



Figura 198-199: el grupo, motivo coreográfico 8d-8e



Figura 200-201: el grupo, motivo coreográfico 8f-8g



Figura 202-203: el grupo, motivo coreográfico 8h-8i



Figura 204-205: el grupo, motivo coreográfico 8j-8k

VIII - En el octavo y último segmento coreográfico participa todo el grupo de *ballet* y la pareja de elegidos. Presenta solamente dos movimientos acompañando los dos principales gestos musicales:

- El grupo de fusas con el diseño melódico ascendente de las flautas: la pareja se eleva sobre el grupo.



Figura 206: el grupo, motivo coreográfico 9a

- La apoyatura de *piccolo* y violines: elongación hacia atrás de los elegidos.



Figura 207: el grupo, motivo coreográfico 9b

Como se ha podido observar, la coreografía de Béjart se organiza respetando ciertos aspectos musicales pero se libera de otros.

A diferencia de la coreografía de Nijinsky, que se apoya absolutamente en los gestos y motivos musicales para estructurar sus movimientos, Béjart solamente remarca algunos gestos sonoros (aquellos perceptivamente más importantes en la construcción del discurso musical) pero libera al movimiento de materiales motívicos secundarios para jerarquizar el discurso coreográfico. De esta forma realiza una interpretación personal (tanto de la *Danza del Sacrificio* como del resto de la obra, si bien nos referiremos exclusivamente a la escena analizada) desarrollando una narrativa que se refiere al encuentro, reconocimiento y exaltación de dos amantes.

La coreografía de Nijinsky, también para esta escena como para toda la obra, expresa la acción en sí misma, sin ulteriores desarrollos narrativos: una doncella danza hasta morir. La elegida puede además sentir miedo o querer escapar de su destino (marcado por el círculo de ancestros) pero es un único hecho: danza, miedo, muerte. Esta forma de desarrollar el discurso coreográfico le permite a Nijinsky establecer una mayor sincronía con el discurso musical.

En la coreografía de Béjart, el recurso de representar una historia le permite establecer, en aquellos momentos en los que se libera del discurso musical, una suerte de contrapunto interdisciplinario con el discurso coreográfico, creando situaciones de inestabilidad o tensión con una notable expresividad. Sin embargo, es importante señalar que la efectividad de este recurso en parte se debe a que ambos universos (discurso musical / discurso coreográfico) alternadamente vuelven a reencontrarse en momentos significativos de su devenir, de lo contrario podría obstaculizar su sentido pragmático y significativo.

1.4.6 Angelin Preljocaj e Igor Stravinski

En 2001, Daniel Barenboim, por entonces Director de la Orquesta Sinfónica de Chicago, propone a Angelin Preljocaj crear una nueva coreografía para *La Consagración de la Primavera* de Stravinski. La obra se estrena en 2001, con el Ballet Preljocaj, la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Barenboim.

Preljocaj ideó una coreografía para doce bailarines, seis mujeres y seis hombres, donde la elegida es una mujer que, a pesar de tener que afrontar un ritual brutal, logra salir fortalecida de esa situación extrema, reafirmando su feminidad bajo una nueva luz. Esta nueva narración para la música de Stravinski se centra en la relación de lo femenino y lo masculino en la sociedad del siglo XXI, cuando la figura de la mujer está fortalecida y en igualdad de condiciones.

En la primera escena, las parejas retozan en un prado y las mujeres despojan de sus camisas a los hombres. Estos, luego, son conminados a pelear entre sí. Esta danza es densa y angular, los contendientes tratan de alcanzar los puntos de simbólica virilidad, brazos, pecho, entrepierna. Pero son las mujeres las que controlan los movimientos de la escena, agitando las camisas como si se burlaran de la debilidad e inferioridad masculinas. Cuando comienza la escena de la *Adoración de la tierra*, los hombres persiguen a las mujeres con gran violencia por el escenario y evocan una violación violenta. Después de la violación, los hombres se retiran a los extremos del escenario, satisfechos, y en el centro bailan las mujeres, una danza por el cuerpo humillado y herido, con las piernas contraídas y las manos recorriendo muslos. Lentamente la danza se convierte de nuevo en seducción y los hombres son atraídos a un círculo mágico en el que lo masculino y lo femenino terminarán por fundirse en una poderosa unidad vital.

En el punto álgido de la narración, el grupo elige una muchacha y la obliga a bailar la danza ritual. La desnudan y la muchacha trata de huir, pero el círculo en torno a ella no se lo permite. El baile de la doncella escogida es de gran fuerza y belleza en la coreografía de Preljocaj. La elegida baila con una velocidad sorprendente y una ferocidad agónicas, golpeando su abdomen, su espalda y sus piernas, corriendo por el escenario desesperadamente sin poder romper nunca el círculo mágico. La elegida ya no se presenta como una víctima expiatoria consentida, sino como una rebelde que lucha y resiste, atrapada entre su deseo de vivir entre otros y su necesidad de trascendencia.

En el trabajo coreográfico de Preljocaj hay una estructuración cartesiana que está ligada a su formación en Francia, a un espíritu casi matemático. Pero el coreógrafo también permite aflorar en su obra un aspecto más instintivo y ancestral, intrínseco en él.

I - En la primera sección musical (número de ensayo 142 – 149 / minutaje vídeo 00:00 – 00:31) la coreografía, de intensa violencia y acción, se segmenta en tres etapas:

- La elegida es arrojada al centro del círculo formado por hombres y mujeres.



Figura 208: elegida y grupo, motivo coreográfico 1a

- Ella intenta escapar pero se lo impiden.



Figura 209: elegida y grupo, motivo coreográfico 1b

- La desnudan arrancándole la ropa.



Figura 210: elegida y grupo, motivo coreográfico 1c



Figura 211: elegida y grupo, motivo coreográfico 1d

En este primer segmento coreográfico la música parece adquirir la función de música incidental.

II - La segunda sección musical (número de ensayo 149-167 / minutaje vídeo 00:31 – 02:07) presenta un único segmento coreográfico dividido en cinco partes:

- La primera parte se extiende entre el 149 y el 154 de ensayo (00:31 – 01:03) coincidiendo con la segmentación musical. La elegida está en el suelo, humillada y desnuda, intentando reponerse de la agresión, mientras el grupo que la rodea, sus agresores, se balancea desplazándose de derecha a izquierda, manifestando su dominio.



Figura 212: elegida y grupo, motivo coreográfico 2a

- La segunda parte de la coreografía se extiende entre los números de ensayo 154 y 159 (minutaje vídeo 01:03 – 01:26). La elegida se incorpora y desarrolla una secuencia compleja de movimientos de tronco, brazos y piernas desplazándose por el interior del círculo. Sus movimientos por momentos evocan un intento de reafirmación de sí misma y por momentos de inseguridad. El grupo continúa con los movimientos oscilantes de la parte precedente, a los que suman algunos gestos similares a los que realiza la elegida, formando secuencias reiterativas a modo de *ostinato*.



Figura 213: elegida y grupo, motivo coreográfico 2b

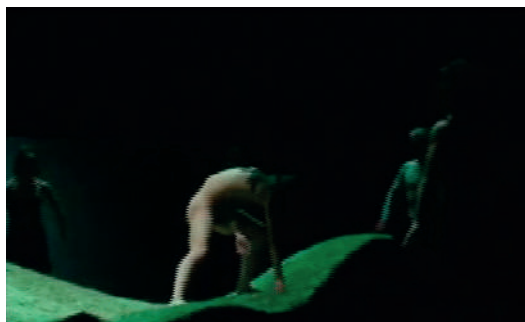


Figura 214: elegida y grupo, motivo coreográfico 2c

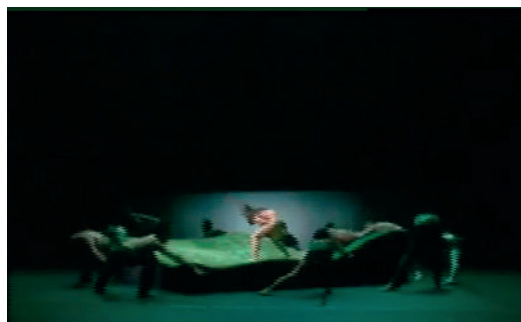


Figura 215: elegida y grupo, motivo coreográfico 2d

- La siguiente parte de este segmento coreográfico corresponde al número de ensayo 159-161 (01:26 – 01:41). Está dedicada solamente a la elegida, los jóvenes del círculo permanecen inmóviles. La bailarina mantiene los movimientos de la parte precedente además de breves saltos marcando las acciones sonoras del *tutti* orquestal.



Figura 216: elegida, motivo coreográfico 3a

- La cuarta parte coreográfica corresponde a los números de ensayo 162 – 165 de la segunda sección musical (01:41 – 01:57 del vídeo), donde se escucha una clara disminución dinámica y de densidad. La coreografía responde a este cambio sonoro: la bailarina regresa al suelo, como en la primera parte y desde allí renueva su intención de resurgir levantándose, aunque paulatinamente vuelve a caer.



Figura 217: elegida, motivo coreográfico 3b

- La última y quinta parte coreográfica se corresponde con el último fragmento musical de la segunda sección (165 – 167 / 01:57 – 02:07). La intensidad expresiva sonora se proyecta al movimiento coreográfico coordinado de la elegida y del grupo.



Figura 218: elegida y grupo, motivo coreográfico 3c

III - La tercera sección musical (167 – 174 de ensayo) presenta un nuevo segmento coreográfico protagonizado por la elegida. La brevedad de la sección (02:07 – 02:37) contrasta con la energía de la coreografía. La bailarina, sin desplazamientos, siempre en un mismo sitio, intenta sobreponerse, recae, se eleva con más fuerza, se golpea en el vientre..., mientras el grupo solamente observa.

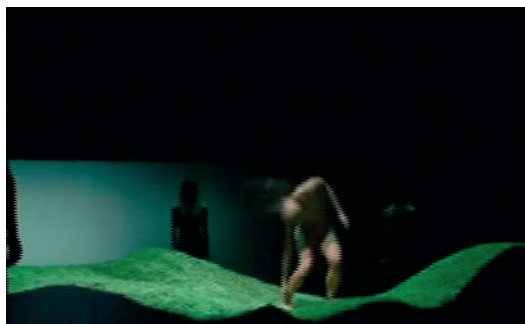


Figura 219: elegida, motivo coreográfico 4a



Figura 220: elegida, motivo coreográfico 4b

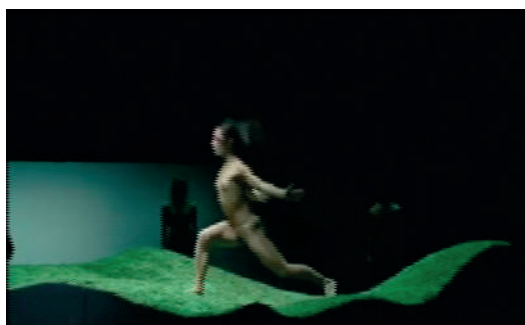


Figura 221: elegida, motivo coreográfico 4c

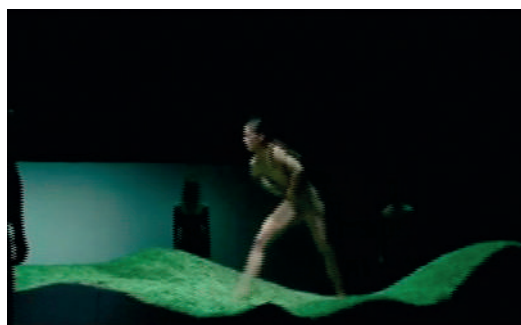


Figura 222: elegida, motivo coreográfico 4d

IV - La cuarta sección musical (del 174 al 180 de ensayo) que presenta un nuevo material motivico, se segmenta en dos partes (174 – 177 / 177 – 180). La coreografía responde a la segmentación musical:

- En la primera parte, la elegida intenta huir nuevamente del círculo mágico, esta vez con más ímpetu.



Figura 223: elegida y grupo, motivo coreográfico 5a

- En la segunda, con una pulsación métrica, el grupo la atrapa y la zarandea siguiendo el ritmo de la pulsación para luego volver a arrojarla al centro del círculo.

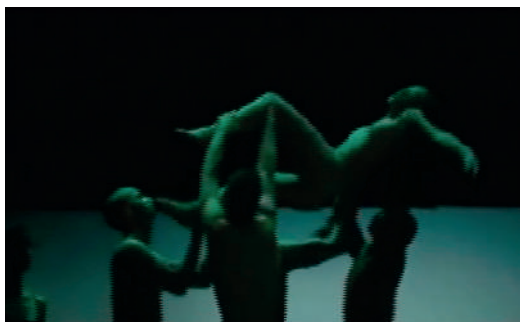


Figura 224: elegida y grupo, motivo coreográfico 5b

V - La quinta sección musical, como se ha señalado previamente, es muy breve (180 – 181 de ensayo / 03:12 – 03:20 de vídeo). La coreografía presenta a la elegida (después de haber sido arrojada nuevamente al centro del círculo) intentando reincorporarse con más fuerza y determinación, mientras el grupo que la rodea permanece inmóvil observándola.

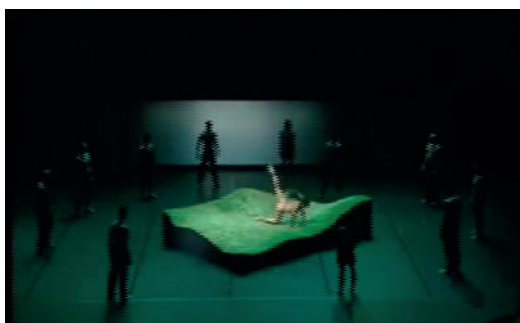


Figura 225: elegida y grupo, motivo coreográfico 6a

VI - La sexta sección musical (181 – 186 de ensayo / 03:20 – 03:43 de vídeo) también corresponde a un único segmento coreográfico donde todas las partes (elegida y grupo) se debaten intentando reincorporarse desde el suelo. Ahora todos están en una situación similar.

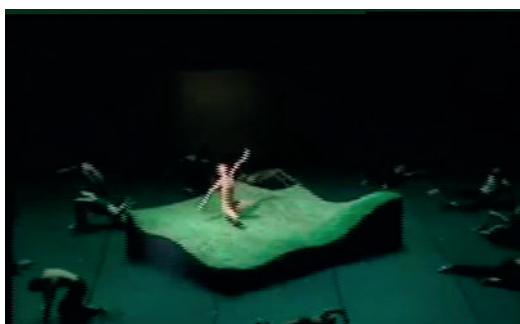


Figura 226: elegida y grupo, motivo coreográfico 6b

VII - La séptima sección musical (186 – 200 de ensayo) corresponde la séptimo segmento coreográfico realizado exclusivamente por la elegida (03:43 – 04:39 del vídeo). La bailarina vuelve a reexponer (aunque de forma variada, respondiendo fielmente a las variaciones musicales) los movimientos del tercer segmento coreográfico (sin desplazamientos, siempre en un mismo sitio, se eleva, se golpea en el vientre, la espalda, gira, se sacude, ...), pero esta vez sin recaer al suelo y, de forma decididamente enérgica, establece una curva ascendente de crecimiento paralelo a la intensificación musical. El grupo permanece en el suelo hasta el final.

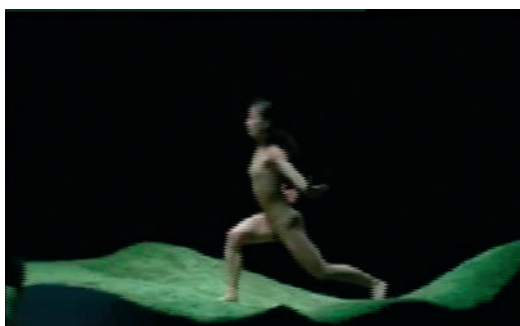


Figura 227: elegida, motivo coreográfico 7

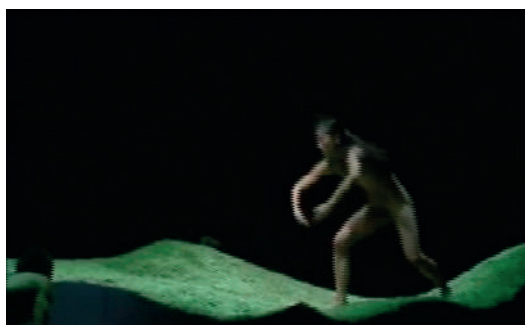


Figura 228: elegida, motivo coreográfico 7

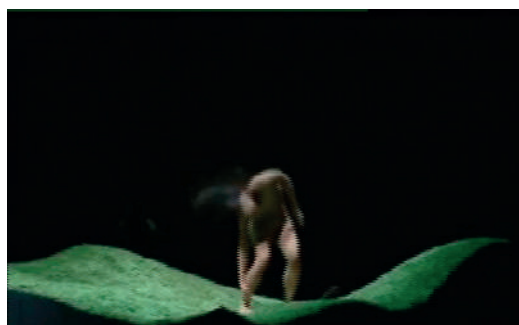


Figura 229: elegida, motivo coreográfico 7

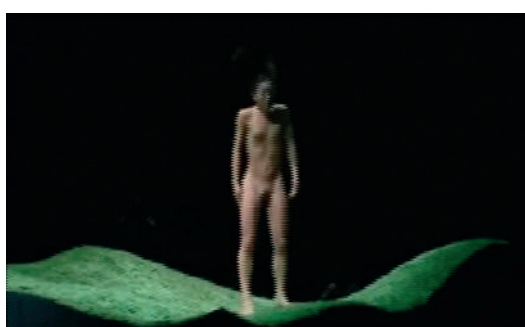


Figura 230: elegida, motivo coreográfico 7

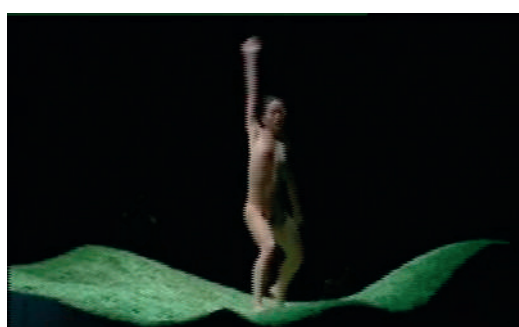


Figura 231: elegida, motivo coreográfico 7



Figura 232: elegida, motivo coreográfico 7



Figura 233: elegida, motivo coreográfico 7



Figura 234: elegida, motivo coreográfico 7

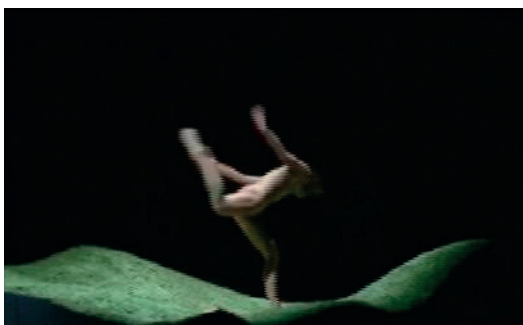


Figura 235: elegida, motivo coreográfico 7



Figura 236: elegida, motivo coreográfico 7

VIII - La breve conclusión musical (los tres últimos compases de la partitura) tiene su correlato coreográfico notablemente más extenso:

- La elegida realiza tres gestos antes del ataque final:
 - elevarse (con la figuración ascendente de las flautas),



Figura 237: elegida, motivo coreográfico 8a

- caer (durante la breve pausa musical),

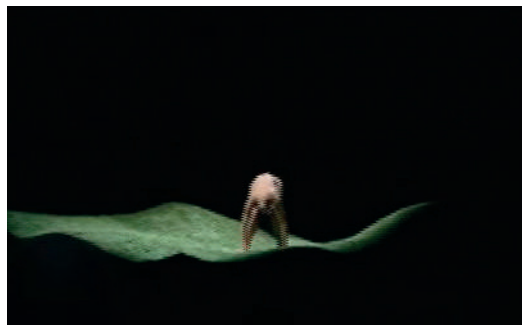


Figura 238: elegida, motivo coreográfico 8b

- y ponerse en pie (con las apoyaturas que caen en el último acento).

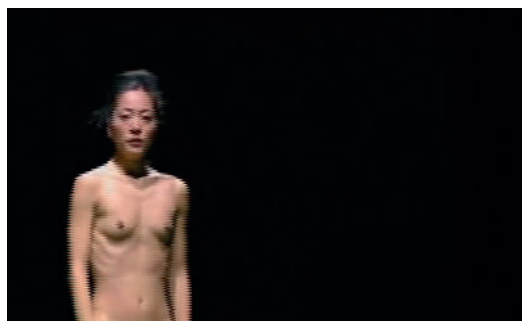


Figura 239: elegida, motivo coreográfico 8c

- Después, ya en el silencio de la obra musical finalizada:
 - gira lentamente y con respiración agitada que denota su agotamiento, mirando a su alrededor,



Figura 240: elegida, motivo coreográfico 9a

- para luego recostarse calmadamente sobre el suelo.



Figura 241: elegida, motivo coreográfico 9b

El segmento musical conclusivo dura cinco segundos, mientras que esta acción coreográfica de notable expresividad sobre el silencio final (donde solamente puede escucharse la respiración de la bailarina) dura 45 segundos.

La creación coreográfica de Preljocaj presenta algunos aspectos en común con la de Nijinsky y otros con Béjart. Por una parte, su coreografía presenta acciones únicas en cada escena sin desarrollos temáticos ulteriores. Circunscribiéndonos exclusivamente a la escena analizada, constatamos que (al igual que Nijinsky) Preljocaj solamente presenta una única idea temática: la elegida es conminada a danzar pero esta vez no hasta morir sino hasta reafirmarse y sobrevivir. Ella sufre la agresión y la humillación del grupo pero no sucumbe, sino que lucha y crece ante la adversidad. En Béjart en cambio, presenciamos un desarrollo narrativo personal: el encuentro de los amantes, un reconocimiento del otro, la aceptación del deseo, la lucha por la separación que les impone el grupo y finalmente la victoria de la unión.

Por otra parte, al igual que Béjart, Preljocaj respeta las segmentaciones de las secciones musicales pero en ciertos momentos libera el movimiento en su interior. Las secuencias coreográficas dentro de cada sección presentan momentos de contrapunto interdisciplinario al igual que Béjart, creando situaciones de gran expresividad producidas en parte por la inestabilidad (suspensividad) que generan las contradicciones sintácticas entre música y movimiento, para luego disiparse en los momentos de concordancia, renovando así la fuerza del discurso interdisciplinario. Este aspecto podemos observarlo en la séptima sección musical de la *Danza del Sacrificio*.

Sin embargo, Preljocaj se distancia de las versiones de Nijinsky y Béjart en determinados momentos que a mi juicio son los más interesantes y con mayor proyección en su trabajo; como la primera sección musical de la escena analizada, o el primer segmento de la segunda sección o el primer segmento de la cuarta sección. Es aquí donde la danza parece haber sido creada con anterioridad que la música. En la primera sección musical, las acciones, tanto de la elegida como del grupo, presentan tal libertad de movimientos (casuales, aleatorios, bruscos, inciertos, rápidos...) que es difícil concebir la sincronidad lograda con determinados gestos sonoros tanto por parte del grupo como de la solista. Considero que esta libertad sincronizada es un valioso aporte de Preljocaj al *ballet* y que es justamente este aspecto el que resignifica la obra en su totalidad.

Estas tres versiones coreográficas (realizadas con más de 40 años de distancia una de otra), sobre una misma obra que además es uno de los paradigmas de la creación musical vanguardista de principios del siglo XX, nos enfrenta a las posibilidades intrínsecas de las conexiones entre música y movimiento. En las tres versiones, el movimiento surge desde la propuesta musical, en algún caso diseñándose desde el gesto sonoro, en otro parafraseándolo, por momentos contradiciendo y en otros adhiriendo o simplemente estableciendo un discurso paralelo. Nijinsky, guiado por Stravinski, diseñó una coreografía libre de las ataduras de la tradición pero condicionada por la fuerza del movimiento musical que dictaminaba su trayectoria. Béjart, por su parte, estableciendo su propia narrativa, en algunos aspectos afín a la temática original, conduce el discurso coreográfico permitiendo por momentos una polifonía interdisciplinaria muy eficaz. Preljocaj con una narración abismalmente alejada de aquella ideada en sus orígenes (90 años antes), plantea un tratamiento similar a sus predecesores pero accediendo a un nuevo nivel discursivo emulando con su coreografía la enorme libertad que respira la creación sonora, que al igual que su trabajo se fundamenta en una rigurosa estructuración.

«Basta con que nos tapemos los oídos al sonido de la música en un salón de baile para que los que bailan de una vez nos parezcan ridículos.» (Bergson, 1938)

2

SEGUNDA PARTE

Hacia una organización fractal de la música

2 SEGUNDA PARTE:

Hacia una organización fractal de la música

2.1 La Creación Musical. Configuraciones sonoras: timbre - tiempo - espacio. Organización a partir de la percepción: resignificación y reciprocidad fractal.

La acústica, rama de la física interdisciplinaria, estudia entre otras cosas, las características del sonido, su génesis, su propagación, su percepción, así como las variables que lo conforman: timbre, altura, intensidad, duración y espacialidad. La música, desde sus orígenes, se ha servido de estas variables para organizar el devenir de su discurso.

Como compositora he explorado las diferentes técnicas de organización del discurso musical, tanto aquellas provenientes de la tradición de la cultura occidental (desde el canto gregoriano hasta el poema sinfónico) como aquellas experimentales procedentes de las aportaciones de la ciencia: las matemáticas, la psicología, la fenomenología, la semiología, entre otras.

Este recorrido me ha conducido a diseñar un sistema de organización de las variables del sonido para aplicarlo a la composición musical, teniendo como fundamento la percepción del fenómeno sonoro. Por ese motivo la proporcionalidad y reciprocidad fractal (dentro de cada variable y en su conexión con las demás) juegan un papel esencial en mi creación. Esta técnica de composición musical estructura el timbre, el tiempo y el espacio sonoro junto con sus múltiples interrelaciones.

El término fractal proviene del latín *fractus* y significa 'fracturado'. El matemático Benoît Mandelbrot¹ propone este término en 1975 para denominar construcciones geométricas idénticas o similares que se proyectan en distintos niveles de magnitud y que son demasiado irregulares para ser definidos únicamente por la geometría euclidiana. Citando las palabras del Doctor en Ingeniería Informática Juan Antonio Pérez Ortiz², en su artículo *Música Fractal: El sonido del Caos* (2000):

«Básicamente los fractales se caracterizan por dos propiedades: autosemejanza (o autosimilitud) y autorreferencia. La autorreferencia determina que el propio objeto aparece en la definición de sí mismo, con lo que la forma de generar el fractal necesita algún tipo de algoritmo recurrente. La autosemejanza implica invarianza de escala, es decir, el objeto fractal presenta la misma apariencia independientemente del grado de ampliación con que lo miremos. Por más que se amplíe cualquier zona de un fractal, siempre hay estructura, hasta el infinito y aparece muchas veces el objeto fractal inicial contenido en sí mismo.»

¹ Benoît Mandelbrot (Polonia, 1924-USA, 2010), considerado el creador del área de las matemáticas fractales.

² Juan Antonio Pérez Ortiz, profesor titular de la Universidad de Alicante, Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos.

Por tanto, autosimilitud y autorreferencia son el punto de partida para la construcción matemática de un fractal. Algunos fractales, como la curva de Koch, o los conjuntos Julia o el conjunto Mandelbrot implican matemáticas muy complejas que van más allá del objetivo tanto de esta tesis como de la técnica que expondré en este capítulo.

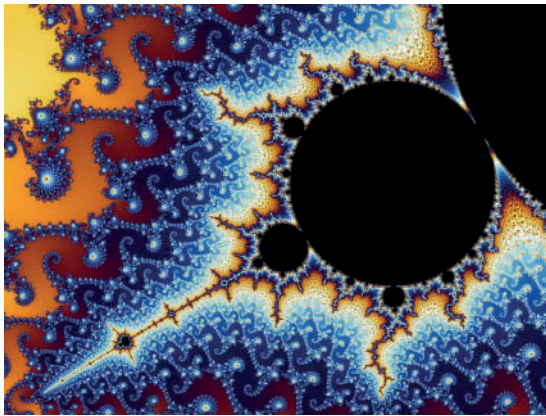


Figura 242: Conjunto Mandelbrot

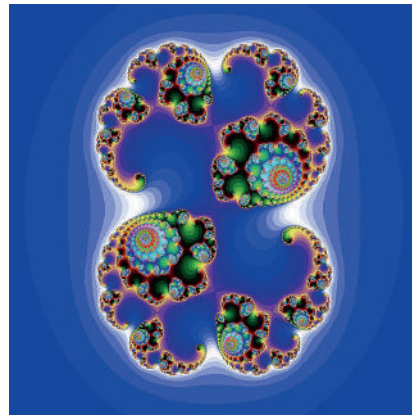


Figura 243: Conjuntos Julia

En la naturaleza encontramos algunos ejemplos de aproximaciones a fractales pero sin una exactitud matemática: cristales de nieve, ciertos vegetales (como brócoli, helechos...) o animales (como las conchas de algunos caracoles, el plumaje de ciertas aves), procesos evolutivos biológicos, etc. Es decir, existe un modelo matemático fractal que puede aproximarse a estas formas naturales.



Figura 244-249: Fractales en la naturaleza

Por tanto, la autosimilitud y la autorreferencia pueden ser matemáticamente exactas o aproximaciones parciales.

La técnica que expondré no parte de una fórmula matemática, sino de los conceptos de autosimilitud, autorreferencia y aliteración de las estructuras primarias constitutivas del sonido y que proliferan y se proyectan en los diferentes niveles de configuración formal: interválico, tímbrico, temporal, espacial.

Comenzaré por exponer la estructuración de cada una de estas tres variables por separado para luego observar cómo se relacionan entre sí.

2.1.1 TIMBRE: Componer desde el sonido, esculpir el sonido

2.1.1.1 Algunas referencias históricas

Quisiera comenzar este apartado de mi tesis con las palabras de Arnold Schoenberg (1874-1951) en su *Tratado de Armonía*, donde explica el funcionamiento y evolución de la armonía tonal desde el Barroco hasta llegar a la disolución de la tonalidad (principios del siglo XX):

«No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados solo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente 'timbre' construir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará.» (Schoenberg, 1922)

Esta suerte de “profecía” con la que Schoenberg cierra la tercera edición de su *Tratado de Armonía* (1922), se irá confirmando a lo largo del siglo XX, gracias a los avances científicos, tecnológicos y a la experimentación artística.

A principios del siglo XIX, el matemático francés, Jean-Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) enunció un teorema (hoy conocido como teorema de Fourier) en el que demuestra que cualquier forma de onda (sonido complejo), a condición de que sea periódica, se puede descomponer en una serie de ondas simples (puras) llamadas sinusoidales o armónicos. Estos armónicos en su combinación o mezcla dan lugar nuevamente al sonido original, y sus frecuencias son múltiplos del sonido más grave llamado fundamental. Nace así el concepto de *espectro armónico*.

Desde el siglo XIX hasta hoy, las aportaciones de la ciencia y las nuevas tecnologías fueron fundamentales para la profundización del conocimiento del sonido. Aquí nombraremos solo algunas de ellas. A principios de 1900, observamos las primeras aplicaciones de la electricidad a los nuevos instrumentos musicales, tales como el *telharmonium* de Tadeus Cahill (1906), el *theremin* de León Thermen (1920), o las *ondas Martenot* de Maurice Martenot (1928), entre otros. La grabación del sonido, en sus diferentes etapas, desde la grabación mecánica (entre 1857 a 1925), pasando por la llamada era eléctrica (de 1925 a 1945), la magnética (desde 1945 a 1975), hasta la era digital, a partir de 1975 a la actualidad, proporcionan nueva información acerca de las posibilidades y la constitución del sonido. Pero probablemente la aportación más importante en este sentido vino de los avances en la tecnología informática, con los ordenadores puestos al servicio de la creación musical hasta llegar a la composición asistida por ordenador (CAO).

Entre tanto los artistas investigaron y experimentaron con nuevos conceptos de organización sonora y nuevos medios tecnológicos puestos a su disposición, tales como Arnold Schoenberg (1874-1951), Igor Stravinsky (1882-1971), Edgar Varèse (1883-1965), Olivier Messiaen (1908-1992), Pierre Schaeffer (1910-1995), Luigi Nono (1924-1990), Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), por nombrar solo algunos. A mediados de los años 70 un grupo de compositores en su mayoría procedentes de la clase de Olivier Messiaen (Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Levinasy Roger Tessier), en colaboración con ingenieros de sonido e informáticos del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fundado en 1970 por Pierre Boulez), confirman las afirmaciones de Schoenberg citadas anteriormente.

Gérard Grisey (1946-1998), compositor, profesor del Conservatorio Superior de París y miembro excepcional de este grupo (grupo cuya identidad técnico-estética hoy se conoce como Música Espectral), afirma en un artículo publicado por la revista Melos: «Somos músicos y nuestro modelo es el sonido, no la literatura, ni las matemáticas; el sonido, no el teatro, ni las artes plásticas, el sonido, no la teoría cuántica, la geología, la astrología o la acupuntura.». Con estas palabras, Grisey intenta expresar la importancia del material primigenio de la música, el sonido, y cómo el conocimiento de sus atributos proporciona al compositor una herramienta indispensable para el desarrollo de su arte.

El nombre 'espectral' proviene del concepto espectro, entidad sonora basada en las leyes anteriormente citadas de Fourier. El espectro explica cómo está conformado el "cuerpo" del sonido y se clasifica en dos grupos: *espectro puro* o *espectro complejo*. Un sonido puede estar formado por una única onda sonora: la senoide, frecuencia simple e indivisible. En este caso estamos en presencia de un espectro puro o sinusoidal. Si el espectro está conformado por múltiples frecuencias es un espectro complejo (característica de la mayoría de los sonidos que nos rodean). Un espectro complejo es aquel que involucra múltiples senoideas y, dependiendo de la relación que haya entre ellas, puede ser armónico, inarmónico o ruido.

Un espectro es armónico, cuando sus parciales (es decir las ondas senoideas que lo conforman) son múltiplos de la frecuencia más grave, llamada fundamental. Un espectro es inarmónico cuando no todas sus parciales son múltiplos de la fundamental. Cuanto menos parciales sean múltiplos, mayor inarmonicidad se percibirá en ese sonido. Un ruido es un espectro conformado por múltiples senoideas consecutivas sin solución de continuidad, a modo de clúster. En el punto extremo de este tipo de espectro se encuentra el ruido blanco, aquel que está conformado por todas las senoideas audibles dentro de nuestro rango de audición (que se extienden aproximadamente entre los 20 Hz y 20.000 Hz).

La mayoría de los sonidos producidos por instrumentos musicales tienen un espectro armónico, como los instrumentos de cuerda (violín, guitarra, piano...), viento (flauta, trompeta, saxofón...) o algunos instrumentos de percusión (marimba, vibráfono, *glockenspiel*...). En cambio, en otros instrumentos de percusión encontramos espectros inarmónicos: cencerros, triángulos, gongs, e incluso espectros cercanos al ruido como bombos, cajas, platillos...

La música espectral reconstruye artificialmente la imagen tímbrica de un sonido de espectro complejo (armónico, inarmónico o ruido) reproduciendo cada una de las parciales que lo conforman con instrumentos (acústicos o electroacústicos). El sonido pasa a ser de este modo el material generador de forma, como lo fue el sujeto de una fuga en el Barroco, o el tema de una sonata en el clasicismo.

Llegados a este punto, es imprescindible indicar que el eje espacial que ocupa espectro de un sonido necesita completarse con, al menos, un eje más para su definición: el eje temporal. El sonido surge, se desarrolla y se extingue en el tiempo y es ese tiempo el que nos posibilita percibirlo. Esta cualidad sonora se denomina envolvente y nos da información tanto sobre la evolución temporal de la intensidad global de un sonido (envolvente dinámica) como sobre la evolución de cada uno de sus componentes (envolvente espectral). La escuela espectral tiene en cuenta ambos ejes para la composición del discurso musical: espectro y envolventes.

2.1.1.2 La organización de la altura como timbre: la organización fractal de la interválica, la armonización. Estudio de un caso

Según Albert Bregman³ el timbre es «ese atributo de la sensación auditiva en términos por el cual un oyente puede juzgar que dos sonidos presentados de manera similar y que tienen la misma intensidad y altura son diferentes.» (Solomos, 2020). En otras palabras, timbre es todo aquello que caracteriza a un sonido como tal y lo diferencia de otro.

A principios del siglo XX, cuando un músico hacía referencia al timbre de un sonido, lo definía en relación con su fuente sonora: el timbre del violín, el timbre de la trompeta...; incluso cuando detallaba algunas sutilezas tales como: el timbre del violín *Sul ponticello*, o la trompeta con sordina *wah-wah*. Con el avance de los medios de producción de sonido, definir el timbre recurriendo a la fuente que lo produce devino cada vez más ambiguo. Es imposible definir el timbre de un *sampler*⁴ o de la infinidad de sonidos que puede reproducir un ordenador si solamente nos referimos la fuente sonora.

Así como la organización interválica de la altura ocupó uno de los principales intereses de las experimentaciones de los compositores de la primera mitad del siglo XX, en pos de encontrar una estructura lo suficientemente fuerte capaz de sustituir a la tonalidad, a finales de siglo la preocupación de creadores, teóricos y estudiosos de la música se trasladó hacia la conceptualización y organización del timbre. Numerosos ensayos, trabajos de investigación, tesis y artículos en general fueron destinados a este sujeto como, por ejemplo, los textos recogidos en *El Timbre, metáfora para la composición* (Barrière, 1991), que reúne un gran número de ensayos e investigaciones de compositores e ingenieros de sonido.

Actualmente es innegable la pertenencia de la altura al vasto territorio del timbre como parte de su definición, del mismo modo que el tipo de espectro, la densidad espectral, la envolvente dinámica, la envolvente espectral, la textura del sonido, el registro global, la intensidad (global y parcial), el espacio acústico, y tantas otras variables.

En este apartado de mi tesis expondré la organización de la altura como estructuración interválica fractal, y la organización de la altura como timbre en cuanto espectro. Posteriormente observaremos las posibilidades de fusión entre ambos universos.

Al estudiar la evolución de la organización de la altura en la historia de la cultura occidental, desde el canto llano hasta finales del siglo XIX, observamos cómo el discurso musical es conducido esencialmente por la altura en relación al ritmo, estructurando un espacio que se extiende paulatinamente desde la organización lineal (la melodía) en el sistema modal (canto gregoriano, polifonía modal) hasta llegar a un espacio bidimensional en el sistema tonal (indisolubilidad entre melodía y armonía), donde la altura no solamente rige la línea melódica de cada voz y la no interferencia (consonancia/disonancia) de cada una de ellas con las demás (como en la polifonía modal), sino que también determina la relación entre cada bloque vertical (acorde) relacionándolo con el que le precede y le sucede (contexto), y determinando el grado de suspensividad y resolutividad entre ellos (funciones tonales). De este modo la altura se organiza tanto en la melodía (horizontalidad) como el acorde (verticalidad) y la relación entre ellos.

³ Albert Bregman (Canadá, 1936), profesor e investigador en psicología experimental y psicología *Gestalt* con relación a la percepción del sonido.

⁴ Instrumento musical electrónico similar en algunos aspectos a un sintetizador pero que, en lugar de generar sonidos, utiliza grabaciones (o *samples*) de sonidos que son cargadas o grabadas en el mismo por el usuario para ser reproducidas mediante un teclado, un secuenciador u otro dispositivo.

En mi técnica de composición planteo una interrelación similar en un sistema no tonal de los espacios estructurados por la altura, a través de Redes Interválicas y Espectros tímbricos complejos. Esta organización se proyecta en tres ejes:

- Eje horizontal, los microestructuras, micromodos y la red interválica – donde se estructuran las relaciones interválicas de la obra.
- Eje vertical, espectro (cromático o microtonal) armónico, inarmónico, ruido que determina la ubicación en el registro de cada grado cromático.
- Eje transversal, red interválica + espectro, la fusión de los 2 ejes anteriores

En el eje horizontal se estructuran fractalmente las relaciones interválicas (armonización) de la obra, desde la microestructura (micromodo) a la estructura general (red interválica).

El concepto de micromodo (Cetta, 2018) fue acuñado por el compositor e investigador Francisco Kröpfl⁵ en la década de 1970, para designar estructuras interválicas mínimas con identidad perceptiva. Uno de los fundamentos teóricos de su metodología es extraído de los principios derivados del estudio de la percepción, establecido por los psicólogos de la *Gestalt*.

Para la codificación de la altura, Kröpfl parte de unidades mínimas que él denomina micromodos constituidas por tres intervalos (y sus tres respectivos grados cromáticos), es decir, dos intervalos consecutivos y un intervalo indirecto (ámbito interválico). Por ejemplo: según Kröpfl, el micromodo menor 1 está formado por dos segundas menores consecutivas (do – do sostenido – re) que forman un ámbito de 2ª mayor indirecta (do-re):

Por razones metodológicas, en este texto nos referiremos a este nivel de la codificación kröpfliana del micromodo como *microestructuras interválicas*.

Kröpfl también establece tres áreas armónicas (en función de la percepción auditiva) para la clasificación de estas microestructuras: el área cromática (microestructuras organizadas en torno al intervalo de 2ª menor), el área diatónica (microestructuras organizadas en torno al intervalo de 2ª mayor) y el área de relaciones interválicas por terceras (en torno al intervalo de 3ª menor y/o mayor). A partir de allí, se determinan todas las posibles microestructuras de tres intervalos, a saber:

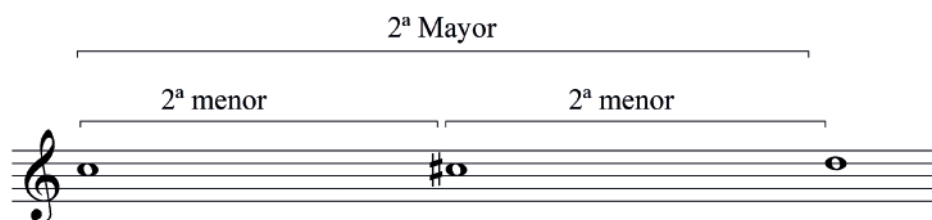


Figura 250: Ejemplo de Micromodo

⁵Francisco Kröpfl (Rumania, 1931), compositor, docente e investigador argentino, pionero en el campo de la música electroacústica en Argentina y Latinoamérica. En 1958 fundó el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires. Entre 1967 y 1971 fue director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), y posteriormente (1972-1976), jefe del Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Desde 1982 hasta 2006 fue jefe del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Kröpfl tiene, además, una extensa labor como docente de composición y análisis musical.

Microestructuras cromáticas






Menor 1 original	Menor 1 inversión
	
Menor 2 original	Menor 2 inversión
	
Menor 3 original	Menor 3 inversión
	
Menor 4 original	Menor 4 inversión
	
Menor 5 original	Menor 5 inversión
	

Figura 251: Microestructuras interválicas cromáticas

Microestructuras diatónicas





Mayor 1 original	Mayor 1 inversión
	
Mayor 2 original	Mayor 2 inversión
	
Mayor 3 original	Mayor 3 inversión
	
Mayor 4 original	Mayor 4 inversión
	

Figura 252: Microestructuras interválicas diatónicas

Microestructuras por terceras

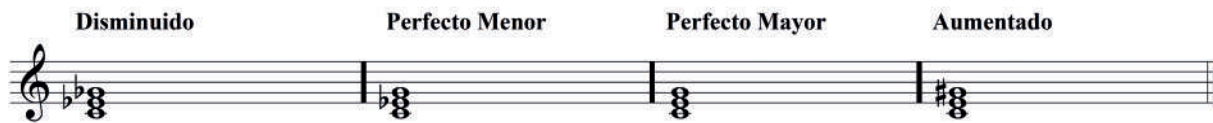


Figura 253: Microestructuras interválicas por terceras

Como se puede comprobar, en estas trece microestructuras se encuentran todas las posibles relaciones interválicas de tres elementos. Para Kröpfl, estas microestructuras son formas gestálticas y su codificación se basa en aspectos cualitativos y perceptivos.

La codificación kröpfliana de la altura, también prevé la proliferación de estas microestructuras (sin desvirtuar su identidad perceptiva), ampliando su constitución con la inclusión de un elemento nuevo (intervalo / grado cromático). De esta forma se obtienen estructuras de cuatro elementos:

Micromodos cromáticos de cuatro sonidos

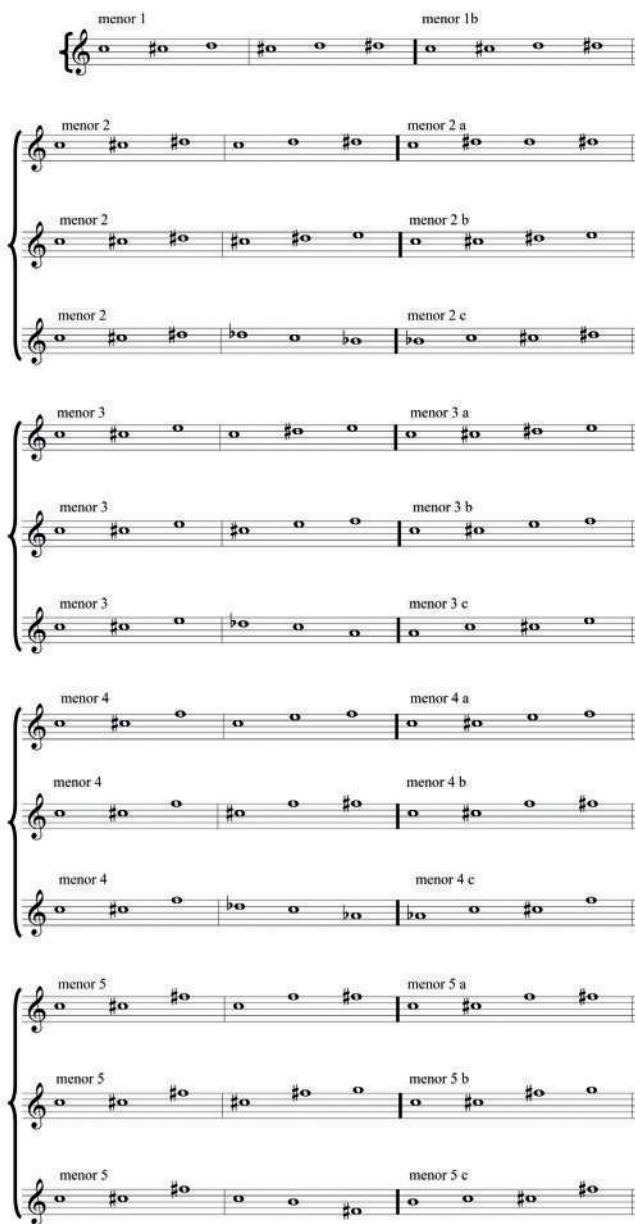


Figura 254: Micromodos cromáticas

Micromodos diatónicos de cuatro sonidos

Figura 255: Micromodos diatónicos

Micromodos por terceras de cuatro sonidos

Figura 256: Micromodo por terceras

Es justamente en este nivel de la codificación kröpfliana donde podemos realmente verificar el concepto de micromodo como tal. Según hemos observado, algunos de los *micromodos* de cuatro sonidos clasificados con un determinado nombre, son exactamente iguales a otros nombrados de diferente manera, a saber:

The figure displays 14 micromodos arranged in seven pairs on a single musical staff. Each pair is separated by a double bar line. The notes are quarter notes on a treble clef staff. The pairs are:

- Menor 1 b and Menor 2 a
- Menor 2 b and Menor 3 a
- Menor 3 b and Menor 4 a
- Menor 4 b and Menor 5 a
- Mayor 1 b and Mayor 3 a
- Mayor 2 a and Menor 2 c
- Mayor 2 b and Mayor 4 a

Figura 257: Concepto de micromodo

Por ejemplo, el menor 2b contiene las mismas relaciones interválticas que el menor 3a. Kröpfl explica esta particularidad haciendo un paralelismo con los modos gregorianos, señalando que, aunque todos los modos eclesiásticos contengan los mismos grados cromáticos (do-re-mi-fa-sol-la-si), se diferencian entre sí no solamente por su respectiva nota *finalis* y su dominante, sino por el rol que tiene cada intervalo en su estructura: cada modo otorga una determinada jerarquía y ordenación a ciertos intervalos para sus giros melódicos, siendo algunos pertinentes al modo y otros no. De esta forma, ciertas relaciones interválticas admisibles en el modo Dórico, como el giro melódico formado por 5ª justa ascendente seguida de 3º menor ascendente, 2ª menor descendente y 2ª mayor descendente, no serían pertinentes, por ejemplo, en un Frigio o en un Lidio. En el caso que nos ocupa, las características interválticas de una microestructura menor 2 (2ª menor y 2ª mayor como intervalos consecutivos, más 3ª menor como ámbito) son las únicas que deberían reflejarse en un giro melódico formado por el micromodo menor 2b, pero no deberíamos encontrar de forma directa ningún intervalo de 3ª mayor (aunque aparezca indirectamente dentro de la estructura ordenada de este micromodo), ya que la 3ª mayor pertenece a la microestructura menor 3.

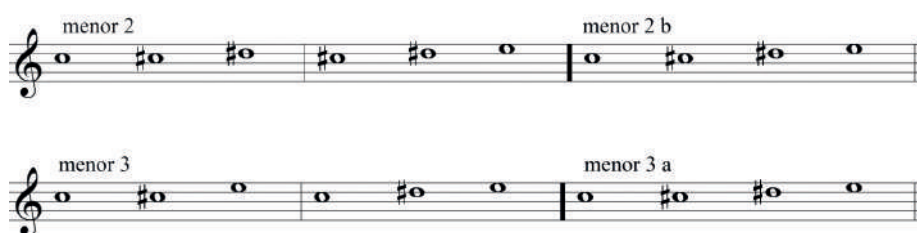


Figura 258: Concepto de micromodo

En mi propio trabajo compositivo extendiendo el mismo procedimiento de proliferación interváltica (desarrollo de microestructuras de tres sonidos a micromodos de cuatro), multiplicando cada micromodo de tal manera que me permita construir redes interválticas de seis elementos o más sonidos, manteniendo aspectos importantes de la génesis interváltica y simetría del micromodo generador, además de configurar la red en una estructura cíclica.

Por ejemplo, partiendo del micromodo menor 3b y haciendo proliferar su estructura con el menor índice de cambio (manteniendo dos elementos comunes), construyo la siguiente red interváltica, simétrica y cíclica, cuya sonoridad cromática se difumina por un número equivalente de relaciones de terceras y sextas mayores y menores:

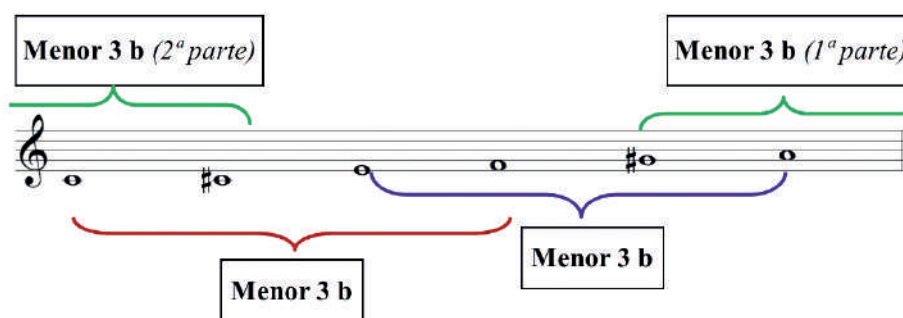


Figura 259: Red interváltica hexatónica, simétrica y cíclica

Esta red es susceptible de transponerse cuatro veces:

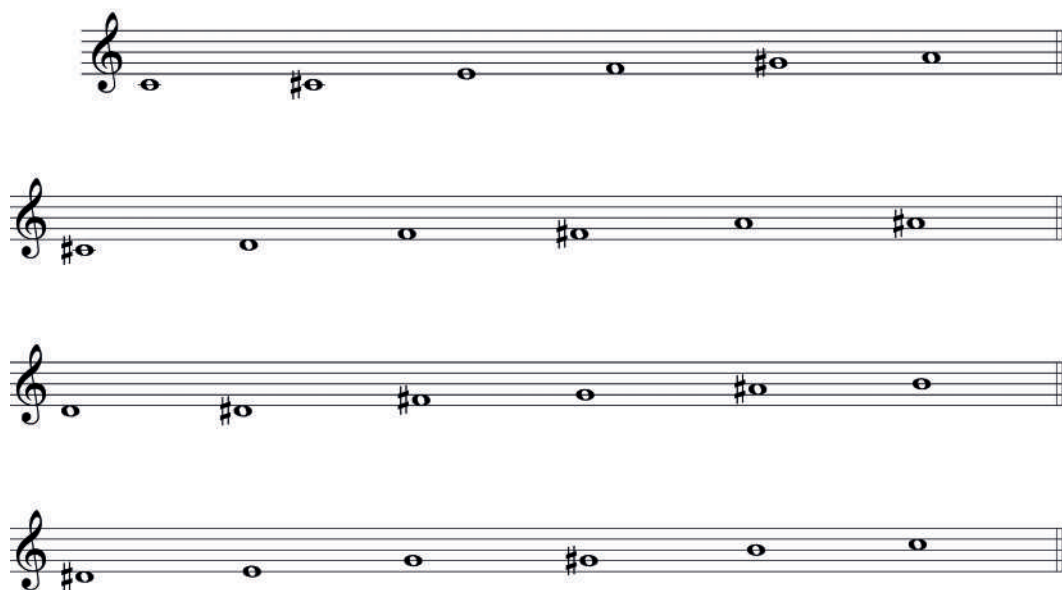


Figura 260: Transposiciones de la red hexatónica

A pesar de que la estructura de esta red puede ser generada a partir del micromodo menor 3b, la red contiene otros micromodos, la mayoría de los cuales, a su vez, también podrían ser su núcleo generador:



Figura 261: Componentes de la red hexatónica

La importancia fundamental de esta observación radica en que la sonoridad de la red se podrá modificar en la realidad musical de cada obra, dependiendo de qué núcleo generador se manifieste en un determinado momento, melódicamente y/o armónicamente (calidad fractal).

Por otro lado, partiendo de cualquier otro micromodo se pueden generar distintas redes con características sonoras diferentes. Por ejemplo, tomando como punto de partida el micromodo mayor 2 c (micromodo que presenta una sonoridad claramente diatónico-pentatónica) se podría generar una red octatónica, simétrica y cíclica:



Figura 262: Mayor 2c como generador de una red octatónica

Esta red también es susceptible de transponerse:

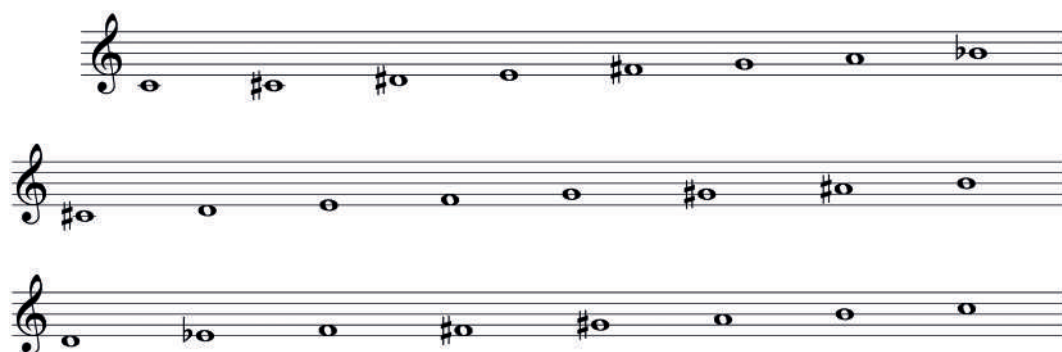


Figura 263: Transposiciones de una red octatónica, simétrica y cíclica

La paradoja es que, aunque la red resultante sea cromática, podría presentar (en la realidad musical de la obra) una sonoridad diatónica si sus giros melódicos y sus organizaciones armónicas se manifiestan desde micromodos diatónicos como el mayor 2c. Por lo tanto, considero fundamental conocer los micromodos que conforman una determinada red, es decir, sus sonoridades potenciales, para poder jugar con esta cualidad caleidoscópica de las redes interválicas.

Los componentes de la red octatónica son aún más numerosos:

RED OCTATÓNICA

MICROMODOS

menor 2 b

menor 2 c

menor 3 a

menor 3 c

menor 5 b

MAYOR 2 a

MAYOR 2 c

MAYOR 3 b

Por terceras (7ª disminuida)

Figura 264: Componentes de una red octatónica, simétrica y cíclica

Hasta el momento hemos vislumbrado la proyección fractal desde la microforma (microestructuras interválicas, micromodo) hacia la macroforma (red interválica), a la vez que hemos observado la cualidad caleidoscópica de la red interválica, por la cual puede cambiar su sonoridad (color) cuando se ponen de manifiesto las relaciones interválicas mínimas con identidad sin modificar la estructura de la red: reciprocidad fractal.

Estos aspectos de la organización fractal de la altura los exploré en numerosas obras mías. *Exaudi* (2014), para octeto vocal, es una de ellas. La obra fue un encargo de la Fundación BBVA para ser estrenada por el Exaudi Vocal Ensemble, grupo vocal inglés especializado en la interpretación de música vocal de vanguardia.

El término *exaudi* proviene del vocablo latino *exaudio* que significa 'escuchar'/'oír'. Como punto de partida para la composición de esta obra vocal, decidí seleccionar el texto: una serie de versos extraídos del *Libro de los Salmos* donde aparece la palabra *exaudi* a modo de homenaje al nombre del ensemble que estrenaría la obra.

Exaudi es, por tanto, una obra interdisciplinaria integrada por dos áreas artísticas, texto poético y música. En este caso, el texto fue seleccionado en función de su significado, adquiriendo el rol de hilo conductor de la obra. De tal manera, todas las variables del sonido en su organización musical se pusieron al servicio de lo que se pretendía transmitir a través de la palabra. Los versos seleccionados del *Libro de los Salmos* fueron reordenados para lograr una determinada configuración morfológica:

<p><i>Exaudi, Domine, vocem meam qua clamavi ad te. Inclina aurem tuam mihi, et exaudi verba mea. Dominus illuminatio Mea, et salus mea, ¿quem timebo? Exaudi, Domine, iustitiam meam, intende deprecationem meam, lacrimas meas ne sileas Amén</i></p>	<p>Escucha, Señor, mi voz, Con la que te he llamado. Inclina tu oído hacia mí Y escucha mis palabras. El Señor es mi luz y mi salvación, ¿a quién temeré? Escucha, Señor, mi justa demanda, atiende mi clamor, no silencies mis lágrimas. Amen</p>
---	--

La forma poética resultante se segmenta en tres partes según su significado: una primera sección formada por cuatro versos, una central formada por tres y una sección final nuevamente de cuatro versos. La primera y la última sección presentan tanto la locución *exaudi* como otros tipos de alusiones al sonido: *vocem, clamavi, aurem, verba, deprecationem, sileas* ('voz', 'llamado', 'oído', 'palabra', 'clamor', 'silencio'). La sección central simplemente es un canto de alabanza, a modo de "intermedio" o "pausa", con la función de disminuir la densidad dramática, tanto conceptual como sonora, de las secciones que la rodean.

Sin intención de profundizar en otros aspectos fenomenológicos de la estructura musical de esta obra (como la textura, velocidad, intensidad, registros, articulaciones, densidades, etc.), me detendré esencialmente en analizar la organización de la altura en relación con el texto, su sintaxis, su semántica y su carga dramática.

La obra se organiza interválicamente con dos transposiciones de la red octatónica previamente analizada:

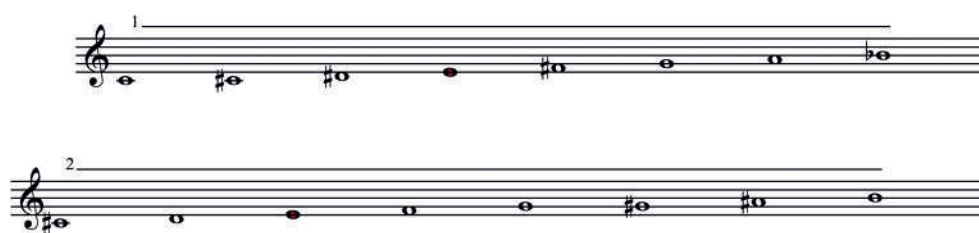


Figura 265: Red octatónica en *Exaudi*

Ambas transposiciones tienen cuatro grados cromáticos en común. Uno de ellos es la nota mi, que se extenderá a lo largo de toda obra a modo de pedal. Este grado cromático, ubicado en el registro de la primera línea de clave de sol, es una nota accesible a casi todas las voces del ensemble (soprano, *mezzosoprano*, contralto, contratenor y tenor) porque pertenece a la tesitura de todas ellas excepto a la del bajo. El bajo recogerá ese mi para finalizar la obra, pero dos octavas más grave.

Una de las dificultades de la interpretación vocal a *capela*⁶ en la música no tonal es la afinación de la altura. Esto se debe a la ausencia de un referente estable. En esta obra utilizo varios referentes que ayudan a la afinación de los intérpretes: una red interválica fija con dos de sus transposiciones, el grado cromático mi que funcionará como nota pedal recorriendo la obra de principio a fin, y un repertorio concreto de micromodos que generarán una armonización estable en cada una de las secciones, como se observa en el siguiente gráfico:



Figura 266: Componentes de la red octatónica

⁶ Interpretación vocal a capela sin acompañamiento instrumental.

La primera sección de la obra corresponde a los cuatro primeros versos y se segmenta en cinco partes. La primera parte es una introducción de 55 segundos, donde solamente las voces agudas cantan las dos primeras palabras del primer verso, *Exaudi Domine*, alrededor de la nota mi, con *glissandi* de semitono ascendentes y descendentes, configurando un universo interválico cromático e indefinido durante once compases.

EXAUDI María Eugenia Luc (2014)

Tempo: $\text{♩} = 52-58$

Voces: Sopranos, Mezzosoprano, Contratenor (ó Contralto), Tenores, Bajos

Instrumentos: Piano

Letras: Ex - au - di, Do - mi - ne, Ex - au - di, Ex - au - di

Indicaciones: *ppp*, *bocca chiusa*, *b.c.*, *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *b.c.*

Figura 267: Partitura *Exaudi*, compás 1-5

Voces: S., Ms., Ct.

Instrumentos: Piano

Letras: di, au - di, di, di, di, di, di, di, di, di, di, di

Indicaciones: *ppp*, *pp*, *p*, *b.c.*, *simile*

Figura 268: Partitura *Exaudi*, compás 6-11

Los semitonos que rodean la nota mi en esta introducción (re sostenido y fa) pertenecen a una y otra transposición de la red: re sostenido a la primera transposición y fa a la segunda, presentando una suerte de indefinición armónica, acentuada por los *glissandi*. Esta ambigüedad sonora pronunciando *Exaudi Domine* con una intensidad mínima, intenta evocar un sentimiento de temor y encogimiento ante la súplica a un ser supremo.

En la siguiente parte de esta sección, que se extiende desde el compás doce hasta el 22, la red interválica octatónica comienza a configurarse paulatinamente, conquistando nuevos grados cromáticos de la red y enfatizando por un lado intervalos armónicos de 5ª justa ascendente y descendente respecto al mi (mayor 4), y por otro, intervalos melódicos de 3ª mayor y menor (menor 3), además de los semitonos que rodean el mi. Esta segunda parte de la sección cumple una función moduladora hacia la configuración plena de la red octatónica y, por tanto, hacia una mayor estabilidad armónica. En este momento y continuando con el clima de recogimiento inicial en *pianissimo*, el coro canta el final del primer verso haciendo una aliteración de la primera palabra a modo de síntesis: *Exaudi vocem meam* y enfatizando la súplica a través de una mayor densidad de voces con *glissandi* más amplios.

Figura 269: Partitura *Exaudi*, compás 12-16

La tercera parte de esta sección (desde el compás 22 al 36) se abre con la segunda transposición de la red interválica, presentando horizontalmente (líneas melódicas) micromodos cromáticos (menor 3a, menor 3c, menor 5b) y en la vertical (superposición de las voces) micromodos diatónicos (mayor 3b, mayor 2b), para luego invertir la disposición. Simultáneamente la nota pedal se amplía, primeramente, a dos notas que forman una 5ª justa y luego a tres notas configurando la microestructura Mayor 4. En esta parte de la sección, las voces cantan el segundo verso del texto: *qua clamavi ad te*. La intensidad de esta “llamada” se evoca musicalmente a través de la pulsión cromatismo/diatonismo superpuestos entre verticalidad y horizontalidad, conjuntamente al crecimiento interválico del pedal (desde el unísono hasta formar el mayor 4) y la densidad de voces en *tutti*.

The musical score for Figure 270, titled 'Exaudi', covers measures 22 to 26. It is arranged for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal parts are marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *mp*. The piano accompaniment features a prominent pedal point that expands from a unison to a fifth and then to a major fourth. The score includes performance instructions like 'ORD' (Ordinary), 'b.c.' (bocca chiusa), and 'bocca chiusa'. The lyrics are 'qua clamavi ad te'.

Figura 270: Exaudi, compás 22-26

La cuarta parte mantiene esta misma organización interválica cambiando la transposición de la red y repitiendo nuevamente las palabras del comienzo del texto (*Exaudi Domine*), a modo de recapitulación.

The musical score for measures 27-30 of 'Exaudi Domine' is presented in a multi-staff format. The parts include:

- S. (Soprano):** Two staves. The first staff has lyrics 'cia - ma' with dynamics *p* and *mp*. The second staff has lyrics 'cia - ma' with dynamics *p* and *mp*.
- Ms. (Mezzosoprano):** One staff with lyrics 'cia - ma' and dynamics *p* and *mp*.
- Ct. (Contralto):** One staff with lyrics 'cia - ma' and dynamics *p* and *mp*.
- T. (Tenor):** Two staves. The first staff has lyrics 'cia - ma' with dynamics *p* and *mp*. The second staff has lyrics 'cia - ma' with dynamics *p* and *mp*.
- B. (Bass):** Two staves. The first staff has lyrics 'cia - ma' with dynamics *p* and *mp*. The second staff has lyrics 'Cia - ma - - - - vi, cia -' with dynamics *p* and *mp*.
- ORD (Organ):** One staff with the marking 'ORD' and dynamics *p* and *mf*.

Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 271: *Exaudi*, compás 27-30

En la quinta y última parte de esta primera sección de la obra, el coro canta *Inclina aurem tuam mihi, et exaudi verba mea* ('inclina tu oído hacia mí y escucha mis palabras'). Esta parte define y condensa la estructuración interválica presentada hasta el momento. Su comienzo nuevamente presenta una densidad mínima, es decir, una voz acompañada por un pedal formado con un menor 3 (mi/sol/sol sostenido) desde el compás 50 al 53.

10

11

Figura 272-273: *Exaudi*, compás 46-55

A partir del compás 53, la red pasa de la 2ª a la 1ª transposición, utilizando los micromodos menor 3 a y menor 3 c, tanto melódica como armónicamente. La intensidad crece paulatinamente a la vez que la densidad polifónica, hasta involucrar a las ocho voces del ensemble vocal en un contrapunto imitativo formado por giros melódicos ascendentes *in crescendo*.

56 *rall.* $\text{♩} = 48-54$

S. tu - - - am - mi - hi, et ex - - - au - - - di

2. au - rem tu - am, et ex - - - au - - - di ver - - -

Ms. et ex - au - - - di ver - - - ba me - - - a.

Cl. ORD et ex - - - au - - - di

1. ORD ex - - - au - - -

2. *h.c.* (m) *pp*

1. ORD (uh) *pp*

2. *pp*

12

60

S. ver - - - ba - me - - - a, et ex - - - au - - - di ver - - - ba me -

2. ba me - - - a, et ex - au - - - di ver - ba me - - - a,

Ms. et ex - au - - - di ver - ba me - - - a, ex - au -

Cl. *mp* di ver - - - ba me - - - a, et ex - - - au - - - di ver - -

1. *mp* di ver - - - ba me - - - a, ex - - - au - - - di ver -

2. ORD ex - - - au - - - di ver - - - ba me - - - a, ex - - - au -

1. *p*

2. ORD (oh) *pp* *mp*

13

Figura 274-275: Exaudi, compás 56-63

Toda la intensidad del final de esta primera sección desemboca en un desgarrador *Domine*, homofónico y *fortissimo* (compás 71-72), dispuesto sobre la segunda transposición de la red, organizada verticalmente de forma espectral⁷.

The musical score for 'Exaudi' (measures 68-71) is presented in a vertical format. It includes parts for Soprano (S.), Mezzo (Ms.), Contralto (Ct.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with two staves. The lyrics are 'me a ah Do mi'. The dynamics range from *f* to *fff*. A tempo marking of quarter note = 66-68 cca is indicated at the top right. The number 15 is centered below the score.

Figura 276: *Exaudi*, compás 68-71

⁷ Cada una de las ocho notas de la red se disponen según la ordenación del espectro de re bemol.

A partir de aquí surge la segunda sección de esta obra, a modo de declamación gregoriana, con el siguiente texto: *Dominus illuminatio mea, et salus mea, ¿quem timebo?* ('El Señor es mi luz y mi salvación, ¿a quién temeré?'). En esta sección, el texto no hace ninguna referencia al sonido (*exaudi, aurem, clamavi, etc.*), como en la sección anterior, si no que cumple una función de introspección y reflexión, depositando la confianza en quien ilumina y salva. Es una pausa después de la intensidad de la súplica. Por lo tanto, la segunda sección se abre con un rotundo cambio de contexto sonoro, como una isla, manteniendo, sin embargo, ciertas características de la organización interválica presentada hasta el momento. La melodía, cantada por el tenor, es un préstamo del canto gregoriano: *In exaudi domine adiutor*, del introito de la misa del 3º domingo después de Pentecostés, en modo eólico transpuesto. El tenor está acompañado en *sottovoce* por el resto del coro con una armonía organizada (de grave a agudo) sobre dos microestructuras mayor 4: mi-fa sostenido-mi y re-mi-la.

Figura 277: *Exaudi*, compás 72-73

Sin embargo, casi inadvertidamente va incrementando la intensidad y reduciendo la duración de las figuras rítmicas, generando una sensación de aceleración contenida, aceleración que desembocará en el compás 100 (con el texto: *intende deprecationem meam*), en un ritmo silabado y pulsado, sin *glissandi*, con figuras cortas marcadas y una textura homófona. Utilizo estos recursos musicales en este verso con la intención de acompañar sonoramente su significado: un estado límite de desasosiego e impaciencia. La intervállica (red octatónica en disposición espectral) enfatiza melódicamente los micromodos menor 3 a y c, en las seis voces superiores, mientras que los bajos continúan la oscilación con *glissandi* alrededor de la nota mi, fundamental del espectro.

100

S. 1 am de-pre-ca-ti-o-nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem

2 - am de-pre-ca-ti-o-nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem

Ms. o nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem

Ct. pre-ca-ti-o-nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem

T. 1 de-pre-ca-ti-o-nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-

2 de-pre-ca-ti-o-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-

B. 1 nem me-am, me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-

2 ti-o-nem me-am, de-pre-ca-tio-nem, de-pre-ca-

23

Figura 280: *Exaudi*, compás 100-103

La obra finaliza disolviéndose en el *pianissimo* del *Amen*, sobre la segunda transposición de la red octatónica organizada verticalmente formando dos micromodos por terceras, de forma consecutiva.

The musical score for 'Exaudi' (measures 113-117) is presented in a multi-staff format. It includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (Ms.), Contralto (Ct.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The score is marked with various dynamics such as *ppp* (pianissimo) and *p* (piano), and includes articulation like accents and slurs. The lyrics 'A - - - - me - - - - n.' are written under the vocal lines. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like *h.c.* (for *harmónico*) and *ORD* (for *ordenado*). The score concludes with a final measure marked with a double bar line.

Figura 282: *Exaudi*, compás 113-117

2.1.1.3 La organización de la altura como timbre: armonicidad-inarmonicidad-ruido, densidad espectral, tonicidad-atonalidad. Estudio de un caso

Cuando se habla del timbre de una obra musical, generalmente se hace referencia a la instrumentación (qué instrumentos intervienen, cómo se los utiliza...), al tipo de orquestación (qué técnicas de orquestación se emplea, qué dimensiones tiene el orgánico...). Sin embargo, como se ha podido vislumbrar en el capítulo precedente, la altura (organizada desde las mínimas estructuras interválicas proyectadas a la macroestructura de una red, en función de una búsqueda de coherencia armónico/melódica) es susceptible de configurarse en timbre. Uno de los recursos para lograrlo es considerarla parte integrante de una determinada ordenación espectral. En este apartado de mi tesis consideraremos al timbre también como la reconstrucción artificial de la imagen tímbrica de un sonido de espectro complejo (armónico, inarmónico o ruido).

En mis obras, la instrumentación y orquestación, los registros (globales o parciales), las intensidades (globales o parciales), las densidades y las texturas, serán determinados en concordancia con dicho

espectro. Para ello utilizo como modelo los tres tipos de espectros mencionados precedentemente (armónico, inarmónico y ruido) y a partir de allí determino la ubicación de la altura en el registro, su intensidad, su textura, etc. A este procedimiento se lo denomina *modelización*⁸. Primeramente, partiremos del análisis del espectro armónico en la organización de la altura y la orquestación en una obra, para luego abordar los siguientes espectros.

Un arquetipo de espectro armónico nos muestra una ordenación estable, igualada e infinita de sus parciales (o armónicos) que serán frecuencias múltiplos de una determinada fundamental. Aunque dicha fundamental sea una frecuencia temperada, no todas sus parciales lo serán, pudiendo vibrar en cuartos, octavos o incluso partes menores del tono. Si partiésemos de una fundamental temperada que vibre 65,4065449 Hz. (do) obtendríamos el siguiente arquetipo de espectro armónico: $f_1 = 65,4065449$ Hz., $f_2 = 130,8130898$ Hz., $f_3 = 196,2196347$ Hz., $f_4 = 261,6261796$ Hz., $f_5 = 327,0327245$ Hz., etc. No todas estas frecuencias son temperadas y, aunque se aproximen a ellas, varían en micro tonos.

En el siguiente gráfico podemos observar una representación aproximada de este espectro expresada con parciales temperadas:

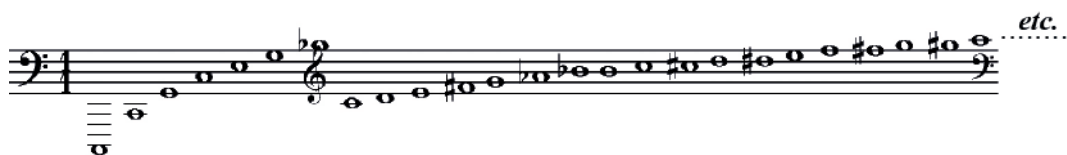


Figura 283: Ordenación de las parciales de un espectro armónico temperado

⁸ Transcripción orquestal de la vida y movimiento interno de un sonido.

Las frecuencias de estas parciales son próximas a las mencionadas en el párrafo anterior, aunque no exactamente iguales: $f_1 = 65,406526 \text{ Hz.}$, $f_2 = 130,81294 \text{ Hz.}$, $f_3 = 195,9979 \text{ Hz.}$, $f_4 = 261,62573 \text{ Hz.}$, $f_5 = 329,62 \text{ Hz.}$, etc.

Si bien cualquier sonido de espectro armónico puede estar constituido por infinitas parciales, que incluso podrían extenderse fuera de nuestro rango de audición, en este gráfico visualizamos solamente las primeras 25 parciales, con el fin de subrayar que al llegar a la parcial número 25 ya están presentes las doce notas de la escala cromática más sus octavaciones. Si eliminamos esas octavaciones del espectro armónico, obtendríamos la siguiente ordenación de las doce parciales temperadas:



Figura 284: Parciales temperadas impares de un espectro armónico

Cuando reconstruimos el timbre de un espectro complejo con instrumentos acústicos, se presentan ciertas limitaciones, como la imposibilidad de ciertos instrumentos de reproducir intervalos más pequeños de la 8ª de tono, o del 4º de tono e incluso menores del semitono (como el caso del piano, la celesta, el vibráfono, la marimba...). Más aún, aunque ciertos instrumentos como las cuerdas frotadas (violines, violas, violonchelos o contrabajos) puedan reproducir intervalos mínimos, no siempre es posible afinar con exactitud una frecuencia microtonal por diferentes limitaciones, ya sean mecánicas o auditivas del propio intérprete.

Por lo tanto, reconstruir artificialmente la imagen tímbrica de un sonido real de espectro complejo, siendo exactamente fieles a las frecuencias de las parciales que lo conforman, es posible con medios electroacústicos; pero por medio de instrumentos mecánicos solamente se podrán lograr "evocaciones" más o menos próximas al espectro que se pretende emular.

En mis obras acústicas he utilizado dos tipos de espectro armónico: cromático y microtonal (por cuartas de tono), organizados sobre cada una de las doce notas de las escala cromática (como fundamental del espectro):

Espectros armónicos cromáticos:

SI	
LA#	
LA	
SOL#	
SOL	
FA#	
FA	
MI	
RE#	
RE	
DO#	
DO	

Figura 285-286: Espectros armónicos temperados sobre cada grado cromático

Espectros armónicos microtonales:

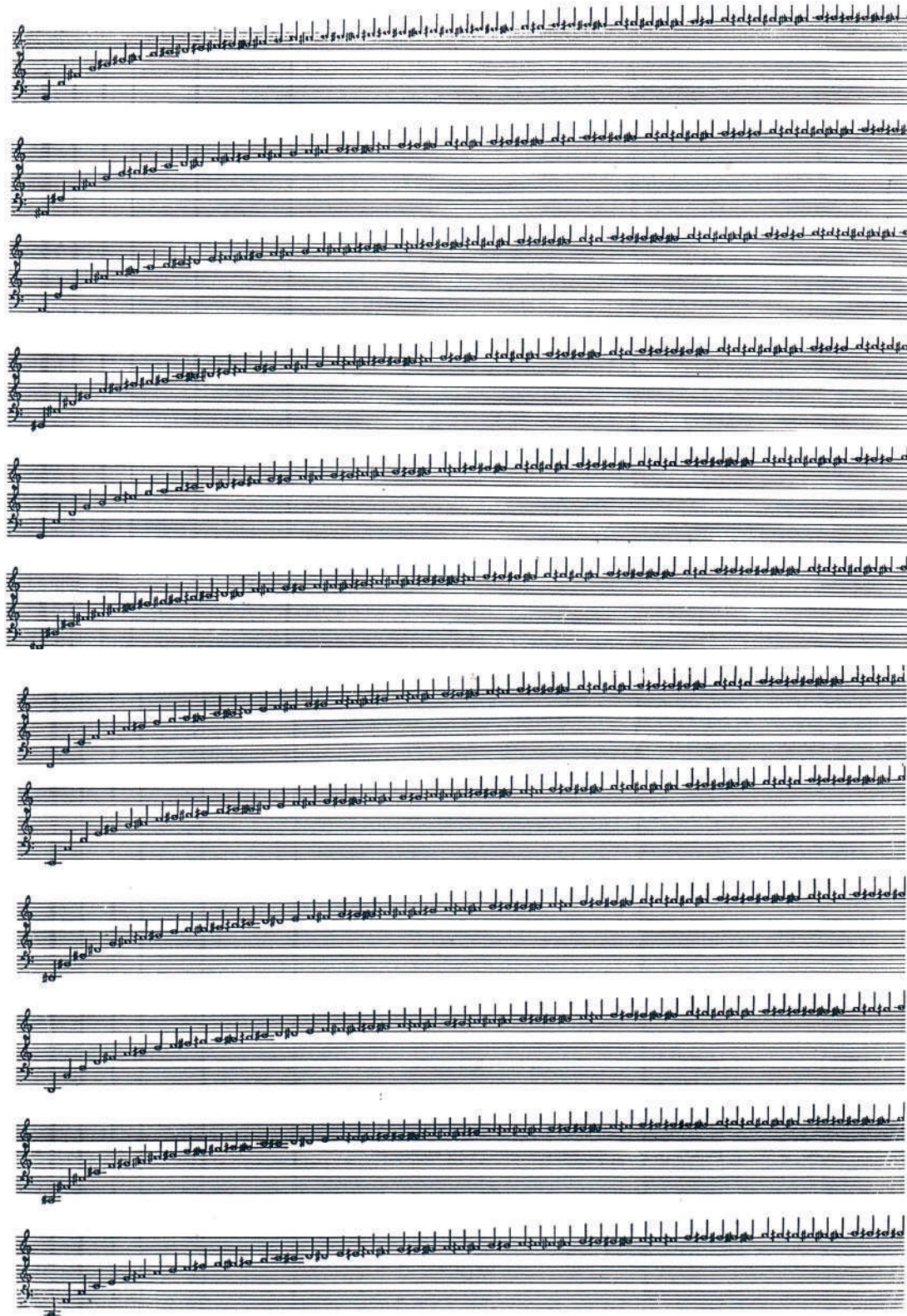


Figura 287-288: Espectros armónicos microtonales sobre cada grado cromático

En cuanto a la presencia o ausencia de determinadas parciales, es necesario tener en consideración que las parciales de un sonido real de espectro armónico pueden tener intensidades diferentes, y algunas de ellas incluso podrían llegar a desaparecer de un determinado espectro por alcanzar decibelios mínimos. Este es uno de los tantos motivos por el cual el timbre de un instrumento musical como la flauta puede diferir de otro como el oboe, aunque ambos emitan sonidos de espectro armónico: las parciales que se escuchan en uno y otro instrumento tienen diferentes intensidades. La mayor o menor presencia de ciertas parciales en un espectro influirá en la percepción del timbre.

Partiendo de esta idea, reconstruyo un espectro armónico anulando ciertas parciales y dejando

otras, es decir, filtrándolas⁹. A través de este procedimiento, puedo reconstruir una determinada red interválica en la verticalidad del espectro ubicando cada grado cromático de la red en la ubicación establecida por el orden de las armónicas. Es decir, construyo el espectro armónico solamente con las notas de la red, eliminando (filtrando) aquellas que no le pertenezcan, aunque sean del espectro. De esta forma, extendiendo la proyección fractal de la altura (microestructura interválica, micromodo, red interválica) al timbre.

A modo de ejemplo, en el siguiente gráfico podemos visualizar tres tipos de redes simétricas y cíclicas (octatónica, nonatónica y hexatónica) distribuidas en registro conforme a la ordenación del espectro armónico en cada uno de los doce grados de la escala cromática:



Figura 289-290: Redes interválica y espectros armónicos temperados sobre cada grado cromático

⁹ Los procesos de filtrado permiten eliminar o atenuar determinadas zonas de frecuencias del espectro.

Observando detenidamente cualquiera de estas redes y sus transposiciones organizadas espectralmente como, por ejemplo, la organización de la red octatónica del primer espectro (do) en sus tres transposiciones, vemos que cada una de estas transposiciones difiere de las demás por el grado de armonicidad o inarmonicidad, determinado por la distribución de sus parciales respecto a la fundamental do. De esta forma podríamos afirmar que la 1ª transposición de la red sobre el espectro de do posee mayor grado de armonicidad que la 3ª, mientras que la 2ª transposición de la red es la más inarmónica de las tres por tener ausente la fundamental del espectro. Otra de las particularidades que muestra este gráfico es que la misma transposición de una misma red adquiere configuraciones diferentes dependiendo de cuál sea su fundamental.

He utilizado estos procedimientos espectrales, como la modelización y filtrado, además de las envolventes (transitorios) en muchas de mis obras de cámara, como por ejemplo en *Nire aitaren etxea* (2009) para mezzosoprano y octeto de violonchelos, encargo de Elías Arizcuren para el Octeto Ibérico. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo todas las partes se organizan en la red octatónica sobre el espectro cromático de mi, estructurado como menor 3a y menor 5b en las líneas melódicas, mientras que en la armonía presenta menor 3c. Timbre y armonía se funden aquí creando una unidad orgánica:

The image displays two systems of a musical score for the piece *Nire aitaren etxea*. The top system is marked with a tempo of 81-82 and the instruction 'flexible poco rubato'. It includes a vocal line (Voz) and eight string staves (I-VIII). The bottom system continues the score with similar instrumentation. The score features various dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*, along with performance directions like 'molto espressivo' and 'poco'. The notation includes melodic lines for the strings and vocal parts, with some staves showing sustained chords or textures.

Figura 291: Partitura *Nire aitaren etxea*, compás 141-146

En obras de mayor envergadura instrumental (orquesta sinfónica o de cámara) la proyección fractal de la interválica sobre el espectro requiere de diferentes recursos. En mi obra *Hu* (2014) para Orquesta Sinfónica, las diferentes cualidades espectrales (junto con otras variables) determinan la forma. La obra, encargo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Fundación Autor, fue estrenada en 2014 por la Orquesta de Bilbao y reinterpretada en 2016 y 2018 por la Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires respectivamente.

Hu tiene tres acepciones diferentes y en ellas me he inspirado para componerla:

En árabe, 'Hu' es el nombre del Absoluto, representa la plenitud del ser humano, la encarnación del absoluto en el mundo.

En la mitología egipcia, representa la deificación de la primera palabra, la palabra de la creación, el comienzo del sonido en la creación.

En tercer lugar, *Hu* también significa 'unidad'. En el desarrollo del alma humana hay un movimiento hacia la unificación. *Hu* es la base de la unificación, la fuente de la unidad más grande, la que incluye la nada y el todo, el ser y el no ser, el espacio y la creación, la no existencia y la existencia.

Los tres significados (sonido, unidad y absoluto) me condujeron a una determinada concepción de la obra y, por tanto, a su estructuración formal. *Hu* se articula en tres secciones tomando como base el número de oro y los fractales (interválicos, rítmico/temporales y configuraciones). Cada sección enfatiza diferentes aspectos del sonido: tímbricos, dinámicos, rítmicos, etc. Desde el aspecto tímbrico, cada sección explora un tipo espectro diferente (además de otras particularidades del timbre): la primera se organiza sobre espectros armónicos; la segunda, sobre espectros inarmónicos y la tercera, sobre ruido.

La primera sección, de una duración aproximada de ocho minutos, se desarrolla sobre cuatro espectros armónicos cromáticos y temperados, explorando de los límites de la percepción temporal y por tanto los límites de la configuración formal (concepto bergsoniano de la subjetividad en la percepción temporal¹⁰)

Partiendo de sonoridades que surgen desde las profundidades (en cuanto a registros, intensidades y texturas en la gran caja, timbales, contrabajos, arpa y piano) el sonido crece formando ostinatos rítmicos, tímbricos y armónicos dilatados y diferenciados en su extensión y en su *mode de jeu* para cada instrumento del grupo, sobre el espectro de do 32,70 Hz:

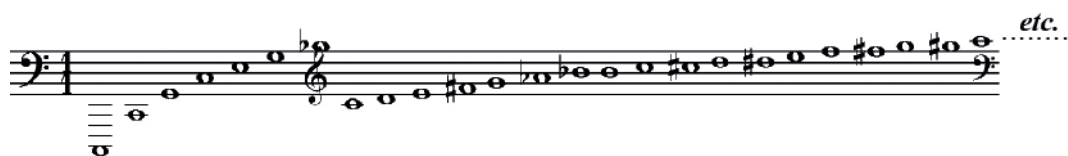


Figura 292: Espectro armónico de do

¹⁰ Henri Bergson (París, 1859-1941), filósofo y escritor francés, Premio Nobel de Literatura en 1927.

This musical score page, labeled 'Figura 293: Partitura Hu, compás 1-6', contains the notation for measures 1 through 6 of a piece. The score is organized into several systems of staves. The top system includes woodwinds: three flutes (Fl. 1, 2, 3), two oboes (Ob. 1, 2), two clarinets (Cl. 1, 2), two bass clarinets (Cl.B. 1, 2), two bassoons (Fg. 1, 2), and two contrabassoons (Cb. 1, 2). The second system features brass instruments: three trumpets (Trp. 1, 2, 3), three trombones (Trbn. 1, 2, 3), and one tuba (Tb.). The third system contains the timpani (Tp.) and three snare drums (Berc. 1, 2, 3). The fourth system includes two alto saxophones (A. 1, 2) and two tenor saxophones (Tno. 1, 2). The fifth system covers the string section with four violins (Vn. I, 1-4 and 5-8), four violas (Vn. II, 1-4 and 5-8), and four cellos (Va. 1-4). The percussion section (Berc.) has a specific part for the first snare drum, which includes the instruction 'Mazzuole overbite' and dynamic markings such as 'ppp' and 'p'. The score is written in a 2/4 time signature and uses various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

Figura 293: Partitura Hu, compás 1-6

The image displays a handwritten musical score for a piece titled 'Hu', covering measures 7 through 10. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include:

- T1 (2-3)
- Ob. 1-2
- Cl. 1-2
- Cl. B
- Fg. 1-2
- Cb.
- Trp. 1-3, 2-4
- Trpt. 1-2, 3
- Trbn. 1-2, 3
- Tb.
- Tr. (Trombone)
- Perc. 1, 2, 3
- A. (Alto Saxophone)
- Pno. (Piano)
- Vn. I
- Vn. II
- Va.
- Vc.

The score is written in 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *f* are used throughout. The piano part includes specific performance instructions like 'Ornamental', 'Loco', and 'Simple'. The score is a page from a larger manuscript, showing measures 7-10.

Figura 294: Partitura Hu, compás 7-10

Casi un minuto más tarde, violonchelos, violas, clarinete bajo y trompas con sordina, se suman al primer grupo desde el compás once. La música asciende en registro e intensidad continuando con ostinatos dilatados y con diferente extensión, sobre cada instrumento, pero este segundo grupo se organizará sobre el espectro de sol 97,9990 Hz. (3ª parcial del espectro de do 32,70 Hz):

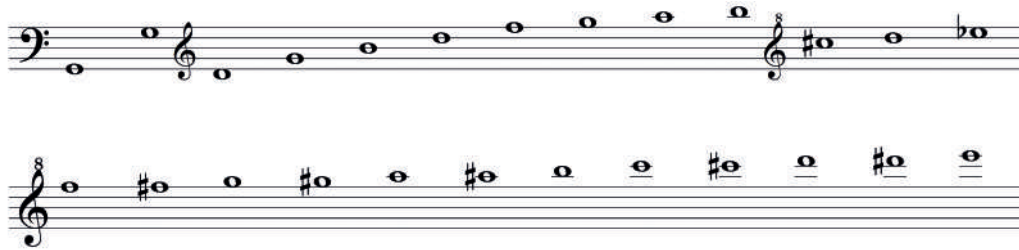


Figura 295: Espectro armónico de sol

3

Figura 296: Hu, compás 11-14

Paulatinamente los ostinatos de cada instrumento y de ambos grupos, comienzan a reagruparse hacia el compás 23, preparando la entrada del tercer grupo de instrumentos (flautines, flauta, clarinetes, *glockenspiel*, celesta y violines) en el compás 25, esta vez sobre el espectro de mi 164,81395 Hz (5ª parcial del espectro de do 32,70 Hz)



Figura 297: Espectro armónico de mi

Figura 298: *Hu*, compás 27-29

Figura 300: Hu, compás 47-49

A partir de este momento y con mínimas variaciones en los ostinatos de cada uno de los cuatro grupos espectrales, la intensidad, la velocidad y la densidad crecerán de forma sostenida para finalizar en el compás 83 con el estallido de un acorde en *tutti* orquestal y *fortissimo*, formado por los cuatro espectros superpuestos, y dando lugar al comienzo de la segunda sección de la obra.

La red octatónica y los micromodos menores 3a, 3c, 5b y mayores 2b y 3b organizaron la interválica en esta primera sección, sobre cada uno de los cuatro espectros concernidos.

Después del estallido del acorde en *tutti* al comienzo del compás 83, el tiempo se congela sobre la resonancia del último acorde dando paso a la segunda sección de la obra. La sección comienza en una intensidad baja (*piano*) que se mantendrá inalterable durante casi toda la sección, presentando una sonoridad inarmónica y microtonal sobre la fundamental fa sostenido 369,99 Hz (parcial número once del espectro de do 32,70 Hz con el que se abrió la obra).



Figura 301: Espectro armónico de do

Hasta el momento, la obra ha presentado cinco fundamentales de espectros: cuatro fundamentales de espectros armónicos en la primera sección y un fundamental del primer espectro inarmónico en la segunda:



Figura 302: Parciales impares del espectro armónico de do

Estas cinco fundamentales forman parte de la primera transposición de la red octatónica que está organizando toda la interválica de la obra:

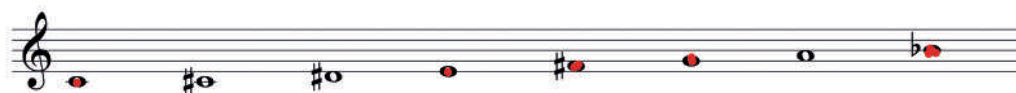


Figura 303: Fundamentales de espectros utilizados

La fundamental fa sostenido se extenderá durante 32 compases, formando distintas cualidades de espectros inarmónicos hasta el compás 115. Luego, manteniendo la inarmonicidad espectral, le seguirán la fundamental do sostenido (entre el 115 y el 127) y finalmente mi bemol desde el compás 127 hasta cerrar la segunda sección en el compás 135. Es decir que, al finalizar esta segunda sección, se habrán completado siete de las notas de la red octatónica (que organiza la interválica de la obra desde la microforma) que a su vez están funcionando como fundamentales de los únicos siete espectros en las dos primeras secciones de la obra.

Este es un aspecto más de la proyección fractal de la altura. En esta segunda sección, la tímbrica se organizará, por lo tanto, en torno a tres espectros inarmónicos: fa sostenido, do sostenido y mi bemol.

En lugar de crear espectros inarmónicos buscando crear una distribución arbitraria de sus parciales (con el fin de generar su inarmonicidad), o de imitar el espectro inarmónico de algún sonido (tales como cencerros, viento, etc.), decidí utilizar las parciales más agudas de espectros armónicos microtonales eliminando su fundamental y, de esta forma, generar la sensación de inarmonicidad a la vez de lograr una mayor unidad de los materiales constructivos de la obra.

Por tanto, el espectro armónico de fa sostenido en el que me baso para abrir esta sección parte de la parcial número cuatro del espectro:

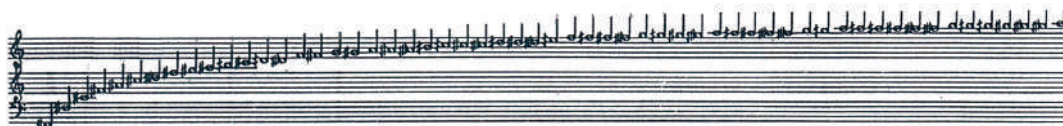


Figura 304: Espectro microtonal de fa sostenido

En cualquier espectro armónico, las distancias interválicas entre parciales se reducen a medida que ascienden al registro agudo. Este gráfico, además, nos muestra un tipo de espectro armónico cuya estructura presenta parciales no temperadas (cuartos de tono) a partir de la 7ª parcial. En esta segunda sección de la obra, la ausencia de la fundamental del espectro de fa sostenido, más la cercanía interválica de las parciales superiores, producen una sensación de inarmonicidad.

Perceptivamente, un espectro inarmónico presenta un mayor grado de inestabilidad respecto a un espectro armónico, de forma similar a la diferente sensación que genera la percepción de un acorde triádico perfecto mayor respecto a una tríada disminuida, haciendo una comparación sencilla. La primera produce un efecto de mayor estabilidad respecto a la segunda, la cual percibimos más suspensiva e inestable.

A esta sensación de suspensividad inarmónica del espectro de fa sostenido, decidí potenciarla con la utilización de técnicas extendidas: *whistle tone* en las tres flautas, cuartos de tono y *glissandi* en oboes, corno inglés y clarinetes, sonido fluidos (trémolos de armónicos con *glissandi*) en el arpa, *glissandi* en el encordado del piano, *glissandi* y armónicos de cuartos de tono en las cuerdas, etc. Paralelamente, la reducida intensidad de la segunda sección genera un efecto de tipo arrullo. Un arrullo suspensivo e inestable que irá densificándose gradual e imperceptiblemente hasta el compás 102, momento en el que irrumpen tres ataques en *staccatissimo* de dos trompas y tres trompetas en *mezzoforte*, tocando la 4ª, 6ª y 8ª parcial del espectro.

$\text{♩} = 50$

FL. 1
Picc. 1
Picc. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cr. A.
Cl. 1
Cl. 2
Bass Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
D. Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
Trbn. 3
Tuba
Timp.
B.D.
Glock.
Harp
Cel.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Db.

change to Flute
change to Flute
change to Oboe
change to Clarinet
change to Bsn.
change to Piano
TAN TANT
MARCHA DE TANT
NOTAS MUY LENTO
bagaeta
GRUP FLAUTA
GRUP CLARINET
GRUP BASSON
GRUP COR
GRUP TROMBON
GRUP TROMPA
GRUP VIOLIN
GRUP VIOLA
GRUP VIOLONCELLO
GRUP BASSO
IIIc.
IVc.
IVc.
Ic.

Figura 305: Hu, compás 83-88

A partir del compás 102, la velocidad aumenta (negra 72-76). El carácter comienza a transformarse conforme se va modificando el timbre. El *mode de jeu* cambia, presentando una nueva sonoridad del espectro a través de una textura más rugosa: *staccatissimi* sobre una sola nota en flautas y clarinetes, trémolos sobre una nota en crótalos, vibráfono y *glockenspiel*, *gettato* de arpeggios en armónicos para las cuerdas, etc., aunque siguen presentes algunos elementos del comienzo de esta sección como los *whistle tones* en las flautas o los *glissandi* en oboes o los *glissandi* en el arpa y el piano.

28 ♩ = 72 - 76

Figura 306: *Hu*, compás 102-107

Al llegar al compás 115 el espectro cambia a do sostenido, manteniendo la cualidad inarmónica realizada de forma similar que en el espectro anterior, pero utilizando nuevos recursos. El espectro sigue siendo armónico y microtonal, y se presentan las parciales más agudas. La fundamental del espectro está presente pero solamente en dos contrabajos, tocando en trémolo de arco *molto sul ponticello* y *pianissimo*, lo que le confiere una sonoridad metálica que se funde con las parciales agudas del espectro.



Figura 307: Espectro microtonal de do sostenido

The image displays a page of an orchestral score, numbered 33 in the top right corner. It covers measures 122 to 124. The score is for a large orchestra, with parts for Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1, 2, 3), Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tr. 1, 2, 3), Cymbals (Crot.), Vibraphone (Vib.), Glockenspiel (Glock.), Harp, Cello (Cel.), Violins I (Vi. I), Violins II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The notation is dense, with many notes and rests across all staves. A 'cresc.' marking is visible at the top left of the page.

Figura 308: Hu, compás 122-124

La textura rugosa que comenzó a evidenciarse a partir del compás 102, en este momento (c. 115) se ha transformado en una pulsación polirrítmica, que se irá acelerando hasta llegar al compás 127 al metrónomo $\theta = 144$ con una nueva fundamental (re sostenido)..

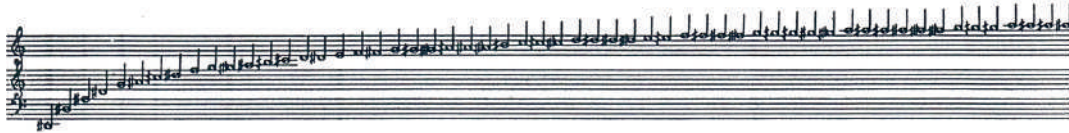


Figura 309: Espectro armónico de re sostenido

127 $\theta = 144$ 35

An orchestral score for measures 127-130. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is marked as $\theta = 144$. The score is divided into measures 127, 128, 129, and 130. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Clar. 1, Clar. 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn 1, Horn 2, Horn 3, Horn 4, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tuba, Cymbal, Vibraphone, Glockenspiel, Harp, Cello, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with various dynamics and articulations, and includes instructions such as "change to 7/8" and "change to Pno.".

Figura 310: *Hu*, compás 127-130

La sección se cierra sobre el espectro de re sostenido, presentando nuevamente un crecimiento de velocidad y densidad (polifónica y cronométrica) pero manteniendo las cualidades espectrales con las que comenzó.

Interválicamente, toda la sección se organizó con la red octatónica, que se ha manifestado tanto en la vertical (como fundamentales de los espectros) como en los diseños melódicos o en los grupos instrumentales organizados por sonoridades similares con los micromodos menor 2b y c, menor 3a y c, mayor 2 y 3b.

En lo que se refiere a las fundamentales de los espectros presentados desde el comienzo de la obra hasta el final de la segunda sección, se ha configurado casi completamente la primera transposición de la octatónica a excepción de la nota la:

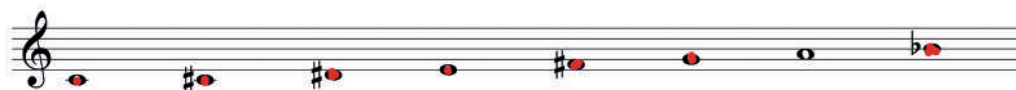


Figura 311: Fundamentales de espectros utilizados

Al llegar a la tercera y última sección (compás 135), la orquesta modula su sonoridad hacia el “ruido” en *pianissimi* y con un cambio rotundo de velocidad, de $\theta = 144$ a $\theta = 40-48$ *rubato*.

Antes de comenzar el análisis tímbrico de esta última sección de *Hu*, se hace necesario determinar de qué recursos dispone un compositor de música acústica para generar la sensación de ruido. En la música creada para instrumentos acústicos, el ruido se suele presentar desde cuatro aspectos diferenciados que, aunque los clasifiquemos separadamente, generalmente se producen de forma conjunta:

- Por *saturación instrumental*: a través de la utilización de técnicas extendidas en los instrumentos de la plantilla, buscando las transformaciones extremas del timbre con el objetivo de obtener sonidos complejos. Este aspecto ha sido uno de los que he trabajado en la tercera sección de *Hu*.
- Por *saturación dinámica*: las dinámicas extremas (*pppp/ffff*) alteran la percepción del sonido. Sus cualidades se confunden por exceso o defecto de intensidad. Además, es importante señalar que, al alterarse las cualidades propias de un determinado sonido por exceso de intensidad, se facilita la percepción de la forma matérica de ese sonido.
- Por *saturación cronométrica*: incrementación extrema de ataques en los instrumentos, provocando una rugosidad en la textura tímbrica. Este aspecto del ruido es el presentado en la segunda sección de *Hu* entre el compás 102 y el 126.
- Por *saturación frecuencial*: es una masa compacta de frecuencias, en cualquier zona del registro, a modo de “clúster” o de “trama” que afecta a la percepción del timbre de un sonido, acercándolo a la región del ruido. Es uno de los aspectos que más ha sido utilizado en la música del siglo XX y XXI, tal vez por aproximarse a la realidad acústica del ruido (racimo frecuencias extremadamente próximas).

De las cuatro saturaciones mencionadas, en *Hu* utilizo especialmente las tres primeros: saturación instrumental, saturación dinámica (por defecto) y saturación cronométrica. Este último aspecto del ruido solo se presenta en la segunda parte de la segunda sección y tiene función de transición, para modular tímbricamente de la sonoridad inarmónica de esa sección al ruido, característica tímbrica de la sección siguiente.

En la tercera sección, no obstante, se mantiene algunos sonidos *quasi* tónicos: el la en los contrabajos, la última nota que faltaba para completar la red interválica de los espectros presentados a lo largo de toda la obra. Sin embargo, su sonoridad se ubica cercana al ruido debido a su *mode de jeu*: los contrabajos tocan en *divisi* los armónicos naturales de 8ª, 6ª, 5ª, 4ª y 3ª mayor del la sobre la IV cuerda al aire, en trémolo de arco *llá punta y molto sul ponticello*. Esta forma de tocar produce una sonoridad opaca y ronca, mientras se presentan alternadamente las primeras cinco parciales del espectro armónico de la 55 Hz. El arpa apoya la leve tonicidad de los contrabajos con un trémolo, configurado por un micromodo menor 3a, sobre el la más grave de su registro (la: 27,50Hz), mientras que el timbal, afinado en el la 110 Hz, produce primeramente un barrido de armónicos con la *superball* para luego finalizar la obra con un trémolo con la maza sobre el mismo la (saturación cronométrica).

El resto de la orquesta comienza la sección resonando con las parciales agudas del espectro armónico microtonal del la 55 Hz de los contrabajos, aunque con un *mode de jeu* pensado para generar ruido: *frullati*, sonidos elólicos, etc. Poco a poco la orquesta irá modulando a sonoridades cada vez más ruidosas con intensidades muy bajas, hasta finalizar la obra emitiendo sonidos absolutamente átonos por medio de técnicas extendidas (saturación instrumental) tales como: sonidos eólicos sin nota (solo aire, en los instrumentos de viento), trémolos detrás del *Ponticello* o en el cordal (para todas las cuerdas exceptuando los contrabajos), o incluyendo la presencia de instrumentos de percusión átonos tales como platillos, tamtam, etc.

La obra finaliza diluyéndose con ruidos átonos en *pianissimo* (saturación dinámica), sobre los armónicos roncós del contrabajo hasta desaparecer absorbidos por el silencio.

2.1.2 TIEMPO: Configuración de la temporalidad

2.1.2.1 Dualidad duración-devenir: ritmo objetivo (parámetro abstracto), ritmo subjetivo (devenir perceptible). La *Gestalttheorie*: el concepto de agrupación y su relación con la célula rítmica

El sonido, y en consecuencia la música, nace, evoluciona y se extingue en el tiempo. El tiempo es su cauce vital, su verbo. Ambos necesitan de ese lapso para existir, y durante ese momento sus posibilidades de configuración son infinitas.

Hasta aquí hemos estudiado la altura y el timbre sin considerarlos como fenómenos evolutivos en el tiempo. Estudiar un objeto sin tener en cuenta su movimiento temporal es reducirlo a una realidad incompleta. En este apartado de mi tesis abordaré la configuración del tiempo musical desde dos perspectivas opuestas pero complementarias: el tiempo objetivo (velocidades, duraciones, cronómetros) y el tiempo subjetivo (el devenir, lo percibido, lo intuido).

De igual forma que la organización fractal de la altura, la estructuración del tiempo musical (ritmo/forma) se proyectará en mi obra desde la microforma a la macroforma y viceversa (reciprocidad fractal). Por otra parte, me intereso por explorar en mi obra de los límites de la percepción temporal, concebido como los límites de la configuración formal (concepto bergsoniano de la subjetividad de la percepción temporal).

Según Henri Bergson, tomamos conciencia del tiempo debido a la percepción subjetiva del movimiento (cambios sutiles que se van produciendo, percepción del cambio o de "lo móvil"). Es decir, la experiencia del tiempo es una realidad compuesta de la observación de "lo que se mueve" y el análisis de su trayectoria desde la perspectiva de una distancia necesaria (memoria).

Bergson también afirma que en este proceso nos guiamos por dos cualidades temporales:

- a. *un tiempo medible y objetivable* (que compartimos con el resto del mundo), un tiempo medido (por segundos, minutos, horas, días, meses, años...), un tiempo imperturbable (siempre igual y constante).
- b. *un tiempo subjetivo, interno, no mensurable*, un tiempo que se amplía (fundiendo presente con diferentes momentos del pasado y del porvenir), un devenir que impregna nuestra conciencia debido a la percepción del fenómeno.

El concepto de devenir se originó en la antigua Grecia con el filósofo Heráclito de Éfeso¹¹, que afirmaba que en este mundo nada es constante excepto el cambio y el devenir, haciendo esta observación con la famosa frase: «Ningún hombre jamás pisa dos veces el mismo río.».

En este apartado consideraremos ambas cualidades temporales para aplicarlas a la organización del tiempo musical, al igual que la acción de la memoria. El concepto bergsoniano de devenir perceptible implica necesariamente la indispensable participación de la memoria para construir su contexto. La memoria pura, que coincide con la conciencia del pasado, evoluciona hacia el momento presente como corriente de la conciencia, deduce posibles proyecciones futuras, para finalmente desembocar en el desdoblamiento del tiempo: lo virtual y lo real en constante evolución.

K. Ansell Pearson, explica esta duplicidad (tiempo virtual y tiempo real) de la siguiente forma:

«...nuestra existencia actual, a medida que se desarrolla en el tiempo, se duplica así con una imagen virtual, con una imagen especular. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, dos aspectos: todo momento es actual y virtual, percepción por un lado y recuerdo por otro. Se escinde al mismo tiempo que se forja.» (Ansell Pearson, 1999)

¹¹ Heráclito de Éfeso (Éfeso, 540 - 480 a. C.), filósofo griego presocrático nativo de Éfeso, Asia Menor (actual Turquía).

En la configuración temporal de la música en general (y de mi música en particular) podemos observar tanto esta dualidad (tiempo real / tiempo virtual) como las cualidades temporales (tiempo objetivo / tiempo subjetivo) descritas por Bergson. Ambos universos están estrechamente interrelacionados, aunque presentan especificidades que los diferencian.

Las cualidades temporales bergsonianas se observan en mi música desde dos perspectivas rítmicas opuestas y complementarias:

Tiempo Objetivo	Tiempo Subjetivo
Cronómetro	Cristalización
Duración	Detención
Pulsación	Discontinuidad
Métrica	Elasticidad
Velocidades	Oscilación
...	...

El tiempo objetivo se define en la estructura general de mi obra (secciones, partes, segmentos sintácticos, sus duraciones, sus velocidades, etc.): la *forma*; mientras que el tiempo subjetivo depende de los elementos constitutivos y sus interrelaciones: el *contenido*. Tomemos por ejemplo dos segmentos temporales de la misma duración (30 segundos), de idéntica velocidad ($\theta = 60$) y con el mismo número de intérpretes (una flauta). En el primer segmento el flautista toca sin pausa (respiración circular) notas muy rápidas e irregulares (fusas y valores irracionales), en *fortissimo* y en el registro agudo y sobreagudo del instrumento. En el segundo segmento el flautista toca *rubato*, con notas muy largas (cuadratas, redondas, blancas con puntillo) entrecortadas por silencios igualmente prolongados, en *pianissimo* y en el registro grave y medio. Aunque en ambos segmentos el tiempo objetivo sea el mismo, la percepción de su duración será diferente: en el primer segmento experimentaremos una duración mucho mayor que en segundo. El motivo de esta sensación se debe a la cantidad de estímulos sonoros que integran cada segmento (notas) y a su intensidad, es decir, en el primer segmento suceden muchas más cosas, hay muchos más cambios y, por tanto, mayor movimiento que en el segundo segmento.

Mi proceso creativo siempre parte de una imagen (sonora, visual, conceptual...) que me permite comenzar a imaginar la obra. En los apartados anteriores analizamos dos obras: *Exaudi* y *Hu*. En *Exaudi* la imagen estaba determinada por el texto, su significado y su sonoridad. En *Hu* la imagen era las tres acepciones de su nombre: sonido, absoluto y unidad. Esta primera etapa del proceso creativo es fundamental en la composición de mi música: porque es el momento en el cual mi imaginación vuela y concibo la forma y el contenido de la obra, transitando desde la microforma a la macroforma (y viceversa) para determinar su organicidad.

Partiendo de la macroforma, la configuración temporal "medible" en la segmentación de mi música siempre se estructura desde algún tipo de proporcionalidad, a través de relaciones matemáticas como:

- Simetrías
- Fractales
- Serie de Fibonacci
- Proporción áurea (*La parte menores a la parte mayor como la parte mayor es al todo.*)
- Etc.

Por ejemplo, en mi ópera *Apokalypsis – símbolo de una revelación* (que analizaré en la tercera parte de esta tesis) me sirvo de las relaciones matemáticas de la proporción áurea, para determinar la duración total de la obra, la duración de cada escena y la segmentación de cada una de ellas en función de su contenido (narrativa del texto, acción dramática, etc.):

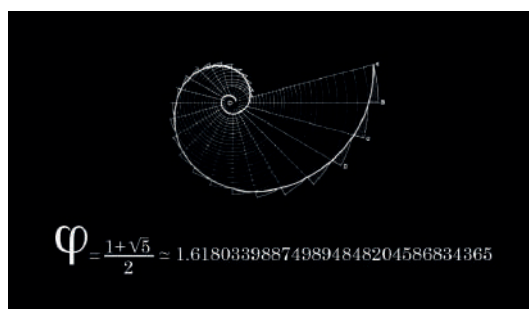


Figura 314: Proporción áurea

APOKALYPSIS – Símbolo de una Revelación					
60'					
1ª ESCENA	2ª ESCENA	3ª ESCENA	4ª ESCENA	5ª ESCENA	6ª ESCENA
Prólogo	El Libro Sellado	Apertura de Sellos	Las 7 Trompetas	El Combate	Epílogo
3'30"	5'30"	14'	23'	8'30"	5'30"
Introducción	Exposición		Elaboración		Conclusión

Figura 315: Esquema formal de *Apokalypsis*

En mi obra *Shen*, uno de los sextetos del Ciclo "aire y luz", utilizo la serie de Fibonacci para determinar en segundos la duración total de la obra (610 segundos), la duración de cada sección (233 segundos – 144 segundos – 233 segundos) y la duración la segmentación interna de cada una de las 3 secciones.

Serie de Fibonacci

SEGMENTACIÓN SINTÁCTICA

PARTE A: EXPOSICIÓN DEL MATERIAL

233" (3'53")															
89"						144"									
55" Jing SOSEGADA				34" Xi SUAVE		55" Sheng PROFUNDA				89" Chang LARGA					
34" MI			21" DO			13" MI		21" DO		34" Mib			21" MI		
21	13	8	13	8	5	8	13	21	13	8	13	21	13	21	34

PARTE B: ELABORACIÓN

144" (2'24")																	
89"						55"											
55" You CONTINUA				34" Yun UNIFORME		21" Huan LENTA			34" Mian DELICADA								
34" Mib			21" FA#			13" Mib		21" FA#		13" Sib		8" FA#		13" LA		21" DO#	
21	13	8	13	8	5	8	13	8	5	3	5	8	5	8	13		

PARTE C: CONCLUSIÓN

233" (3'53")																						
89"						144"																
34" Jing SOSEGADA			21" Xi SUAVE			13" Sheng PROF		21" Chang LARGA			55" You CONTINUA			21" Yun UNIFORME			34" Huan LENTA			89" Mian DELICADA		
MI			DO			SOL		Mib			FA#			Sib		LA		DO				
21	13	8	13	8	5	8	13	21	13	8	13	21	13	21	13	21	34					

Figura 316: Esquema formal de *Shen*

Paralelamente a la definición temporal de la macroforma y sus segmentaciones internas, en esta etapa del proceso compositivo también organizo la microforma: la célula rítmica, que generalmente surge determinada por la imagen inicial de la obra.

El concepto 'célula' implica la noción de agrupación de sus elementos constitutivos, y en el caso que nos compete (célula rítmica) de estímulos sonoros en el tiempo. La *Gestalttheorie* ha enunciado una serie de leyes y principios que dan cuenta del funcionamiento de la percepción, así como nuestra tendencia a agrupar los estímulos percibidos (visuales, auditivos, táctiles, etc.) para comprenderlos.

En el presente apartado de mi tesis, tendremos en cuenta especialmente aquellas aportaciones de la *Gestalt* que conciernen especialmente a la percepción y comprensión de aquellos fenómenos que transcurren en el tiempo, y cómo estos se configuran en grupos.

Algunas Leyes y Principios de la *Gestalttheorie*: la agrupación

Al percibir varios estímulos tendemos a agruparlos de alguna manera, por ejemplo: el tic-tac de un reloj, los sonidos del mar, la imagen de un rostro, las texturas de los símbolos Braille, etc.:

- Ley de la Estructura: una forma es percibida como un todo, independientemente de las partes que la constituyen.
- Ley de proximidad o contigüidad: los elementos próximos se agrupan.
- Ley de similitud o semejanza: los elementos semejantes se agrupan.
- Ley de simplicidad o pregnancia (*Prägnanz*): es un principio de organización de los elementos que permite reducir posibles ambigüedades o efectos distorsionadores, buscando siempre la forma más simple o la más consistente; en definitiva, nos permite ver los elementos como unidades significativas y coherentes. Se perciben con mayor facilidad las formas simples: simétricas, regulares y con jerarquización de bases binarias (música).
- Ley de continuidad: los elementos que se agrupan por rectas o curvas de manera continua tienden a ser percibidos como una unidad. Los elementos que mantienen un patrón o una direccionalidad tienden a agruparse y por tanto a ser percibidos como una unidad. Es decir, percibir elementos continuos, aunque estén interrumpidos entre sí.
- Ley de conflicto entre tendencias perceptivas: La mayor parte de los fenómenos que se presentan a la percepción plantean conflictos ante las tendencias descritas más arriba.
- Principio general de figura/fondo: es la tendencia a organizar los estímulos (visuales, sonoros) estructurándolos de tal manera que ciertos estímulos se destaquen (actuando como figura) más que otros (que cumplirán la función de fondo).
 - Figura, es un elemento que existe en un espacio o "campo" destacándose en su interrelación de los demás elementos de su entorno.
 - Fondo: todo aquello que no es figura, es la parte del campo que contiene elementos interrelacionados que sostienen a la figura que por su contraste tienden a desaparecer.
- Principio de cierre: ante una serie de figuras u objetos inacabados, líneas interrumpidas, elementos incompletos, etc., tendemos a completarlos construyendo figuras acabadas y perfectas.
- Principio de constancia: tendemos percibir las cosas por su color y por su figura habituales, por ejemplo, la nieve la vemos blanca, aunque sea de noche.

La práctica musical desde siempre ha hecho un uso instintivo de las leyes que organizan nuestra percepción, mucho antes que estas fueran estudiadas y clasificadas por la *Gestalt*. Sin embargo, la deliberada aplicación de estas leyes a la creación puede brindarnos resultados sorprendentes.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí en este apartado, podemos afirmar que percibimos un ritmo (musical) a partir de la sensación de movimiento que nos produce el pasaje (cambio) de un estímulo sonoro a otro, y que este ritmo podrá ser perceptible o no de acuerdo con el grado de cercanía o lejanía entre los estímulos (velocidad de cambio).

Según F. Kröpfel, al comparar perceptivamente en una secuencia rítmica, los intervalos de tiempo entre la aparición de cada sonido surgen dos campos de definición rítmica claramente distintos:

a. El campo uniforme: cuando las entradas de los sonidos están separadas por intervalos de tiempo iguales.

↑ ↑ ↑ ↑ ... etc.

b. El campo no uniforme: cuando los intervalos de tiempo que separan la entrada de los sonidos son diferentes.

↑↑↑ ↑ ↑↑↑↑ ... etc.

Al escuchar una serie de estímulos sonoros se percibe el ritmo a través de un proceso que efectuamos perceptivamente, organizando los intervalos de tiempo entre las entradas de los sonidos, sus duraciones y acentuaciones. La percepción realiza dos operaciones esenciales en este proceso: el agrupamiento y las jerarquías entre los estímulos (en este caso, sonoros). Es decir que, al escuchar una secuencia de estímulos sonoros, nuestra percepción la organiza a través del agrupamiento de estímulos no acentuados respecto a estímulos acentuados. Por lo tanto, el acento funciona como un eje de atracción alrededor del cual se agrupan los estímulos sonoros no acentuados o con menor jerarquía acentual.

Llegados a este punto, nos vemos en la necesidad de formular una definición de acento: llamamos acento al estímulo que se destaca perceptivamente de alguna manera respecto de otros sonidos menos jerarquizados, generando un efecto de apoyo o reposo.

Los factores que nos llevan a percibir un sonido como acentuado son:

- Acento agógico: los sonidos de mayor duración se acentúan respecto a otros más cortos, debido a su mayor persistencia en el tiempo. Este tipo de acentuación pertenece al campo de valores no uniformes (principio gestáltico de contigüidad).
- Acento dinámico: los sonidos de mayor intensidad se acentúan.
- Acento posicional: ante dos sonidos exactamente iguales (en cuanto a su frecuencia, duración, amplitud y timbre), jerarquizamos perceptivamente al primer sonido escuchado. Si la secuencia se repite regularmente, esta acentuación se dará cada dos sonidos. Este acento pertenece al campo de valores uniformes (principio gestáltico de simplicidad).
- Acento tónico: es el atribuido perceptivamente al sonido más grave de una secuencia rítmica de dos sonidos exactamente iguales en duración, intensidad y timbre.
- Otros factores: dependiendo del contexto, otros factores pueden influir en que nuestra percepción jerarquice a un determinado sonido, tales como: la funcionalidad armónica (contexto tonal), la densidad polifónica (contexto polifónico), acento métrico (contexto métrico), timbre, etc.

Todos estos factores acentuales pueden converger o divergir. Cuando convergen refuerzan la sensación acentual (cualidad resolutive). Cuando divergen generan la sensación de tensión, contraria a la de acentuación (cualidad suspensiva).

Representaremos los estímulos acentuados y no acentuados mediante los clásicos indicadores de la prosodia griega:

Sonido acentuado —
 Sonido no acentuado ∪

Hemos definido al ritmo como el agrupamiento de estímulos sonoros no acentuados respecto de estímulos acentuados, siendo estos últimos su centro gravitatorio y generando un efecto de eje de atracción. La mínima expresión rítmica posible es la célula: conjunto formado por uno o dos acentos más los sonidos no acentuados que se organizan alrededor de ellos. La noción de agrupamiento se fundamenta en la *Gestalttheorie*.

Kröpfl codifica las células rítmicas en seis prototipos de acuerdo con:

- Su comienzo:
 - Anacrúsicas: el acento está precedido por sonidos no acentuados.
 - Téticas: el primer sonido es acentuado.
- Su final:
 - Suspensivas: termina con sonidos no acentuados.
 - Resolutivas: termina con un acento.
- Sus intervalos de tiempo de entrada:
 - Uniformes
 - No uniformes

El siguiente gráfico nos muestra una correlación entre prototipos acentuales y su expresión agógica espontánea (a mayor duración, mayor acentuación). La combinación de ambos conforma una célula rítmica:



Figura 317: Prototipos acentuales, agógicos

Es necesario subrayar que el gráfico anterior pretende ser una abstracción esquemática de todas las posibles células rítmicas.

Como se puede observar en el esquema, hay células de un elemento, de dos y de tres elementos:

- La célula de un elemento es un acento (prototipo 1) y para que así se configure debe estar separada de las demás células o elementos (acentuales o no) por medio de pausas o articulaciones, de lo contrario, la tendencia será al agrupamiento.
- La célula de dos elementos está formada por un acento más una parte no acentuada que podría ser un solo elemento o estar integrada por múltiples elementos no acentuados (prototipo 2 y 3).
- Las células de tres elementos pueden estar formadas por dos partes débiles y un acento (prototipo 4), o por dos acentos y una parte débil (prototipo 5).
 - Los prototipos 6 y 7 representan tipos de ampliaciones acentuales como los *ritardando* (el último sonido siempre es el de mayor duración y por tanto de mayor acentuación) o los *accelerando* (los sonidos van disminuyendo de duración por lo que el último sonido siempre es el más débil, suspensivo).

Mientras que el elemento acentuado de la célula es indivisible, los elementos no acentuados pueden ser múltiples. Por ejemplo, el prototipo acentual número 5 y su correlación agógica podrían ser expresados de muchas maneras, pero siempre sería una célula tética y resolutive formada por tres partes (fuerte-débil-fuerte):



Figura 318: Posibles desarrollos de una célula rítmica

Siendo consecuente con el objetivo de lograr una proporcionalidad temporal y fractal, además de las reciprocidades fractales entre microforma y macroforma, en mi música he establecido un repertorio de duraciones proporcionales para la configuración de la célula rítmica a partir de la serie de Fibonacci, como se muestra el siguiente gráfico:

	1	2	3	5	8
1					
2					
3					
5					
8					
13					
21					

Figura 319: Serie de Fibonacci en las duraciones

El valor 1 de este gráfico presenta una figura simbólica, en este caso de negra (θ), a partir de la cual se determinan los siguientes valores proporcionales por aumentación (eje vertical) y por disminución (eje horizontal). El punto de partida puede ser cualquier duración (dependiendo de la obra y de su contenido) y a partir de allí se establecen proporcionalmente las demás duraciones siguiendo las proporciones de la serie de Fibonacci.

Además de lo expuesto, es necesario comprender que el contexto rítmico (métrico, pulsado o libre) está determinado por la concatenación de las células rítmicas. Es decir, las células rítmicas pueden configurar diferentes contextos rítmicos dependiendo de cómo se interrelacionen:

CONTEXTO DE RITMO MÉTRICO: células rítmicas organizadas sobre la base de la pulsación, con pulsos perceptibles y acentuaciones regulares.

CONTEXTO DE RITMO PULSADO: células rítmicas organizadas sobre la base de la pulsación, con pulsos perceptibles y acentuaciones irregulares.

CONTEXTO DE RITMO LIBRE: células rítmicas con proporciones irregulares entre sí, no se establece perceptivamente una pulsación y la acentuación es irregular.

A modo de conclusión podemos determinar que:

La estructura temporal puede comprenderse y determinarse desde la dualidad: duración-devenir.

El tiempo es susceptible de organizarse tanto como parámetro abstracto como devenir perceptible:

- Parámetro abstracto: a partir de relaciones matemáticas proporcionales que parten de las reciprocidades fractales, la sección áurea, la serie de Fibonacci...
- Devenir perceptible: desde una perspectiva perceptible, el tiempo es una cualidad subjetiva no medible sino cuantificable psicológicamente generando elementos expresivos. Es un tiempo manipulable y elástico a través de la conjugación de células rítmicas (agrupamiento de estímulos por acentuaciones, intervalos de entrada y duraciones) con otros parámetros como: velocidades, silencios, intensidades, densidades, registros, etc.

En mi música organizo el tiempo proporcionalmente como parámetro abstracto y como devenir perceptible interrelacionando los siguientes aspectos:

EL TIEMPO: ritmo como devenir perceptible

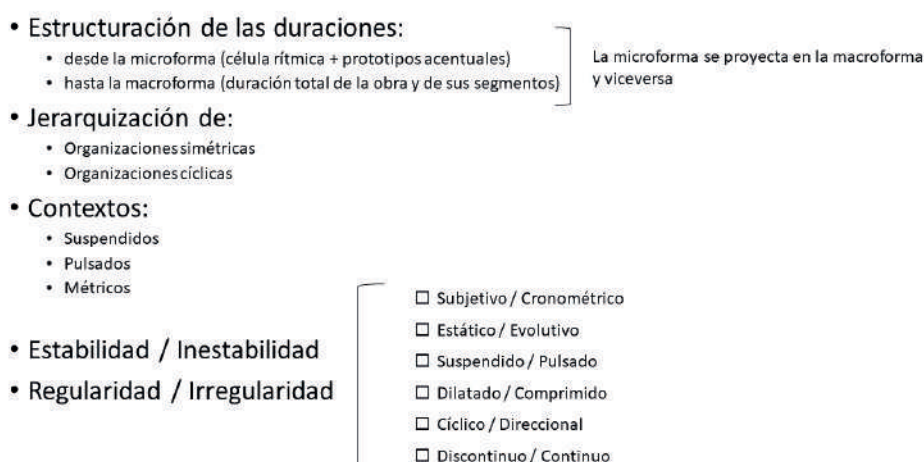


Figura 320: Ritmo como devenir perceptible

La microforma determina y se proyecta en la macroforma en un juego de reciprocidades y simetrías (traslatorias, especulares, inversas...) expandiéndose y comprimiéndose proporcionalmente. En el siguiente gráfico podemos ver un ejemplo de proyección fractal desde la microforma (célula rítmica: prototipo 5) a la forma general de la obra, pasando por cada una de sus segmentaciones formales, siguiendo la serie de Fibonacci y configurando una simetría especular en cada una de sus partes, acorde a la simetría del prototipo acentual (largo-corto-largo):

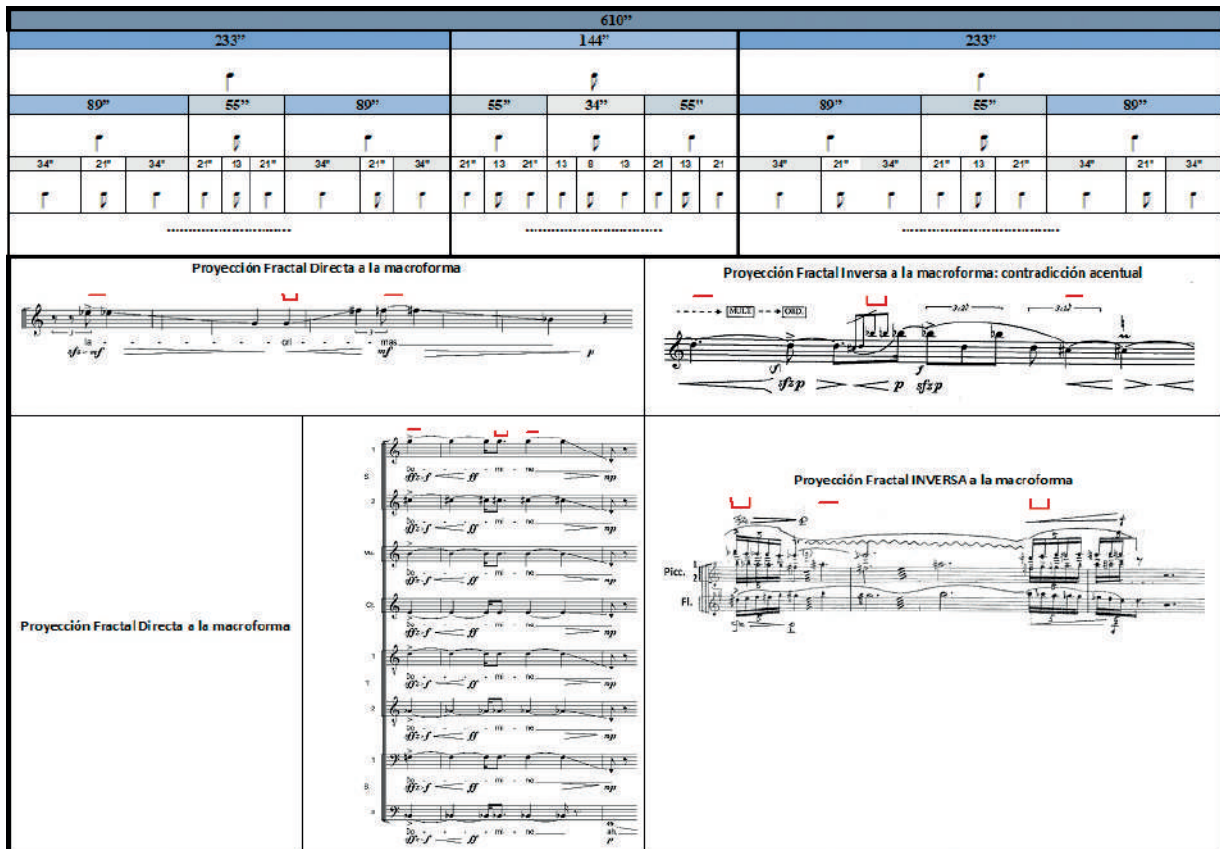


Figura 321: Proyección de la microforma a la macroforma

En la parte inferior del presente gráfico, se muestran fragmentos de diferentes obras mías, para ejemplificar diversas configuraciones de una célula rítmica a partir del prototipo agógico/acental 5 (largo-corto-largo). Los tres primeros ejemplos presentan una proyección fractal directa de la microforma a la macroforma, mientras que el último de ellos es la inversión agógico/acental, generando una contradicción acentual respecto a la forma general a modo de simetría inversa.

Hasta aquí, hemos visto que necesitamos agrupar perceptivamente los estímulos sonoros en unidades rítmicas que denominamos células para comprenderlos, y que a su vez estas células se agrupan en unidades mayores. También hemos observado cómo la célula rítmica, conformada por prototipos acentuales y agógicos, configura (dependiendo de su interrelación) tres diferentes contextos rítmicos, y además que es susceptible de proyectarse a la macroforma directa o inversamente, configurando una reciprocidad fractal.

De la misma manera podemos llevar el concepto de prototipo acentual/agógico en sentido inverso, y de forma microscópica, hacerlo llegar hasta el mismo sonido, para estudiar ese sonido, que nace, evoluciona y se extingue en el tiempo. Es decir, observar de qué manera sus transitorios se agrupan en la envolvente, con determinadas cualidades agógicas para cada transitorio y acentuales para la envolvente. Pero este aspecto se dejará para otra investigación.

2.1.3 ESPACIO: Contrapunto espacializado

2.1.3.1 Ubicación, movimiento y densidad del sonido en el espacio

En mi creación artística el espacio sonoro es concebido como contrapunto espacializado.

Todos los aspectos constitutivos de la obra musical señalados precedentemente en este apartado, son distribuidos y organizados en el espacio acústico contraponiendo o confirmando las sintaxis precedentes con el objetivo de generar suspensividades o resolutividades sonoras.

En este sentido la organización espacial se organiza considerando los siguientes aspectos:

ESPACIALIZACIÓN DEL SONIDO	
Vertical (localización del sonido en el registro)	Horizontal (movimiento lineal del sonido en el espacio acústico)
Bifocal (estéreo)	Multifocal (multicanal)
Cercano (profundidad del espacio acústico)	↔ Lejano (profundidad del espacio acústico)
Seco (extensión del espacio acústico)	↔ Reverberante (extensión del espacio acústico)
Fijo (el mismo sonido se localiza siempre en el mismo sitio)	Móvil <ul style="list-style-type: none"> • Movimiento direccional / no direccional • Movimiento regular / irregular • Movimiento estable / inestable • Movimiento rápido / lento
Espacio pleno de sonido	↔ Espacio vacío de sonido

3

TERCERA PARTE

La Ópera, Metáfora de Configuraciones Sonoras

3 TERCERA PARTE:

La Ópera, Metáfora de Configuraciones Sonoras

3.1 Análisis de: *APOKALYPSIS, errebelazio baten sinbolo* (2017)

La tercera parte de mi tesis se centra en el análisis de mi ópera de cámara: *APOKALYPSIS, errebelazio baten sinbolo* (*APOKALYPSIS, símbolo de una revelación*), donde he aplicado las técnicas compositivas señaladas en la segunda parte y los aspectos interdisciplinarios analizados y jerarquizados en la primera. Ambos son tratados desde una perspectiva en la cual la narración deviene música.

Aún no se ha estrenado la ópera completa sino algunas escenas. El preestreno de las tres primeras escenas de la ópera tuvo lugar en Bilbao en noviembre de 2017, en una versión de concierto audiovisual sin acción escénica.

Los responsables de esta creación interdisciplinaria fuimos:

- Libreto:	María Eugenia Luc
- Traducción y formato poético del Libreto:	Juan Kruz Igerabide
- Música:	María Eugenia Luc
- Escenografía y Dirección escénica:	Josu Rekalde
- Vídeo:	Juan Crego, Josu Rekalde y Pietro Cazzaniga

La música está escrita para una orquesta de cámara de doce músicos (flauta, oboe, clarinete, saxofón, trompa, percusión, piano, violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo), un coro de cámara de nueve voces (dos sopranos, dos contraltos, un contratenor, dos tenores, dos bajos), electroacústica a cuatro canales, vídeo y ocho bailarines.

En lo que concierne a la interpretación del preestreno estuvo a cargo de:

- Dirección Musical:	Andrea Cazzaniga y Enrique Azurza
- Intérpretes:	
- Solista:	David Azurza
- Coro:	Kea Ahots Taldea
- Orquesta:	Ensemble Kuraia

3.1.1 Motivación

Desde muy joven he trabajado en colaboración con otros artistas provenientes de diferentes áreas: bailarines, poetas, artistas plásticos, video-artistas en la creación de obras interdisciplinarias produciendo la música para audiovisuales, performances, cortos e instalaciones. He experimentado con numerosos formatos interdisciplinarios como:

- Creaciones donde mi música (una vez escrita, estrenada y grabada) fue ilustrada por un *performer* que compusieron coreografías basándose en los gestos sonoros de la obra musical. Tal es el caso de *Continuo* para cuarteto de cuerdas, compuesta en 1983 y coreografiada en 1984. El estreno se realizó en el auditorio de la Fundación Astengo (Argentina). Este fue un punto de inflexión en mi trabajo que me llevó a concebir la indisoluble correlación entre gesto sonoro y movimiento. A partir de ese momento experimenté con diversas obras escritas para danza y animación entre 1985 y 1989.
- Creaciones interdisciplinarias que partieron de un concepto o idea en común para todas las disciplinas involucradas.
 - La primera de estas creaciones fue *Underground, el canto de los oprimidos*, estrenada en 2002 en el Museo Guggenheim (Bilbao). En ella colaboramos tres artistas: Idoia Zabaleta (danza), Juan Crego (vídeo) y la música electroacústica compuesta por mí. Para ello establecimos un marco temporal de ocho minutos y medio en el cual se desarrollaba el discurso de cada área en la obra.



Figura 322: Foto del estreno de *Underground, el canto de los oprimidos*

- Mi siguiente obra enmarcada en este formato fue *Vuelos migratorios*, para saxofón, violín, electroacústica, danza, vídeo e instalaciones. En esta obra participamos Jorge Horno (*performance*), Josu Rekalde (vídeo) y yo misma (música). La obra se estrenó en 2003 en el Koldo Mitxelena (Donostia - San Sebastián)



Figura 323: Foto del estreno de *Vuelos Migratorios*

- Creaciones organizadas jerárquicamente en torno a una de las disciplinas artísticas:
 - Es el caso de *Lamiak* para saxofón, txalaparta, violín, electroacústica, danza y vídeo, cuya conducción perceptiva estuvo a cargo de la música. En la creación de esta obra participamos Idoia Zabaleta (danza), Juan Crego (vídeo) y mi música. La obra se estrenó en 2002 en el Palacio Euskalduna (Bilbao).



Figura 324: Foto del estreno de *Lamiak*

- Dentro de este formato también se encuentra *Metropolifonía: la ciudad infinita* para vídeo y electroacústica, estrenada en 2004, donde compuse la música a partir del vídeo creado por Juan Crego. La obra se estrenó en CEDEMI (Bilbao) y fue premiada por IMEB-Bourges¹.



Figura 325: Foto extraída del vídeo *Metropolifonía* (Juan Crego)

- En 2005 realicé una obra interdisciplinar en colaboración con Josu Rekalde para música en vivo, música electroacústica y vídeo, en donde el discurso interdisciplinario estaba conducido por la música: *Gaia*, para cuarteto, electroacústica y vídeo. La obra fue estrenada por el ensemble francés Proxima Centauri en el Théâtre du Port de la Lune (Burdeos)



Figura 326: Foto extraída del vídeo *Gaia* (Josu Rekalde)

¹ Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia).

- *Subida al Pagasarri*, para collage, vídeo y música electroacústica, creación interdisciplinaria en colaboración con Francisco Aliseda (*collage*), Juan Crego (vídeo) estrenada en 2007 en el Auditorio 400 del Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). En esta obra compuse la música siguiendo la dirección y morfología marcada por el vídeo.



Figura 327: Foto extraída del vídeo *Pagasarri* (Juan Crego)

- Creaciones interdisciplinarias interactivas, planteadas como acontecimientos libres, paralelos y casuales, ofreciendo al público la oportunidad de interactuar
 - *Tránsito*, instalación audiovisual interactiva para música electroacústica, improvisación instrumental y pantallas de proyección audiovisual con la participación del público. Esta obra fue creada con la colaboración de Ana Mujica (audiovisual), Iñigo Ibaibariaga (improvisación al saxofón) y mi creación musical electroacústica. La instalación fue presentada durante un fin de semana en el *hall* de la Estación de trenes de Bilbao, RENFE, en 2003.



Figura 328: Foto de la instalación interactiva *Tránsito*

Estas experiencias creativas (entre otras) unidas al estudio analítico de obras interdisciplinarias de diferentes autores y épocas me condujeron paulatinamente hacia la aspiración de plasmar en una obra de largo aliento, como lo es una ópera, los recursos adquiridos en tantos años de experimentación.

Mi motivación para la composición de esta ópera fue la necesidad de expresar y compartir por medio de mi herramienta artística (la música) una de mis principales preocupaciones: los riesgos que corre nuestra sociedad y nuestro mundo si no tomamos conciencia de que estamos llegando a una situación límite para nosotros mismos y para nuestro ecosistema.

El ser humano se ha autoerigido como especie superior respecto a cualquier otra forma de vida y nos hemos adjudicado el derecho de decidir quién vive, cómo, hasta cuándo, quién muere, cuándo y de qué forma, sin comprender que somos parte de un ecosistema con un equilibrio delicado y que cualquier factor que lo altere puede descompensarlo con consecuencias insospechadas.

A lo largo de miles de años de evolución nuestra especie ha conquistado conocimientos científicos, tecnológicos, filosóficos, artísticos... Especialmente en los últimos cien años, los descubrimientos científicos y tecnológicos nos han otorgado un poder que necesita ser gestionado con madurez y visión, aunque lamentablemente la mayoría de las veces hemos demostrado no poseerlas. Al parecer estamos pasando por una etapa similar a la adolescencia de nuestra especie. Es arriesgado poseer mucho poder sin la suficiente sabiduría para utilizarlo: la producción de armas de destrucción masiva, la producción a gran escala consumiendo los recursos naturales al punto del exterminio, la contaminación de elementos básicos para la vida como lo son el agua o el aire, la manipulación de microorganismos para utilizarlos en propio beneficio...

Una característica intrínseca y atemporal de nuestra especie (y paralelamente considero que puede ser en cierto sentido una de sus principales debilidades) es el ansia de adquirir y acumular poder, un poder que jamás es suficiente: poder económico, poder político, poder social, el poder del "yo" sobre el otro o los otros, al precio que sea necesario. Los imperios que hemos erigido a lo largo de la historia y del tiempo dan fe de ello.

En nuestra época el poder imperialista ya no se define por una situación geográfica. La industria armamentística, la industria alimentaria, las energéticas, las farmacéuticas, las financieras... son el poder imperialista del siglo XXI y constantemente luchan por aumentar su dominio a expensas de lo que fuera necesario: induciendo crisis económicas, luchando por la apropiación de los recursos naturales y así justificar conflictos armados a gran escala, diseñando medicinas que refrenen enfermedades sin curarlas, etc.

El ser humano ha ido delineando dos mundos a lo largo de los siglos: en uno encontramos la búsqueda del conocimiento, la filosofía, el arte, los descubrimientos que facilitan o ayudan al desarrollo de la vida... pero en otra línea de evolución observamos un mundo corrupto, desorientado y destructivo para sí mismo y para su entorno buscando someter y dominar en pos de lograr un mayor poder. En las condiciones actuales continuar en esa dirección nos lleva a un destino sin retorno. Considero que somos parte de un todo mucho más interconectado de lo que imaginamos, motivo por el cual si continuamos cosificando a nuestra especie y deteriorando nuestro ecosistema corremos el riesgo de provocar también nuestra propia extinción y la de tantos otros seres vivos. Esta obra pretende hacer un llamamiento vital a la conciencia humana, pretende ser un grito de dolor ante la perversión en la que estamos inmersos, mientras que insinúa tímidamente un canto de esperanza en el cambio.

En el lenguaje simbólico del libro del Apocalipsis del *Nuevo Testamento* y haciendo una lectura desvinculada de la oficialidad y ortodoxia católica, encontré un punto de partida para expresar mis ideas. Este texto me permite lanzar un mensaje comprometido con algunos de los grandes retos a los cuales nos enfrentamos: la justicia social, la preservación de los ecosistemas, la lucha contra la corrupción, la esclavitud, el hambre, las guerras, la xenofobia... La ópera se basa en una interpretación personal del texto de San Juan que pone de manifiesto su valor de denuncia social y ecológica.

Apokalypsis significa revelación en griego y una de las formas de revelar es tomar conciencia, en otros términos, rever o volver a mirar para comprender. En esta obra, la palabra resignificada por la música, por la imagen y el movimiento serán las herramientas para transmitir pragmáticamente el mensaje apocalíptico, revelado.

La organización y reubicación de las escenas en la ópera es el que sigue:

APOKALYPSIS – Símbolo de una Revelación					
55'					
1ª ESCENA	2ª ESCENA	3ª ESCENA	4ª ESCENA	5ª ESCENA	6ª ESCENA
Prólogo	El Libro Sellado	Apertura de Sellos	Las 7 Trompetas	El Combate	Epílogo
4'30"	5'30"	11'30"	15'30"	10'30"	7'30"
Introducción	Exposición	Elaboración			Conclusión

Figura 330: Esquema formal de la ópera *Apokalypsis, erbelazio baten simbolo*

Como puede observarse, hay una reducción respecto al texto litúrgico. Esta adaptación se debe a razones escénicas y musicales. De tal manera, la ópera queda configurada en seis escenas, cada una de ellas con una función morfológica (narración, direccionalidad, desarrollo de materiales...), organizadas a partir de una proporcionalidad fractal y con un arco formal simétrico estructurado en tres etapas: estabilidad – inestabilidad – estabilidad.

Luego incluí en el libreto algunos textos aclaratorios escritos por mí al lenguaje simbólico del libro y de las situaciones que allí se narran. Toda esta etapa del trabajo duró aproximadamente un año.

El libreto quedó conformado del siguiente modo:

APOKALYPSIS, símbolo de una revelación

Personajes

- Alfa y Omega: oro
- El Profeta: contratenor
- Mensajero 1 y 5: soprano
- Mensajero 2 y 6: contralto
- Mensajero 3: tenor
- Mensajero 4 y 7: bajo
- Mensajero 5: soprano
- Mensajero 6: contralto
- Mensajero 7: bajo
- La humanidad: coro

1ª ESCENA: PRÓLOGO

El vídeo proyecta el siguiente texto:

**REVELACIÓN DE ACONTECIMIENTOS MUNDIALES QUE YA HAN COMENZADO A SUCEDER
AFORTUNADOS LOS QUE COMPRENDEN EL SIGNIFICADO DE ESTOS TEXTOS,
PORQUE EL TIEMPO ES AHORA**

Una voz en *off* dice

Soy el Alpha y el Omega, el principio y el fin, el que es y que era y que ha de venir. Apoc.1.8

Voz en *off*:

Escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de estas. Apoc. 1.19

Voz en *off*:

Sube aquí y te mostraré lo que tiene que suceder después de esto. Apoc. 4.1

El Profeta cae en un sueño

2ª ESCENA: LO QUE YA HA COMENZADO A SUCEDER

Un mensajero dice:

Aquí el libro sellado: encierra los enigmas de la historia del tiempo. ¿Quién lo abrirá? No la humanidad, angustiada por un horizonte cerrado y sin esperanza, aún es incapaz de descifrar su propia historia.

El Profeta:

Yo lloraba mucho porque no había sido hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo. Apoc. 5.4

Un mensajero:

No llores. Mira al que triunfó sobre la muerte con serenidad y entrega, sabiduría y dominio. Liberará el misterio sellado para que todos comprendan.

El coro:

Digno eres de tomar el libro y de abrir sus sellos; porque tú fuiste inmolado. Apoc. 5.9

3ª ESCENA: APERTURA DE LOS SELLOS

Apertura del primer sello y el león dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado encima de él tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese. Apoc. 6.2

El coro:

El Jinete Blanco del poder imperialista, triunfo de la injusticia social. Sobre pueblos y naciones, celebra su victoria.

El segundo sello y el ternero dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y salió otro caballo, bermejo, y al que estaba sentado sobre él fue dado poder de quitar la paz de la tierra, y que se maten unos a otros, y se le dio una gran espada. Apoc. 6.4

El coro:

El jinete de la guerra, siembra dolor y muerte con armas poderosas a lo largo de la historia y del tiempo, para conquistar el poder sobre pueblos y naciones.

El tercer sello y el ser humano dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que estaba sentado encima de él tenía un peso en su mano: "Dos libras de trigo por un denario, seis libras de cebada por un denario, no hagas daño al vino y al aceite." Apoc. 6.5

El coro:

Con frío cálculo el fatal jinete se lucra del hambre. La balanza mide y controla el hambre producida y planificada. Solo pesa la mies y salva el óleo y vino para los privilegiados.

El cuarto sello se abre y el águila dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo verde-amarillento; y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte; y el Hades le seguía. Apoc. 6.8

El coro:

El último jinete trae consigo el color de la muerte para un cuarto de la tierra. La muerte de la dignidad humana por el hambre de quien no puede alimentar a sus hijos. La muerte de la fraternidad por la xenofobia. La muerte de la salud por la peste planificada. La muerte de los ecosistemas por las plagas importadas.

El quinto sello: se ve debajo del altar las víctimas inocentes pidiendo justicia

El Profeta:

Vi bajo el altar las almas de los que habían sido asesinados a causa de la palabra de DIOS. Apoc. 6.9

El coro:

¿Hasta cuándo? Apoc. 6.10

¿Hasta cuándo esperar justicia?

Este es el grito del pueblo que sufre y demanda justicia, libertad y respeto por sus derechos.

El sexto sello

El Profeta:

Y aconteció un gran terremoto; y el sol se puso negro como un saco de cilicio, y la luna se puso toda como sangre. Y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra. Y el cielo se apartó como un libro que se enrolla, y toda montaña e islas fueron movidas de sus lugares.. Apoc. 6.12-14

El séptimo sello

El coro dice:

Y cuando él abrió el séptimo sello, aconteció silencio en el cielo. Apoc. 8.1

4ª ESCENA: LAS SIETE TROMPETAS

El Profeta:

Y vi los siete mensajeros que estaban delante de Dios; y les fueron dadas siete trompetas. Apoc. 8.2

LAS SEIS PRIMERAS TROMPETAS

El primer mensajero toca la 1ª Trompeta

El Profeta:

El primer mensajero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego, mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde. Apoc. 8.7

El coro:

Aunque no lo veas, la vida muere en la tierra abrasada por el fuego.

El segundo mensajero toca la segunda Trompeta

El Profeta:

El segundo mensajero tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. Y murió la tercera parte de las criaturas que estaban en el mar. Apoc. 8.8

El coro:

Aunque no lo veas, la vida se muere en la mar contaminada.

El tercer mensajero toca la tercera Trompeta

El Profeta:

El tercer mensajero tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas. Apoc. 8.10

El coro:

Aunque no lo veas, el ser humano muere por el agua envenenada.

El cuarto mensajero toca la cuarta Trompeta

El Profeta:

El cuarto mensajero tocó la trompeta y fue herida la tercera parte del sol, y la tercera parte de la luna, y la tercera parte de las estrellas, para que se oscureciese la tercera parte de ellos, y no hubiese luz en la tercera parte del día, ni de la noche. Apoc. 8.12

El coro:

***Aunque no lo veas la noche y el día se han oscurecido.
Ay, ay, ay de los moradores de la tierra: ¡tres trompetas más quedan por sonar!*** Apoc. 8.13

El quinto mensajero toca la quinta Trompeta

El Profeta:

El quinto mensajero tocó la trompeta y vi una estrella que cayó del cielo a la tierra; y se le dio la llave del abismo. Apoc. 9.1

Y abrió el pozo del abismo y subió humo del pozo como humo de un gran horno. Apoc. 9.2

Y del humo salieron langostas Apoc. 9.3

El coro:

No dañéis la hierba, los árboles no dañéis. Solo atormentad a quien prostituido en la corrupción destruye la tierra.

El Profeta:

Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, y no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos. Apoc. 9.6

El sexto mensajero toca la sexta

El Profeta:

El sexto mensajero tocó la trompeta y oí una voz diciendo:

Voz en off:

Desata a los cuatro mensajeros atados en el gran río Éufrates.

El coro:

Y fueron desatados en el momento exacto para matar a un tercio de la humanidad.

El coro:

Un tercio de la humanidad se muere por fuego, humo y azufre

LA SÉPTIMA TROMPETA

El séptimo mensajero toca la séptima Trompeta

El Profeta:

El séptimo mensajero tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo. Apoc. 11.15

El coro:

El mundo pertenece a LA VERDAD y a LA PAZ por siempre.

El coro:

Te damos gracias, Señor.

El coro:

Se ha terminado el tiempo. Nada puede la cólera de las naciones. La ira de la Creación justas leyes de natura impone y golpea a los que destruyen la tierra.

El Profeta:

El templo fue abierto en el cielo, y el arce del pacto fue vista. Apoc. 11.19

5ª ESCENA: EL COMBATE

En esta escena no hay texto. Toda la acción del combate se desarrolla con la danza, la música y el vídeo.

Se ve en el cielo abierto un caballo blanco con un jinete en llamado Fiel y Verdadero que lucha y juzga con justicia.

Con ojos como fuego y muchas diademas con un nombre escrito que ninguno conoce excepto él.

Sus túnica estaba teñida de sangre y su nombre es la PALABRA DE LA VERDAD.

Los ejércitos en el cielo lo siguen vestidos de lino fino blanco y limpio.

De su boca sale una espada aguda para herir con ella a las naciones y pastoreará con cayado de hierro.

El pisa el lagar del vino de la cólera y de la ira del BIEN.

Sobre su túnica y sobre su pierna tiene escrito: "Rey de reyes, Señor de señores".

Se ve a la bestia y a los corruptos de la tierra con todas sus fuerzas congregados para la guerra contra el jinete del caballo blanco y su ejército.

Su número es incontable como la arena del mar,

suben sobre la anchura de la tierra,

rodean el campamento de los justos.

..... (Esta gran batalla no sucede en un momento concreto de la historia de los tiempos sino que se va realizando en la resistencia perseverante de los justos.)

6ª ESCENA: EPÍLOGO

El Profeta:

Y vi un trono blanco y al que estaba sentado sobre él, delante del cual huyó la tierra y el cielo; y no fue hallado el lugar de ellos. Apoc. 20.11

El Profeta:

Vi un cielo nuevo y una tierra nueva: porque el primer cielo y la primera tierra se fueron y el mar ya no existe. Apoc. 21.1

El Profeta:

Y vi un río limpio de agua viva. Apoc. 22.1

Y en medio de la calle y a cada lado del río, estaba el árbol de la vida. Apoc. 22. 2

El coro:

Ciertamente ese día vendrá pronto porque el tiempo es ahora.

El que estaba sentado en el trono dice:

Yo soy el Alfa y el Omega, el principio y el fin, el primero y el último. El que tiene sed que venga y el que quiera reciba el agua de la vida.

El coro:

Así sea.

Desde el comienzo de este proyecto tuve la intención de que el texto de la ópera fuese en euskera por la intensidad de la sonoridad del idioma. Una vez seleccionadas las escenas y el libreto, compartí mi trabajo con varios escritores euskaldunes. Al presentar el proyecto a Juan Kruz Igerabide³ comprendió inmediatamente mi interpretación sobre el simbolismo del texto, se mostró interesado y decidió realizar una traducción poética al euskera del texto en castellano. Tuvimos varias reuniones para debatir acerca de las imágenes simbólicas del texto y el mensaje que pretendía transmitir. Este proceso duró varios meses. Finalmente, Juan Kruz Igerabide completó su trabajo:

APOKALYPSIS, símbolo de una revelación / errebelazio baten sinbolo

1ª ESCENA: PRÓLOGO

El vídeo proyecta el siguiente texto:

**REVELACIÓN DE ACONTECIMIENTOS
MUNDIALES QUE YA HAN COMENZADO
A SUCEDER.**

**AFORTUNADOS LOS QUE COMPRENDEN EL
SIGNIFICADO DE ESTOS TEXTOS, PORQUE EL
TIEMPO ES AHORA.**

Una voz en *off* dice:

**Soy el Alpha y el Omega, el principio y el fin,
el que es y que era y que ha de venir. Apoc.1.8**

Voz en *off*:

**Escribe las cosas que has visto, y las que
son, y las que han de ser después de estas.
Apoc. 1.19**

Voz en *off*:

**Sube aquí y te mostraré lo que tiene que
suceder después de esto. Apoc. 4.1**

El Profeta cae en un sueño

**MUNDUAN ZER GERTATUKO DIREN
ADIERAZTEN DA, HASIAK BAITIRA
DAGOENKO GERTATZEN.**

**ZORIONEKOAK TESTU HAUEN ESANAHIA
ULERTZEN DUTENAK, ORAINTXE
BAITA DENBORA.**

Apok.1,8 ***Ni naiz Alfa eta Omega, hasiera eta
bukaera, orain dena, lehen zena eta gero
izango dena.***

Apok.1,19 ***Idatz itzazu ikusitakoak, hala
oraingoak nola hauen ondoren izango
direnak.***

Apok.4,1 ***Igo hona, eta erakutsiko dizut
ondoren gertatu beharrekoa.***

³ Kruz Igerabide, Juan (Gipuzkoa, 1956) – Escritor, doctor en Filología Vasca, fue profesor de la Universidad del País Vasco, director de la Cátedra Mikel Laboa en la misma Universidad y es miembro de la Academia de la Lengua Vasca, Euskaltzaindia.

2ª ESCENA: LO QUE YA HA COMENZADO A SUCEDER

Un mensajero dice:

Aquí el libro sellado: Encierra los enigmas de la historia del tiempo. ¿Quién lo abrirá? No la humanidad, angustiada por un horizonte cerrado y sin esperanza, aún es incapaz de descifrar su propia historia.

Hona hemen zigilatutako liburua: bere baitan gordetzen ditu denboraren historiaren igarkizunak. Nork irekiko du? Ez gizadiak, zerumugaestuan bahiturik baitago, itxaropenik gabe, bere istorioa ulertu ezinik oraindik.

El Profeta:

Yo lloraba mucho porque no había sido hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo. Apoc. 5.4

Apok.5,4 *Ni negar eta negar ari nintzen, inor ez bainuen aurkitu liburua irekitzeko eta irakurtzeko eta begiratzeko norizango zenik.*

Un mensajero:

No llores. Mira al que triunfó sobre la muerte con serenidad y entrega, sabiduría y dominio. Liberará el misterio sellado para que todos comprendan.

Ez negar egin. Begiratu iezaiozu, bada, herio irmotasun osoz eta ahalmen zuhurrez garaitu zuenari. Hark askatuko du misterio zigilatua, denek uler dezaten.

El coro:

Digno eres de tomar el libro y de abrir sus sellos; porque tú fuiste inmolado. Apoc. 5.9

Apok.5,9 *Bazara nor liburua hartu eta hango zigiluak askatzeko, immolatua izan baitzara.*

3ª ESCENA: APERTURA DE LOS SELLOS

Apertura del primer sello y el león dice:

Ven y mira.

Zatoz eta begiratu.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado encima de él tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese. Apoc. 6.2

Apok. 6,2 *Begiratu nuen, eta, hara!, zaldi zuri bat; eta zaldiaren gainekoak uztai bat zeraman; eta koroa ere eman zitzaion, eta garaile agertu zen, garaile izan behar baitzuen.*

El coro:

El Jinete Blanco del poder imperialista, triunfo de la injusticia social. Sobre pueblos y naciones, celebra su victoria.

Indar inperialistaren zaldun zuria: bidegabekeria sozialaren garaipena. Herri eta nazioen gaineko garaipena ospatzen ari da.

El 2º sello y el ternero dice:

Ven y mira.

Zatoz eta begiratu.

El Profeta:

Y salió otro caballo, bermejo, y al que estaba sentado sobre él fue le dado poder de quitar la paz de la tierra, y que se maten unos a otros, y se le dio una gran espada. Apoc. 6.4

El coro:

El jinete de la guerra, siembra dolor y muerte con armas poderosas a lo largo de la historia y del tiempo, para conquistar el poder sobre pueblos y naciones.

El tercer sello y el ser humano dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que estaba sentado encima de él tenía un peso en su mano: "Dos libras de trigo por un denario, seis libras de cebada por un denario, no hagas daño al vino y al aceite". Apoc. 6.5

El coro:

Con frío cálculo el fatal jinete se lucra del hambre. La balanza mide y controla el hambre producida y planificada. Solo pesa la mies y salva el óleo y vino para los privilegiados.

El cuarto sello y el águila dice:

Ven y mira.

El Profeta:

Y miré, y he aquí un caballo verde-amarillento; y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte; y el Hades le seguía. Apoc. 6.8

El coro:

El último jinete trae consigo el color de la muerte para un cuarto de la tierra. La muerte de la dignidad humana por el hambre de quien no puede alimentar a sus hijos. La muerte de la fraternidad por la xenofobia. La muerte de la salud por la peste planificada. La muerte de los ecosistemas por las plagas importadas.

Apok. 6,4 **Beste zaldi bat, gorria, irten zen; haren gainean zegoenari lurretik bakea kentzeko ahalmena eman zitzaion, gizakiek elkar hil zezaten, eta ezpata handi bat ere eman zitzaion.**

Gudaren zaldunak herioa eta oinazea zabaltzen ditu arma indartsuen bidez historian eta denboran zehar, herri eta nazioen gainean boterea irabazteko.

Zatoz eta begiratu.

Apok.6,5 **Begiratu, eta zaldi beltz bat ikusi nuen. Haren gainean zegoenak balantza bat zeukan eskuan: "bi libra gari, eguneko soldataren truke; sei libra garagar eguneko soldataren truke; ez ukitu olio eta ardoa."**

Hotz-hotzean kontuak eginez, zaldun maltzurak etekina ateratzen dio goseteari. Balantzak neurtzen eta kontrolatzen du ekoizturiko eta planifikaturiko gosetea. Aleen uzta baino ez du jartzen balantzan, eta olio zein ardoa pribilegiatuen esku uzten ditu.

Zatoz eta begiratu.

Apok. 6,8 **Begiratu, eta zaldi berde-horixka bat ikusi nuen, eta gainean zegoenak Herio zuen izena, eta Hadesek jarraitzen zion.**

Azken zaldunak berekin dakar Herioren kolorea lurraren laurdenarentzat: seme-alabak elikatu ezin dituen gizakiaren goseak giza duintasuna suntsitzen du; xenofobiak senidetasuna suntsitzen du; planifikaturiko gaitzak osasuna suntsitzen du. Inportaturiko izurriteek ekosistemak suntsitzen dituzte.

El quinto sello: se ve debajo del altar las víctimas inocentes pidiendo justicia

El Profeta:

Vi bajo el altar las almas de los que habían sido asesinados a causa de la palabra de DIOS. Apoc. 6.9

Apok. 6,9 **JAINKOaren hitza dela-eta hil zirenen arimak ikusi nituen aldare azpian.**

El coro:

¿Hasta cuándo? Apoc. 6.10

¿Hasta cuándo esperar justicia?

Este es el grito del pueblo que sufre y demanda justicia, libertad y respeto por sus derechos

Apok. 6,10 **Noiz arte.**

Noiz arte itxaron justizia?

Hau da sufrikarioz dagoen herriaren oihua, eta eskatzen du: justizia, askatasuna eta eskubideak errespetatzea.

El sexto sello

El Profeta:

Y aconteció un gran terremoto; y el sol se puso negro como un saco de cilicio, y la luna se puso toda como sangre. Y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra. Y el cielo se apartó como un libro que se enrolla, y toda montaña e islas fueron movidas de sus lugares. Apoc. 6.12-14

Apok. 6,12-14 **Eta lurrikara izugarri bat gertatu zen, eta eguzkia zurda-oihala bezain beltz jarri zen, eta ilargia odola bezain gorri; eta zeruko izarrak lurrera erori ziren; eta pergaminoa biltzen den bezala alboratu zen zerua; eta mendiak eta uharteak oro lekuz aldatu ziren.**

El séptimo sello

El coro:

Y cuando él abrió el séptimo sello, aconteció silencio en el cielo. Apoc. 8.1

Apok. 8,1 **Zazpigarren zigilua ireki zuenean, isiltasuna egin zen zeruan.**

4ª ESCENA: LAS 7 TROMPETAS

El Profeta:

Y vi los siete mensajeros que estaban delante de Dios; y les fueron dadas siete trompetas. Apoc. 8.2

Apok. 8,2 **Zazpi mezulariak Jainkoaren aurrean zutik ikusi nituen; eta zazpi turuta eman zizkieten.**

LAS SEIS PRIMERAS TROMPETAS

El primer mensajero toca la 1ª TROMPETA

El Profeta:

El primer mensajero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego, mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde. Apoc. 8.7

Apok. 8,7 **Lehenengo mezulariak turuta jo, eta kazkabarra eta sua jaurtiak izan ziren lurrera, odolez nahasirik; zuhaitzen herena eta belar heze guztia kiskalirik gelditu ziren.**

El coro:

Aunque no lo veas, la vida muere en la tierra abrasada por el fuego.

Zuk ikusi ez arren, suak kiskalita hiltzen da bizitza lurrean.

El segundo mensajero toca la segunda Trompeta

El Profeta:

El segundo mensajero tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. Y murió la tercera parte de las criaturas que estaban en el mar. Apoc. 8.8

Apok. 8,8 ***Bigarren mezulariak turuta jo, eta sutan zegoen mendi handi moduko bat amildu zen itsasora: eta itsasoaren herena odol bihurtu zen. Eta itsasoko bizidunen herena hil zen.***

El coro:

Aunque no lo veas, la vida se muere en la mar contaminada.

Zuk ikusi ez arren, kutsatutako itsasoan hiltzen da bizitza.

El tercer mensajero toca la tercera TROMPETA

El Profeta:

El tercer mensajero tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas. Apoc.8.10

Apok. 8,10 ***Hirugarren mezulariak turuta jo, eta zerutik jausi zen izar handi bat, zuzi baten antzera sutan, eta ibai eta iturri guztien herenaren gainera amildu.***

El coro:

Aunque no lo veas, el ser humano muere por el agua envenenada.

Zuk ikusi ez arren, pozoitutako urak hiltzen du gizakia.

El cuarto mensajero toca la cuarta Trompeta

El Profeta:

El cuarto mensajero tocó la trompeta y fue herida la tercera parte del sol, y la tercera parte de la luna, y la tercera parte de las estrellas, para que se oscureciese la tercera parte de ellos, y no hubiese luz en la tercera parte del día, ni de la noche. Apoc. 8.12

Apok. 8,12 ***Laugarren mezulariak turuta jo, eta eguzkiaren herena eta ilargiaren herena eta izarren herena kolpatu zituen: haien herena ilundu egin zen, eta argiaren herena galdu zuten hala egunak nola gauak.***

El coro:

Aunque no lo veas la noche y el día se han oscurecido.

Zuk ikusi ez arren, gaua eta eguna ilundu egin dira.

Ay, ay, ay de los moradores de la tierra: ¡tres trompetas más quedan por sonar! Apoc. 8.13

Apok. 8,13 ***Ai, ai, ai, Lurreko biztanleok: beste hiru tronpeta geratzen dira jotzeko!***

El quinto mensajero toca la quinta TROMPETA

El Profeta:

El quinto mensajero tocó la trompeta y vi una estrella que cayó del cielo a la tierra; y se le dio la llave del abismo. Apoc. 9.1

Y abrió el pozo del abismo y subió humo del pozo como humo de un gran horno. Apoc. 9.2

Y del humo salieron langostas. Apoc. 9.3

El coro:

No dañéis la hierba, los árboles no dañéis. Solo atormentad a quien prostituido en la corrupción destruye la tierra.

El Profeta:

Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, y no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos. Apoc. 9.6

El sexto mensajero toca la sexta

El Profeta:

El sexto mensajero tocó la trompeta y oí una voz diciendo:

Voz en off:

Desata a los cuatro mensajeros atados en el gran río Éufrates.

El coro:

Y fueron desatados en el momento exacto para matar a un tercio de la humanidad.

El coro:

Un tercio de la humanidad se muere por fuego, humo y azufre.

LA SÉPTIMA TROMPETA

EL séptimo mensajero toca la séptima TROMPETA

El Profeta:

El séptimo mensajero tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo. Apoc. 11.15

El coro:

El mundo pertenece a LA VERDAD y a LA PAZ por siempre.

Apok. 9,1 **Bosgarren mezulariak turuta jo, eta izar bat ikusi nuen zerutik lurrera erortzen. Eta amildegiko giltza eman zioten.**

Apok. 9,2 **Eta amildegiko leizea ireki zuen, eta keairtenzen handik, labe handi batetik bezala.**

Apok. 9,3 **Keartetik otiak agertu ziren.**

Ez kaltetu belarra, ez kaltetu zuhaitzak. Zigortu ezazue soilik ustelkeriari saldurik lurra suntsitzen duena.

Apok. 9,6 **Eta egun horietan gizakiak heriotzaren bila ibiliko dira, eta ez dute aurkituko; eta hil egin nahiko dute, eta heriotzak ihes egingo die.**

Seigarren mezulariak turuta jo, eta ahots bat entzun nuen; honela zioen:

Askatu Eufrates ibai handian lotuta dauden lau mezulariak.

Eta askatuak izan ziren une doian, gizateriaren herena hil zezaten.

Suak, keak eta sufreak hiltzen dute gizateriaren herena.

Apok. 11,15 **Zazpigarren mezulariak turuta jo, eta ahots handiak entzun ziren zeruan.**

EGIARENA eta BAKEARENA da mundua betiko.

El coro:

Te damos gracias, Señor.

Eskerrak zuri, Jauna

El coro:

Se ha terminado el tiempo. Nada puede la cólera de las naciones. La ira de la Creación justas leyes de natura impone y golpea a los que destruyen la tierra.

Amaitu da denbora. Nazioen amorruek ezin du ezer. Sorreraren haserreak ezartzen ditu naturaren lege zuzenak, eta kolpatu egiten ditu lurraren suntsitzaileak.

El Profeta:

El templo fue abierto en el cielo, y el arca del pacto fue vista. Apoc. 11.19

Apok. 11,19 *Zeruan tenplua irekirik, itunkutxa agertu zen.*

5ª ESCENA: EL COMBATE

En esta escena no hay texto. Toda la acción del combate se desarrolla con la danza, la música y el vídeo.

Se ve en el cielo abierto un caballo blanco con un jinete en llamado Fiel y Verdadero que lucha y juzga con justicia.

Con ojos como fuego y muchas diademas con un nombre escrito que ninguno conoce excepto él.

Su túnica estaba teñida de sangre y su nombre es la PALABRA DE LA VERDAD.

Los ejércitos en el cielo lo siguen vestidos de lino fino blanco y limpio.

De su boca sale una espada aguda para herir con ella a las naciones y pastoreará con cayado de hierro.

El pisa el lagar del vino de la cólera y de la ira del BIEN.

Sobre su túnica y sobre su pierna tiene escrito: *Rey de reyes, Señor de señores.*

Se ve a la bestia y a los corruptos de la tierra con todas sus fuerzas congregados para la guerra contra el jinete del caballo blanco y su ejército.

Su número es incontable como la arena del mar,
suben sobre la anchura de la tierra,
rodean el campamento de los justos.

..... (Esta gran batalla no sucede en un momento concreto de la historia de los tiempos sino que se va realizando en la resistencia perseverante de los justos.)

6ª ESCENA: EPÍLOGO

El Profeta:

Vi un cielo nuevo y una tierra nueva: porque el primer cielo y la primera tierra se fueron y el mar ya no existe. Apoc. 21.1

Apok. 21,1 *Zeruberri bat eta lurberri bat ikusi nituen, suntsituak baitziren lehen zerua eta lehen lurra, eta itsasorik ere ez zen jadanik.*

El Profeta:

Y vi un río limpio de agua viva. Apoc. 22.1

Apok. 22.1 *Urbiziko ibai garbi bat ikusi nuen.*

El coro:

Ciertamente ese día vendrá pronto porque el tiempo es ahora.

Bai, laster etorriko da egun hori, orain baita denbora.

El que estaba sentado en el trono dice:

Yo soy el Alfa y el Omega, el principio y el fin, el primero y el último. Apoc. 22.13

Apok. 22.13 *Neu naiz Alfa eta Omega, hasiera eta bukaera, lehena eta azkena.*

El que tiene sed que venga y el que quiera reciba el agua de la vida. Apoc. 22.17

Apok. 22.17 Betor egarri dena, eta har beza nahi duenak biziaren ura.

El coro:

Así sea.

Hala bedi.

La forma de la ópera queda por lo tanto determinada por el texto, organizado en seis escenas que desarrollan núcleos temáticos propios e interconectados, estructuradas simétrica y fractalmente respetando la proporcionalidad áurea.

3.1.2.2 El Multimedia: texto poético, música (acústica y electroacústica), vídeo y danza

El libreto plantea situaciones y acciones que pueden expresarse verbalmente a través del canto y que a la vez pueden ser evocadas por la música, otras necesitan expresarse por medio de la acción escénica y algunas solamente pueden transmitirse por otros medios como imágenes o sonidos pregrabados. Por ese motivo, además de emplear las herramientas tradicionales de una ópera, como lo son orquesta, cantantes, escenografía e iluminación, decidí incluir otros recursos, tales como la electroacústica que me permitía ciertas sonoridades necesarias para apoyar el relato (además por supuesto de su integración al discurso musical), la danza para escenificar determinadas escenas que necesitan una acción por momentos fluida y por momentos intensa (como en la 5ª escena) y la proyección de vídeo para reflejar o sugerir aquellas situaciones o imágenes simbólicas fundamentales en la narración.

Como he señalado al comienzo de esta tesis, considero que la creación artística interdisciplinaria nace como una totalidad, una *Gestalt* y que en todo caso surge en la génesis misma del proceso creativo. Tal vez por ese motivo cuando comencé a escribir el libreto y luego a componer la música de la ópera necesité diseñar paralelamente una propuesta para las imágenes del vídeo y para la acción dramática, que sería esta última realizada en su totalidad por el contratenor y ocho bailarines.

Texto, música, danza y vídeo son las disciplinas que integran esta ópera, además de la participación de la iluminación. La escenografía estaba supeditada al vídeo y a la iluminación dependiendo de la acción escénica de la danza y del solista.

Mientras escribía el libreto fui diseñando bocetos para la música y un guion para el vídeo y la danza

como propuesta abierta para los artistas que colaborarían conmigo en el proyecto. En la creación del vídeo participaron Josu Rekalde, Juan Crego y Pietro Cazzaniga. Tuvimos varias reuniones en las cuales cada uno de nosotros planteamos diferentes opciones para las imágenes y para la integración del vídeo en la ópera. Personalmente ya había colaborado con Rekalde y Crego en varias creaciones interdisciplinarias desde el año 2002: *Underground, el canto de los oprimidos* (Crego-Zabaleta-Luc), *Metropolifonía: la ciudad infinita* (Crego-Serrano-Luc), *Lamiak* (Crego-Luc), *Vuelos migratorios* (Rekalde-Luc), *Gaia* (Rekalde-Luc), *Subida al Pagasarri* (Aliseda-Crego-Luc). Esas experiencias me permitieron conocer sus técnicas y sus planteamientos estéticos, lo cual facilitó la realización del trabajo. Sin embargo, nuestros posicionamientos respecto a la función que debía cumplir el vídeo en el discurso interdisciplinario no siempre fueron coincidentes. Por mi parte, el vídeo debía cumplir la función de presentar todas aquellas imágenes y acciones imposibles de realizar en vivo, es decir, debía cumplir en ciertos momentos una función descriptiva apoyando aquello que el texto inducía especialmente cuando no fuera de forma explícita. Mis colaboradores querían liberar al vídeo de la sincronía con las imágenes simbólicas del texto, creando un discurso propio, aunque afín a la narración, y no siempre coincidente con el devenir temporal. Se realizaron numerosas pruebas y finalmente llegamos a un consenso.

En esta tesis analizaré la versión del concierto audiovisual del preestreno sin acción dramática (debido a no disponer de otra documentación visual o sonora), es decir, el análisis se centrará en el texto con relación a la música y a la imagen de las primeras tres escenas.

El guion del vídeo, que diseñé como propuesta abierta para los artistas audiovisuales, es el que figura a continuación, con mínimas variaciones temporales respecto a la obra finalizada:

	1ª Escena:
00:00 – 00:08 =	sólo sonido electroacústico y penumbra
00:08 – 00:28 =	Imágenes contrastantes de paisajes maravillosos de todo el planeta, a los que se superponen imágenes de catástrofes generadas por la acción del ser humano y que asolan nuestro mundo hoy: playas paradisíacas / playas contaminadas con vertidos de petróleo, bellas ciudades / ciudades destruidas por bombardeos, imágenes de atmósferas limpias / imágenes oscurecidas por la contaminación como Pekín, ríos con aguas cristalinas / ríos muertos por vertidos tóxicos, poblaciones saludables / poblaciones famélicas, etc.
00:28 – 00:41	Continúan las imágenes contrastantes y se superponen los textos en euskera y castellano Texto en el diorama “MUNDUAN ZER GERTATUKO DIREN ADIERAZTEN DA, HASIAK BAITIRA DAGOENEO GERTATZEN” “REVELACIÓN DE ACONTECIMIENTOS MUNDIALES QUE YA HAN COMENZADO A SUCEDER”
00:41 – 01:03	Desaparece el texto Continúan las imágenes contrastantes
01:03 – 01:14	Continúan las imágenes contrastantes y se superponen los textos en euskera y castellano “ZORIONEKOAK TESTU HAUEK ESANAHIA ULERTZEN DUTENAK, ORAINTXE BAITA DENBORA” “AFORTUNADOS LOS QUE COMPRENDEN EL SIGNIFICADO DE ESTOS TEXTOS, PORQUE EL TIEMPO ES AHORA”
01:14 – 01:40	Fundido a negro
01:40 – 01:44	aparece una “luz” en el diorama
01:44 – 02:15	Continúa la “luz” en el diorama y se agrega un Texto en euskera y castellano: “Ni naiz Alfa eta Omega, hasiera eta bukaera, orain dena, lehen zena eta gero izango dena.” “Yo soy el Alpha y el Omega, el principio y el fin, el que es y que era y que ha de venir.”
02:15	STOP texto
02:15 – 02:21	Continúa SOLO la “luz” en el diorama
02:21 – 02:41	Continúa la “luz” en el diorama y se agrega un Texto en euskera y castellano: “Idatz itzazu ikusitakoak, hala oraingoak nola hauen ondoren izango direnak.” “Escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de éstas”.
02:42	STOP texto
02:41 – 02:50	Poco a poco la “luz” desaparece
02:51	STOP luz
02:51 – 03:14	No hay vídeo
03:14 - 03:34	Texto en euskera y castellano: “Igo hona, eta erakutsiko dizut ondoren gertatu beharrekoa.” “Sube aquí y te mostraré lo que tiene que suceder después de esto”
03:34	STOP texto
03:34 – 03:48	No Vídeo
03:48 – 04:05	En la música y en la escena “el profeta” entra en trance. No sé si convendría reforzar con el vídeo algo que evoque un ESTADO DE TRANCE
04:06	2ª Escena
04:06 – 09:33	Imágenes simbólicas evocando (podrían ser imágenes del espacio captadas por sondas o telescopios potentes): <ul style="list-style-type: none"> • Energía inconmensurable, • Pureza, • Sabiduría, • Vitalidad, • 4 ARQUETIPOS DE LA VIDA EN EL UNIVERSO (en el texto son representados por: LEÓN, TERNERO, HUMANO, ÁGUILA) ESTAS IMÁGENES (tal vez en bucle o fijas) DURAN TODA LA ESCENA (5'27") A VECES COMO FIGURA Y OTRAS COMO FONDO
05:15 – 09:33	Aparece un nuevo SÍMBOLO: “El Libro con 7 sellos” (de alguna manera esta imagen, de forma continua o nó, debe estar presente en esta escena y en la siguiente) COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS
05:27 – 06:27	START TEXTO: “Hona hemen zigilatutako liburua: bere baitan gordetzen ditu denboraren historiaren igarkizunak. Nork irekiko du? Ez gizadiak, zerumuga estuan bahiturik baitago, itxaropenik gabe, bere istorioa ulertu ezinik oraindik”. “Aquí el libro sellado: Encierra los enigmas de la historia del tiempo. ¿Quién lo abrirá? No la humanidad,

Figura 331: Esquema del guion para el vídeo, 1ª y 2ª escena

	<i>angustiada por un horizonte cerrado y sin esperanza, aún es incapaz de descifrar su propia historia.</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS
06:27	STOP texto
06:28 – 07:00	Surgen imágenes de una <i>Sociedad confundida y perdida, frívola, sin ética ni consciencia.</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS Y DEL LIBRO SELLADO HASTA EL FINAL DE LA ESCENA
07:14 – 08:02	START TEXTO: <i>“Ni negar eta negar ari nintzen, inor ez bainuen aurkitu liburua irekitzeko eta irakurtzeko eta begiratzeko nor izango zenik.”</i> <i>“Yo lloraba mucho porque no había sido hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo”</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS Y DEL LIBRO SELLADO HASTA EL FINAL DE LA ESCENA
08:03	STOP texto
08:45 – 08:42	START TEXTO: <i>“Ez negar egin. Begiratu iezaiozu, bada, herio irmotasun osoz eta ahalmen zuhurrez garaitu zuenari. Hark askatuko du misterio zigilatua, denek uler dezaten.”</i> <i>“No llores. Mira al que triunfó sobre la muerte con serenidad y entrega, sabiduría y dominio. Liberará el misterio sellado para que todos comprendan.”</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS Y DEL LIBRO SELLADO HASTA EL FINAL DE LA ESCENA
08:43	STOP texto
08:45 - 09:27	START TEXTO: <i>“Bazara nor liburua hartu eta hango zigiluak askatzeko, immolatua izan baitzara.”</i> <i>“Digno eres de tomar el libro y de abrir sus sellos; porque tú fuiste inmolado”</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL COSMOS Y DEL LIBRO SELLADO HASTA EL FINAL DE LA ESCENA
09:27	STOP texto
09:27 – 09:33	Fundido a negro de las imágenes. SOLO QUEDA EL LIBRO SELLADO
09:33	3ª Escena
	IMAGEN DEL LIBRO SELLADO
09:44 – 09:50	START TEXTO – EL LEÓN DICE: <i>“Zatoz eta begiratu”</i> <i>“Ven y mira”</i>
09:50	STOP texto
09:50 – 11:17	Se ve (o se intuye) un CABALLO BLANCO VICTORIOSO (símbolo del imperialismo reinante desde todos los tiempos)
09:57 – 10:32	START TEXTO – EL PROFETA DICE: <i>“Begiratu nuen, eta, hara!, zaldí zuri bat; eta zaldiaren gainekoak uztai bat zeraman; eta koroa ere eman zitzaion, eta garaille agertu zen, garaille izan behar baitzuen”</i> <i>“Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado encima de él tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese.”</i>
10:09 -	Se visualizan imágenes de dictadores y de poderosos déspotas de todos los tiempos COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL LIBRO SELLADO Y DEL CABALLO BLANCO
10:32	STOP texto
10:34 – 11:08	START TEXTO – EL CORO: <i>“Indar inperialistaren zaldun zuria: bidegabekeria sozialaren garaipena. Herri eta nazioen gaineko garaipena ospatzen ari da”</i> <i>“el jinete blanco del poder imperialista, triunfo de la injusticia social. Sobre pueblos y naciones, celebra su victoria”</i>
11:08	STOP texto
11:08 - 11:17	Fundido a negro del CABALLO BLANCO
11:21 – 11:24	START TEXTO – EL TERNERO DICE: <i>“Zatoz eta begiratu”</i> <i>“Ven y mira”</i>
11:25	STOP texto
11:24 -	Se ve (o se intuye) un CABALLO ROJO símbolo de: <ul style="list-style-type: none"> • el poder destructivo DE LAS GUERRAS de todos los tiempos • el IMPERIO DE LA INDUSTRIA ARMAMENTÍSTICA

Figura 332: Esquema del guion para el vídeo, 2ª y 3ª escena

	COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL LIBRO SELLADO
11:27 – 12:09	START TEXTO – EL PROFETA: <i>“Beste zaldi bat, gorria, irten zen; haren gainean zegoenari lurretik bakea kentzeko ahalmena eman zitzaion, gizakiek elkar hil zezaten, eta ezpata handi bat ere eman zitzaion”</i> <i>“Y salió otro caballo, bermejo, y al que estaba sentado sobre él fue le dado poder de quitar la paz de la tierra, y que se maten unos a otros, y se le dio una gran espada.”</i> COMO FONDO CONTINÚAN IMÁGENES DEL LIBRO SELLADO Y EL CABALLO ROJO
12:09	STOP texto del solista
12:10-12:36	START TEXTO del coro: <i>“Gudaren zaldunak herioa eta oinazea zabaltzen ditu arma indartsuen bidez historian eta denboran zehar, herri eta nazioen gainean boterea irabazteko.”</i> <i>“El jinete de la guerra, siembra dolor y muerte con armas poderosas a lo largo de la historia y del tiempo, para conquistar el poder sobre pueblos y naciones”</i> EN EL VÍDEO IMÁGENES DE LA INDUSTRIA ARMAMENTÍSTICA, EL PODER ECONÓMICO QUE PROVIENE DEL COMERCIO DE LAS ARMAS, LA NECESIDAD DE PROMOVER GUERRAS
12:36 – 13:39	3º SELLO: VÍDEO: CABALLO NEGRO, BALANZA QUE MIDE: DINERO/ALIMENTOS LA ESPECULACIÓN PARA ENRIQUECERSE A COSTA DEL HAMBRE PRODUCIDA Y PLANIFICADA
12:42 - 12:47	START TEXTO – EL ANIMAL CON FORMA DE SER HUMANO DICE: <i>“Zatoz eta begiratu”</i> <i>“Ven y mira”</i>
12:47	STOP TEXTO (ÁGUILA)
12:48 – 13:39	<i>Begiratu, eta zaldi berde-horixka bat ikusi nuen, eta gainean zegoenak Herio zuen izena, eta Hadesek jarraitzen zion.</i> <i>“Y miré, y he aquí un caballo verde-amarillento; y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte; y el Hades le seguía.”</i>
13:39	STOP
13:39 – 14:45	VÍDEO: INDUSTRIA ALIMENTARIA, ESPECULACIÓN DEL HAMBRE, INJUSTICIA SOCIAL
13:42 – 14:40	START TEXTO coro: <i>Azken zaldunak berekin dakar Herioren kolorea lurraren laurdenarentzat: seme-alabak elikatu ezin dituen gizakiaren goseak giza duintasuna suntsitzen du; xenofobiak senidetasuna suntsitzen du; planifikaturiko gaitzak osasuna suntsitzen du. Inportaturiko izurriteek ekosistemak suntsitzen dituzte.</i> <i>El último jinete trae consigo el color de la Muerte para un cuarto de la tierra. La muerte de la dignidad humana por el hambre de quien no puede alimentar a sus hijos. La muerte de la fraternidad por la xenofobia. La muerte de la salud por la peste planificada. La muerte de los ecosistemas por las plagas importadas.</i>
14:40	STOP TEXTO coro
14:45-16:38	START VÍDEO 4º SELLO: Caballo llamado MUERTE de color cadavérico, el HADES (lo que está muerto) le sigue. Este jinete expresa EL SENTIDO AUTODESTRUCTIVO DEL SER HUMANO: la falta de trabajo que le impide alimentarse, la xenofobia, las pestes producida, plagas creada, etc.
14:53-15:00	START TEXTO – EL ÁGUILA DICE: <i>“Zatoz eta begiratu”</i> <i>“Ven y mira”</i>
15:01-15:35	START TEXTO – EL PROFETA DICE: <i>“Begiratu, eta zaldi berde-horixka bat ikusi nuen, eta gainean zegoenak Herio zuen izena, eta Hadesek jarraitzen zion.”</i> <i>“Y miré, y he aquí un caballo verde-amarillento; y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte; y el Hades le seguía.”</i>
15:41-16:38	START TEXTO – EL CORO DICE: <i>“Azken zaldunak berekin dakar Herioren kolorea lurraren laurdenarentzat: seme-alabak elikatu ezin dituen gizakiaren goseak giza duintasuna suntsitzen du; xenofobiak senidetasuna suntsitzen du; planifikaturiko gaitzak osasuna suntsitzen du. Inportaturiko izurriteek ekosistemak suntsitzen dituzte.”</i> <i>“El último jinete trae consigo el color de la Muerte para un cuarto de la tierra. La muerte de la dignidad humana por el hambre de quien no puede alimentar a sus hijos. La muerte de la fraternidad por la xenofobia. La muerte de la salud por la peste planificada. La muerte de los ecosistemas por las plagas importadas.”</i>
16:38	5º SELLO: LAS VÍCTIMAS PIDIENDO JUSTICIA En el vídeo podrían aparecer imágenes de manifestaciones o algo así

Figura 333: Esquema del guion para el vídeo, 3ª escena, los cuatro jinetes

16:38-16:48	<p>START TEXTO – EL CORO DICE: <i>“Noiz arte?!”</i> <i>“Noiz arte itxaron justizia? Hau da sufrikarioz dagoen herriaren oihua, eta eskatzen du: justizia, askatasuna eta eskubideak errespetatzea.”</i></p> <p><i>“¿Hasta cuándo?!”</i> <i>¿Hasta cuándo esperar justicia?</i></p>
16:53-17:37	<p>EL CORO DICE: <i>“Hau da sufrikarioz dagoen herriaren oihua, eta eskatzen du: justizia eta askatasuna ”</i> <i>“Este es el grito del pueblo que sufre y demanda justicia y libertad”</i></p>
17:38-18:42	<p>6º SELLO: En el vídeo y en la electroacústica se evoca:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Terremotos y cataclismos • Sol negro • Luna color de sangre • Las estrellas caen • El cielo se aparta • Islas y montañas removidas
17:41-18:42	<p>START TEXTO – EL PROFETA DICE: <i>“Eta lurrikara izugarri bat gertatu zen, eta eguzkia zurda-oihala bezain beltz jarri zen, eta ilargia odola bezain gorri; eta zeruko izarrak lurrera erori ziren; eta pergaminoa biltzen den bezala alboratu zen zerua; eta mendiak eta uharteak oro lekuz aldatu ziren.”</i></p> <p><i>“Y aconteció un gran terremoto; y el sol se puso negro como un saco de cilicio, y la luna se puso toda como sangre. Y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra. Y el cielo se apartó como un libro que se enrolla, y toda montaña e islas fueron movidas de sus lugares.”</i></p>
18:42-18:54	FUNDIDO A NEGRO
18:54-20:23	<p>7º SELLO: EL SILENCIO: Se va preparando el clima para llegar a un silencio y una oscuridad absoluta que simboliza: <u>EL SILENCIO COMO ANTESALA DE ALGO GRANDE QUE ESTÁ POR SUCEDER. LA HUMANIDAD ESTÁ SOLA. AUSENCIA DEL SONIDO EN EL CIELO. SILENCIO = SOLEDAD EN LA CREACIÓN = ESPECTATIVA = SUSPENSE = AUSENCIA DE COMUNICACIÓN ENTRE EL COSMOS Y LA HUMANIDAD.</u></p>
19:03-19:33	<p>START TEXTO – EL CORO DICE: <i>“Zapigarren zigilua ireki zuenean, isiltasuna egin zen zeruan.”</i> <i>“Y cuando él abrió el séptimo sello, aconteció silencio en el cielo.”</i></p>
19:33- 20:00	TODO COMIENZA A DESVANECERSE (MÚSICA, LUZ, VÍDEO)
20:03- 20:23	<p>SIN IMAGEN SIN LUZ SOLO UN SUBGRAVE EN LA ELECTROACÚSTICA</p>

Figura 334: Esquema del guion para el vídeo, 3ª escena, los últimos sellos

3.1.3 Las primeras tres escenas: La resignificación de la palabra por las interacciones de la música y la imagen

En este apartado realizaré una descripción general de las tres escenas a modo de contextualización. En el siguiente haremos un análisis detallado de la 3ª escena.

El esquema de la configuración formal de las primeras tres escenas es el siguiente:

APOKALYPSIS – 3 primeras escenas														
21:05														
1ª ESCENA				2ª ESCENA				3ª ESCENA						
Prólogo				El Libro Sellado				Apertura de Sellos						
04:15				05:15				11:40						
Introducción				Exposición				Elaboración						
01:37	1:23	0:49	0:28	01:00	01:02	00:53	02:19	01:41	01:16	02:31	01:37	01:01	01:15	02:11
Orquesta + Electroacústica + Video	Coro + Orquesta + Electroacústica + Video	Solista 2ª (Mensaje) + Orquesta + Electroacústica + Video	Orquesta + Electroacústica + Video	Orquesta + Video	Solista 2ª + Orquesta + Video	Orquesta + Video	Solista 1ª + Solista 2ª + Coro + Orquesta + Video	Solista 1 + Solista 3 (León) + Coro + Orquesta + Video	Solista 1 + Solista 4 (ternero) + Coro + Orquesta + Video	Solista 1 + Solista 5 (hombre) + Coro + Orquesta + Video	Solista 1 + Solista 6 (águila) + Coro + Orquesta + Video	Coro + Orquesta + Video	Solista 1ª + Orquesta + Electroacústica + Video	Coro + Orquesta + Electroacústica + Video
	ALFA y OMEGA	“te mostraré lo que va a Suceder	Estado de trance	Visiones	Mensajero	Dolor	Profeta	1º Sello: Primer Jinete, caballo blanco IMPERIALISMO	2º Sello: Segundo Jinete, Caballo Rojo, LA GUERRA	3º Sello: Tercer Jinete, Caballo Negro, EL HAMBRE	4º Sello: Cuarto Jinete, Caballo color cadáver, LA MUERTE	5º Sello: GRITO DE AUXILIO DE LAS VÍCTIMAS	6º Sello: LAS CATÁSTROFES	7º Sello: EL SILENCIO
								Comienza la pulsación (cada 4”)	Pulsación (cada 2”)	Pulsación (cada 3”)	Pulsación decreciente (5” – 3” – 2” – 1”) Fibonacci	Pulsación (cada 1”)	Pulsación (cada 0,5”)	Pulsación (cada 0,8”)

Figura 335: Esquema formal de las tres primeras escenas

La versión del concierto audiovisual presenta en escena a ocho cantantes, doce músicos y el director, además de dos pantallas de proyección (una central para el vídeo y otra lateral para los subtítulos en castellano). La electroacústica se proyecta en cuatro altavoces distribuidos en los cuatro ángulos del patio de butacas (lateral izquierdo delantero, lateral derecho delantero, lateral izquierdo trasero y lateral derecho trasero). Los controles de vídeo y electroacústica fueron accionados desde la cabina de proyección y desde el patio de butacas, respectivamente.

Cuando el director da la señal comienza la electroacústica sola con un sonido subgrave de espectro complejo sobre do. A los ocho segundos entra la gran caja en *pianissimo* con un trémolo superponiéndose a la electroacústica y favoreciendo una cierta inarmonicidad del espectro, conjuntamente a las primeras imágenes del vídeo. Cinco segundos después entra el piano con un *glissando* en la zona más grave del encordado, luego el contrabajo con arco sobre el

do de la 5ª cuerda y más tarde, escalonadamente, van entrando los demás instrumentos de la orquesta. A los 46 segundos están todos los instrumentos tocando.

El vídeo (durante un minuto y medio aproximadamente) presenta de forma alternada imágenes contrastantes de paisajes paradisíacos a los que se yuxtaponen imágenes de catástrofes generadas por la acción humana: atmósferas limpias / atmósferas oscurecidas por la contaminación, playas paradisíacas / playas contaminadas con vertidos de petróleo, bellas ciudades / ciudades destruidas por bombardeos, ríos con aguas cristalinas / ríos muertos por vertidos tóxicos, etc. A los 28 segundos e intercalado a estas imágenes, surge el primer texto dentro del vídeo a modo de título introductorio: *REVELACIÓN DE ACONTECIMIENTOS MUNDIALES QUE YA HAN COMENZADO A SUCEDER* y en el minuto 01:03 el segundo: *AFORTUNADOS LOS QUE COMPRENDEN EL SIGNIFICADO DE ESTOS TEXTOS, PORQUE EL TIEMPO ES AHORA.*



Figura 336-346: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis*, introducción

La música que abre esta introducción surge como un murmullo oscuro e incierto que evoluciona muy lentamente en densidad, intensidad y timbre durante un minuto treinta y siete segundos sobre el espectro armónico de do, apoyando desde el sonido la gravedad del mensaje. En el tercer tiempo del compás 26 se detiene el crecimiento sonoro en un *mezzo forte subito pianissimo* con calderón en toda la orquesta sobre un acorde microtonal de la red interválica octatónica formada con parciales del espectro de do.

Todo queda suspendido unos segundos, música (en *pianissimo* sobre pocas notas) y vídeo (sin imagen) generando una expectativa, hasta que las cuerdas agudas y la trompa dan la entrada (con solemnidad) a la primera intervención del texto cantado:

- *Apok.1,8 *Ni naiz Alfa eta Omega, hasiera eta bukaera, orain dena, lehen zena eta gero izango dena.* ("Soy el Alpha y el Omega, el principio y el fin, el que es y que era y que ha de venir." Apoc.1.8.)

- Apok.1,19 *Idatz itzazu ikusitakoak, hala oraingoak nola hauen ondoren izango direnak.* ("Escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de estas". Apoc. 1.19)

En el momento de escribir este fragmento dudé qué voz representaría al Alfa y Omega, finalmente decidí que lo harían todas secundando el simbolismo del texto. Esta sección modula al espectro armónico de Sol. En un registro grave partiendo de la nota sol 2 y ampliándose paulatinamente en dos direcciones

hacia el agudo y hacia el grave, contraltos, tenores y bajos declaman el primer versículo con un ritmo lento y pulsado, respetando la acentuación prosódica del idioma. En el comienzo del segundo versículo se incorporan las sopranos pero finalizan las mismas tres voces del comienzo cerrando el versículo y formando así un arco resolutivo. En la electroacústica se jerarquizan sonidos de agua: mar, cascadas, riachuelos, cataratas... El vídeo acompaña esta sección con imágenes de fuego y agua: la animación de una llama que crece sobre la imagen de un mar agitado.



Figura 347-349: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis*, Alfa y Omega

En el compás 56 se cierra la sección con un importante *crescendo* hasta llegar al *fortissimo* de toda la orquesta y se abre la tercera sección de esta escena sobre el espectro armónico de re, con una levedad contrastante respecto a la sección anterior (armónicos en las cuerdas, notas largas en los vientos, todo el segmento en *pianissimo*) mientras la electroacústica sobre una fundamental re subgrave y con una intensidad mínima genera timbres que evocan armónicos distorsionados. La voz del tenor entra en el compás 61 y canta el siguiente versículo:

- Apok.4,1 *Igo hona, eta erakutsiko dizut ondoren gertatu beharrekoa.* ("Sube aquí y te mostraré lo que tiene que suceder después de esto." Apoc. 4.1)

La flauta baja, como un eco de la voz, dibuja un contrapunto a la melodía del tenor. Cuando él finaliza su frase la orquesta y la electroacústica cierran la sección con la misma levedad del comienzo (entre el compás 66 y el 68) momento en el cual se abre la sección conclusiva de toda la 1ª escena: el Profeta cae en un estado de trance. Música e imagen se unen en un movimiento circular hipnótico que evoca la inmersión del protagonista en un estado de conciencia alterado: movimientos rápidos y reiterativos en las cuerdas, notas mantenidas en los vientos, un espectro complejo y evolutivo en la electroacústica, todas las voces en una intensidad baja. La imagen se funde en el movimiento sonoro con masas de colores y luces diseñando un doble giro.



Figura 350-354: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis*, estado de trance

La segunda escena (El Libro sellado) se abre a cargo exclusivamente de la música (compás 73) y el vídeo (minuto 04:05) con una lentitud extrema, casi helada. En el vídeo: luces e imágenes alusivas al libro sellado se presentan de forma recurrente estableciendo una continuidad formal con el segmento anterior (estado de trance). La música despliega sonidos armónicos, *glissandi* y microtonos en una intensidad baja sobre el espectro de fa sostenido. El segmento se cierra con un crescendo al *forte* (compás 82) remarcado por un clúster átono con *glissando* ascendente en las voces del coro y juntamente con el final de la primera intervención de la electroacústica (05:21). Toda esta sección introductoria de la 2ª escena cumple la función de evocar las visiones referentes al libro sellado que está teniendo profeta.

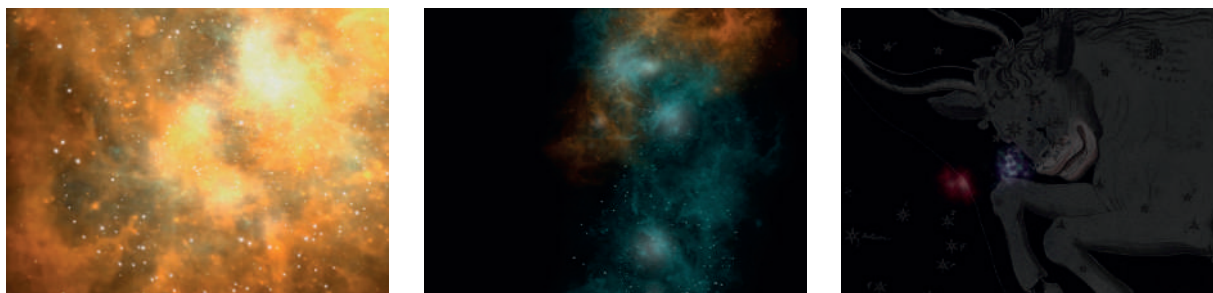


Figura 355-357: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, el Libro sellado*

La parte vocal que abre la segunda sección de la escena es a cargo del Mensajero (tenor) brindando una explicación al Profeta acerca del significado de lo que está viendo (compás 83-95):

Hona hemen zigilatutako liburua: bere baitan gordetzen ditu denboraren historiaren igarkizunak. Nork irekiko du? Ez gizadiak, zerumuga estuan bahiturik baitago, itxaropenik gabe, bere istorioa ulertuezinik oraindik. ("Aquí el libro sellado: encierra los enigmas de la historia del tiempo. ¿Quién lo abrirá? No la humanidad, angustiada por un horizonte cerrado y sin esperanza, aún es incapaz de descifrar su propia historia.")

A diferencia de las intervenciones anteriores, aquí la grafía del canto está escrita en una notación que recuerda la notación neumática del canto gregoriano, pensada para determinar la altura exacta de la melodía y liberar el ritmo a fin de que se exprese de acuerdo con la prosodia del texto. La melodía se organiza interválicamente con microestructuras menor 1 y con algunos intervalos disjuntos de 3ª y 5ª. La orquesta acompaña esta frase del tenor con una sonoridad tenue e inestable: armónicos con *glissandi* en las cuerdas y doble *staccato* sobre una sola nota en los vientos, mientras la trompa y el contrabajo mantienen la fundamental del espectro (fa sostenido).

Entre el compás 97 y el 104 se extiende una transición orquestal hacia la siguiente sección de esta escena que enfatiza la inestabilidad iniciada en la sección precedente: todos los instrumentos realizan sonidos repetitivos sobre la misma nota ordenados de acuerdo con el espectro armónico de la, generando una situación de inestabilidad expectante.

La transición se diluye en el siguiente segmento: la introducción de la 3ª sección. La flauta en sol anuncia la entrada del Profeta (contratenor) que canta el siguiente versículo:

Apok. 5.4 Ni negar eta negar ari nintzen, inor ez bainuen aurkitu liburua irekitzeko eta irakurtzeko eta begiratzeko nor izango zenik. ("Yo lloraba mucho porque no había sido hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo. Apoc. 5.4)

Flautay contratenor entretienen un contrapunto sobre una red interválica cíclica y hexatónica., mientras marimba, trompa y cuerdas despliegan el espectro de la. La melodía del Profeta presenta un canto nostálgico y apenado, mientras la flauta girando en torno a él diseña ecos de sus giros melódicos.

La respuesta enfática del Mensajero es inmediata:

Ez negar egin. Begiratu iezaiozu, bada, herio irmotasun osoz eta ahalmen zuhurrez garaitu zuenari. Hark askatuko du misterio zigilatua, denek uler dezaten (“No llores. Mira al que triunfó sobre la muerte con serenidad y entrega, sabiduría y dominio. Liberará el misterio sellado para que todos comprendan.”)

Una orquestación donde predominan las cuerdas sobre el espectro de mi, acentúa aún más la contundencia de la respuesta del Mensajero.

La orquesta modula al espectro de do y las voces femeninas abren el último segmento de esta

escena con un comentario a la respuesta del Mensajero (compás 127):

Apok.5,9 Bazara norliburua hartu eta hango zigiluak askatzeko, immolatua izan baitzara. (“Digno eres de tomar el libro y de abrir sus sellos; porque tú fuiste inmolado.” Apoc. 5.9)

Las voces organizan su melodía y armonía sobre la red cíclica hexatónica, homófonamente en los compases 127 y 128 y contrapuntísticamente del 129 al 133 con la inclusión de las voces femeninas.

Una breve transición del piano y las cuerdas (compás 135) con un movimiento en *accelerando* y descendente en registro enlaza con la 3ª escena.

3.1.4 Escena 3ª: “La apertura de los sellos”. La narración sonora y la información visual

En este capítulo de mi tesis analizaré detalladamente la interrelación texto-música-imagen observando cómo se potencian mutuamente definiendo y enfatizando su significado. Si bien no haremos un análisis exhaustivo de cada una de las secciones, nos detendremos para profundizar sobre algunas de ellas, lo cual nos brindará la comprensión general de la escena.

En el momento de la creación de la 3ª escena de esta ópera, era importante para mí dos lograr dos objetivos:

1. No dejar abierto el significado del simbolismo del texto, sino presentar un significado unívoco
2. Establecer una dinámica narrativa muy ágil entre cada uno de los acontecimientos narrados, más cercana a la tradición cinematográfica que a la operística.

La 3ª escena presenta la apertura de los sellos con un pronunciado dramatismo. El libro que encierra aquellos enigmas que la humanidad es incapaz de ver o comprender. La humanidad está ciega y es incapaz de comprender que las cosas que han sucedido a lo largo del tiempo, o que están sucediendo o que lo harán en breve, no son más que la consecuencia de acciones y decisiones del ser humano.

La gravedad de toda la escena no solamente se manifiesta en el texto sino también en la música

y la imagen. Desde lo sonoro, la orquesta marca una pulsación implacable, lenta y grave, que recorrerá durante catorce minutos toda la escena, subrayando la inevitabilidad de los acontecimientos. En el primer sello la pulsación será cada cuatro segundos (pero se irá *acelerando* a lo largo de toda esta escena hasta llegar a menos de un segundo en el 7º sello)

Apertura del primer sello: El Jinete Blanco, el poder imperialista

Desde lo narrativo, la escena se abre con la llegada de cuatro jinetes. El primero en llegar (con la apertura del primer sello) es un jinete blanco, símbolo del poder imperialista, poder que ha recorrido nuestra historia desde el comienzo de los tiempos. El jinete sale triunfante, seguro de lograr su victoria junto a los jinetes que le siguen.

Cuatro seres con características diferentes: un león, un ternero; un humano, un águila (simbolizando cuatro arquetipos vitales) rodean al profeta. El primero de ellos (cantado por un bajo) le dice: *Zatoz eta begiratu.* – (Ven y mira.)

Esta locución se repetirá con cada uno de los cuatro jinetes y presenta un material melódico estable que reaparecerá inalterado e implacable todas las veces en cada intervención de estos cuatro personajes. Esta organizado sobre una microestructura menor 3 de la red interválica octatónica.

Handwritten musical score for 'Apokalypsis, errebeldazio baten sinbolo' by Apertura de los sellos, measures 136-140. The score includes staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Trumpet), Percussion (Perc., Snare, Cymbal, Tom), Piano (Pno), Bass (B), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The score features various dynamics (ppp, mf, f) and performance instructions such as 'Without ADANTE PIECE', 'al arco', 'f', 'mf', 'fz', 'Pizz', and 'Pia'. A red box highlights the vocal line in measure 139 with the lyrics 'El libro' and 'Dama en Bagin'. Another red box highlights the piano accompaniment in measures 137-138. The vocal line includes the instruction '(fundo de imagenes q desto. SOLO QUEDA EL LIBRO SELLADO)'. The score ends with the instruction 'START A TEX' and a time signature of 9:45.

Figura 358: Partitura general de Apokalypsis, errebeldazio baten sinbolo, Apertura de los sellos, compás 136-140

El Profeta (contratenor) responde describiendo lo que ve:

Apok.6,2 "Begiratu nuen, eta, hara!, zaldi zuri bat; eta zaldiaren gainekoak uztai bat zeraman; eta koroa ere eman zitzaion, eta garaile agertu zen, garaile izan behar baitzuen" – ("Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado encima de él tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese." Apoc. 6.2)

El ritmo está determinado por la prosodia del texto. La melodía, organizada sobre la red octatónica con micromodos menor 3c, tiene una trayectoria ascendente (partiendo de su tesitura grave) e *in crescendo*, intentando expresar el estupor y la urgencia de su visión.

Ct. *mp* Be - gi - ra - tu nu - en, e - ta, ha - ra!, *mf* zal - di zu - ri bat;

Ct. *mp* e - ta zal - di - a - ren gai - ne - ko - ak uz - tai bat ze - ra - man;

Ct. e - ta ko - ro - a e - re e - man zi - tza - ion, e - ta ga - rai - le a - ger - tu zen,

Ct. ga - rai - le i - zan be - har bai - tzu - en.

Figura 359: Partes vocales de *Apokalypsis*, el Jinete Blanco, contratenor

Toda la intervención del solista se apoya sobre un espectro armónico de do sin fundamental en la orquesta. Mientras la percusión (timbales y gran caja), el piano y el contrabajo continúan marcando la pulsación cada cuatro segundos, los vientos, violines, viola y violonchelo de forma asincrónica configuran las parciales del espectro con notas largas sobre dos trasposiciones de la red octatónica.

Handwritten musical score for *Apokalypsis, el Jinete Blanco*, measures 145-148. The score includes parts for woodwinds (Oboe, Clarinet, Saxophone, Trumpet), percussion, piano, strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). A central section contains lyrics in Spanish: "C-B + DICTADORES DE TODOS LOS TIEMPOS = IMPERIALISMO". The score is annotated with dynamic markings like "ppp" and "mp", and includes a timing bar at the bottom with time stamps: 10:09, 10:15, 10:20, 10:26, 10:33.

Figura 360: Partitura general de *Apokalypsis, el Jinete Blanco*, compás 145-148

Inmediatamente y con contundencia el coro interviene explicando la visión del Profeta:

- *Indar inperialistaren zaldun zuria: bidegabekeria sozialaren garaipena. Herrieta nazioen gaineko garaipena ospatzen ari da.* – (“El Jinete Blanco del poder imperialista, triunfo de la injusticia social. Sobre pueblos y naciones, celebra su victoria.”)

Durante esta intervención desaparece la pulsación marcada por la orquesta, sin embargo, un trémolo en la gran caja y ataques aislados en timbal y contrabajo mantiene la continuidad y la expectativa de su reaparición, mientras las cuerdas despliegan las parciales del espectro de do. Por su parte en el coro, todas las voces comienzan en un unísono (do 3) y paulatinamente se abren hasta formar un *clúster* en la última palabra de la primera frase (*garaipena*: “triunfo”), manteniendo la estructura interválica de la red. El ritmo, escrito con valores racionales para facilitar la sincronización de las voces, se estructura en células rítmicas organizadas de acuerdo con la prosodia del texto. Este crecimiento desde el unísono (como consonancia absoluta) hasta el *clúster* (como punto culminante de inestabilidad) enfatizan la expectativa cruel de la situación que se narra.

A lo largo de esta sección, el vídeo muestra la silueta de un corcel blanco junto con imágenes alusivas al poder imperialista de nuestra época: dictadores, muchedumbres, dinero, especulación...



Figura 362-366: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, el Jinete Blanco*

Apertura del segundo sello: el Jinete Rojo, la guerra

Comienza la segunda sección de esta escena con la apertura del segundo sello y la aparición del Jinete Rojo. Es el jinete de la guerra que hoy simboliza el imperio de la industria armamentística, pero que ha estado desde el comienzo de los tiempos arrebatando la paz entre los seres humanos por aquellos que buscan aumentar su dominio sobre otros.

La orquesta retoma la pulsación, esta vez cada tres segundos y medio (un ataque cada siete corcheas con un metrónomo de θ 120), marcada por las percusiones (timbales y gran caja), el piano y el

contrabajo; mientras los demás instrumentos de la orquesta producen diferentes tonalidades de ruido:

- Vientos: sonidos eólicos, subtonos, *flatterzunge*, trompa sin boquilla, etc.
- Cuerdas: *ricochet*, *dietro ponticello*, *col legno*, cordal, etc.

Toda la sección trabaja sobre un espectro complejo de ruido, a excepción del acorde en *pizzicato* del contrabajo y el sol 1 del piano que marcan la pulsación. Es el ruido de la guerra, la extrema inestabilidad, la sinrazón.

♩ = 60

E	42:02	42:05	42:09	42:12
Va	42:02	42:05	42:09	42:12

Fl: mp, marc, f, marc

Ob: mp, marc, f, marc

Cl: mp, marc, f, marc

Sax.: mp, marc, f, marc

Trp.: mp, marc, f, marc

Trb.: mp, marc, f, marc

Perc.: mp, pp, f, pp

Gc: mp, pp, f, pp

Pno: mp, pp, f, pp

E: 42:02, 42:05, 42:09, 42:12

Va: 42:02, 42:05, 42:09, 42:12

S: -

C: -

Cl.: *Alca*, *Alca*

T: *al tempo*, *la han di bab*, *de ra cumm si traan ten*

B: *con pánico*, *(il più grave possibile)*, *a 2*, *mp*, *seguendo il movimento suggestivo del disegno melodico*

Vi I: *CORDAL*, *mp sempre*

Vi II: *CORDAL*, *mp sempre*

Va: *CORDAL*, *mp sempre*

Vc: *mp sempre*

Cb: *mp*, *mp*, *f*, *H. 5.*

Figura 367: Partitura general de *Apokalypsis, el Jinete Rojo*, compás 175-177

Desde las voces del coro, el tenor presenta la intervención de otro arquetipo viviente, el ternero, repitiendo su sentencia una 7ª menor más aguda de la anterior pero con idéntica estructura interválica:

• *Zatoz eta begiratu.* – (“Ven y mira.”)

Solo **EL TERNERO**

mf Za-toz e-ta be-gi-rá-tu.

Figura 368: Parte vocal de Apokalypsis, el Jinete Rojo, tenor

El Profeta describe su visión:

Apok. 6.4 *Beste zaldi bat, gorria, irten zen; haren gainean zegoenari lurretik bakea kentzeko ahalmena eman zitzaion, gizakiek elkar hil zezaten, eta ezpata handi bat ere eman zitzaion.* - (“Y salió otro caballo, bermejo, y al que estaba sentado sobre él fue le dado poder de quitar la paz de la tierra, y que se maten unos a otros, y se le dio una gran espada.” Apoc. 6.4)

La melodía comienza en el grave de su tesitura, expresando sorpresa y temor ante lo que ve. Presenta una trayectoria general ascendente/descendente de 9ª menor, paralelamente con un *crescendo/diminuendo* (*mezzo piano – forte – mezzopiano*). En el punto culminante de la frase (compás 169-170) el contratenor dice con horror: ... *le fue dado poder de quitar la paz de la tierra*,... Luego, casi con resignación aunque desolado, comienza a descender en registro e intensidad para cerrar la frase diciendo: *y que se maten unos a otros, y se le dio una gran espada*. La interválica de esta melodía se organiza sobre la red octatónica con el micromodo menor 3a.

PROFETA 2" cca. 2" cca.

mp Bes-te zal-di bat, *mf* go-ri-a, ir-ten zen;

3" cca. 3" cca.

ha-ren gai-ne-an ze-goe-na-ri *mf* lu-rre-tik ba-ke-a ken-tze-ko

3" cca. 2" cca.

f a-hal-me-na e-man zi-tza-ion, *f* gi-za-ki-ek

3" cca. 3" cca. 3" cca.

mf el-kar hil ze-za-ten, *mp* e-ta ez-pa-ta han-di bat *p* e-re e-man zi-tza-ion.

Figura 369: Parte vocal de Apokalypsis, Jinete Rojo, Contratenor

Nuevamente el coro interviene ofreciendo un comentario a la visión del Profeta:

Gudaren zaldunak herioa eta oinazea zabaltzen ditu arma indartsuen bidez historian eta denboran zehar, herri eta nazioen gainean boterea irabazteko. – (“El jinete de la guerra, siembra dolor y muerte con armas poderosas a lo largo de la historia y del tiempo, para conquistar el poder sobre pueblos y naciones.”)

Sin cantar, sino declamando (sumándose así al ruido orquestal) comienzan bajos y tenores en *mezzo piano*, y luego se suman las demás voces *in crescendo* hasta llegar a la última frase en *forte* y siempre con una textura homófona: *herri eta nazioen gainean boterea irabazteko*

177

$\text{♩} = 60$

S.

C.

Ct.

T.

B.

*come parlando **
(il più grave poss.)

mp he-ri-o-a e-ta oi-na-ze - a za-bal-tzen di-tu

mp Gu-da-ren zal-du-nak *mp* he-ri-o-a e-ta oi-na-ze - a za-bal-tzen di-tu

a 2 (*grave*)

3 *3*

* Siguiendo el movimiento sugerido por el diseño melódico

Figura 370: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Rojo, coro, compás 177-178

179

S. *a 2 (medio)*

C. *(grave - medio)* his-to - rian e - ta den - bo - ran ze - har,

Ct. *(grave - medio)* ar - ma in - dar - tsu - en bi - dez *(medio)* his - to - rian e - ta den - bo - ran ze - har,

T. *(grave - medio)* ar - ma in - dar - tsu - en bi - dez *(medio)* his - to - rian e - ta den - bo - ran ze - har,

B. *(grave - medio)* ar - ma in - dar - tsu - en bi - dez *(medio)* his - to - rian e - ta den - bo - ran ze - har,

Figura 371: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Rojo, coro, compás 179-180

181

S. *a 2*
mf he - rri e - ta na - zio - en gai - ne - an *f* bo - te - re - a

C. *mf* he - rri e - ta na - zio - en gai - ne - an *f* bo - te - re - a

Ct. *mf* he - rri e - ta na - zio - en gai - ne - an *f* bo - te - re - a

T. *mf* he - rri e - ta na - zio - en gai - ne - an *f* bo - te - re - a

B. *mf* he - rri e - ta na - zio - en gai - ne - an *f* bo - te - re - a

Figura 372: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Rojo, coro, compás 181-183

184

S. i-ra baz - te-ko.

C. i-ra - baz - te-ko.

Ct. i-ra - baz - te-ko.

T. i-ra - baz - te-ko.

B. i-ra - baz - te-ko.

Figura 373: Parte vocal de *Apokalypsis, el Jinete Rojo, oro, compás 184*

Al igual que en la sección anterior, con la intervención del coro desaparece la pulsación de la orquesta, creando nuevamente una suerte de paréntesis temporal, fuera de la sucesión de acontecimientos, un paréntesis reflexivo. Paralelamente la orquesta modifica la textura creando situaciones iteradas del ruido de la guerra.

El vídeo abre esta sección con la imagen de un corcel rojo e imágenes de conflictos bélicos en blanco y negro (la ausencia colores concuerda con el ruido instrumental):



Figura 375-377: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, el Jinete Rojo*

Apertura del tercer sello: el Jinete Negro, el hambre

El comienzo de la tercera sección señala la apertura del tercer sello. Surge entonces un caballo negro: es el hambre, pero no cualquiera: la balanza mide y controla el hambre producida y planificada. El texto habla de la planificación de la escasez con fines lucrativos, de injusticia social y de especulación para continuar oprimiendo a aquellos que no pueden alimentarse más que con alimentos básicos. Es el imperio de la industria alimentaria que se apodera de la tierra para producir a gran escala y así lucrarse a expensas de la destrucción del ecosistema y del hambre de los desterrados.

La orquesta nuevamente abre la sección con ataques pulsados levemente más rápidos (esta vez cada tres segundos) en las percusiones, el piano y el contrabajo, mientras que al igual que en la sección anterior, un ser viviente (esta vez el humano) sentencia:

• *Zatoz eta begiratu.* – (“Ven y mira.”)

El diseño melódico y la organización interválica (menor 3) se mantienen, pero una 5ª disminuida más aguda en la voz de la contralto.



Figura 378: Parte vocal de *Apokalypsis, el Jinete Negro*, contralto

La intervención del Profeta es inmediata aunque pausada:

- Apok. 6.5 *Begiratu, eta zaldi beltz bat ikusi nuen. Haren gainean zegoenak balantza bat zeukan eskuan: “bi libra gari, eguneko soldataren truke; sei libra garagar eguneko soldataren truke; ez ukitu olio eta ardoa.”* (“Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que estaba sentado encima de él tenía un peso en su mano: “Dos libras de trigo por un denario, seis libras de cebada por un denario, no hagas daño al vino y al aceite.” Apoc. 6.5)

La melodía se estructura sobre una red interválica cíclica y hexatónica a través del menor 3b y Menor 3c. Comienza en el grave bordeando el mi 3 y con pequeños enunciados, separados por pausas: *Begiratu - eta zaldi beltz bat - ikusi nuen.* (“Y miré - y un caballo negro - vi.”) con la finalidad de generar la sensación de gravedad y expectativa de algo adverso. Seguidamente la melodía asciende hasta llegar a una 10ª menor (re bemol 3- mi 4) siendo al punto culminante (mi 4) cuando el Profeta dice *bi libra gari, eguneko soldataren truke; sei libra garagar eguneko soldataren truke* (“Dos libras de trigo por un denario, seis libras de cebada por un denario.”), en un intento de remarcar la indignación por el sinsentido, la opresión y el abuso. El Contratenor finaliza esta intervención descendiendo hasta un registro medio (bordeando el si 4) diciendo casi con nostalgia o resignación: *ez ukitu olio eta ardoa.* (no hagas daño al vino y al aceite.”).

Ct. *mp* Be-gi-ra-tu, e-ta zal-di beltz bat i-ku-si nu-en.

Ct. *mp* Ha-ren gai-ne-an ze-go-e-nak ba-lan-tza bat zeu-kan es-ku-an:

Ct. *mf* "bi-li-bra ga-ri, *mp* e-gu-ne-ko sol-da-ta-ren *p* tru-ke;

Ct. *mf* sei-li-bra ga-ra-gar *mp* e-gu-ne-ko sol-da-ta-ren *p* tru-ke;

Ct. *mp* ez u-ki-tu o-li-o-a e-ta ar-do-a".

Figura 379: Parte vocal de *Apokalypsis, el Jinete Negro*, contratenor

En tanto las cuerdas (violines, viola y violonchelo) sobre los ataques pulsados de las percusiones el piano y el contrabajo, comienzan a diseñar casi inadvertidamente un ciclo de seis notas cortas (red hexatónica) extremadamente lentas y recurrentes a modo de *ostinato* y ubicadas en el registro acorde con el espectro armónico de mi. Cada nota del ciclo está separada de las demás por importantes silencios que poco a poco se van reduciendo, estrechándose como un lazo que paulatinamente se cierra sobre la sociedad hasta asfixiarla.

The image shows a page of a handwritten musical score for the piece "Apokalypsis, el Jinete Negro". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Drums (Dr.), Keyboard, Violin (Vn.), Viola (Va.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and various string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions in Spanish, such as "Zahara la begins in" and "flautando con talle piano sempre". A blue rectangular box highlights a section of the score from approximately measure 12:36 to 12:51, encompassing the Percussion, Keyboard, and Drums parts. A red rectangular box highlights a section from approximately measure 12:42 to 12:51, encompassing the Violin, Viola, Cello, and Double Bass parts. The page number "185" is visible in the top left corner.

Figura 380: Partitura general de *Apokalypsis, el Jinete Negro*

Cuando el contratenor termina su intervención el ciclo está completamente formado y los silencios han desaparecido. En ese momento los vientos se suman a la orquesta (con parciales microtonales del espectro reiterativas a modo de *loop*) y entra el coro comentando la visión del Profeta:

Hotz-hotzean kontuak eginez, zaldun maltzurak etekina ateratzen dio goseteari. Balantzak neurtzen eta kontrolatzen du ekoizturiko eta planifikaturiko gosetea. Aleen uzta baino ez du jartzen balantzan, eta olioaren zein ardoa pribilegiatuen esku uzten ditu. ("Con frío cálculo el fatal jinete se lucra del hambre. La balanza mide y controla el hambre producida y planificada. Solo pesa la mies y salva el óleo y vino para los privilegiados.")

El *loop* de la orquesta ahora se hace evidente. La pulsación se va distanciando paulatinamente, disolviéndose hasta desaparecer. El coro presenta una textura contrapuntística entre las cuatro voces a modo de fuga distendida: manteniendo la sensación de círculo cerrado.

El vídeo por su parte, sobre la imagen de un corcel negro, secunda el mensaje presentando imágenes de sociedades llevadas a condiciones infrahumanas.



Figura 382-387: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, el Jinete Negro*

Música, palabra e imagen confluyen unívocamente en esta sección de la tercera escena. Todo el cuadro transmite una enorme desolación e iniquidad. Tres líneas discursivas e independientes convergen reafirmando y potenciándose en un mensaje preciso y atroz: la sensación sonora de vacuidad que comienza a perfilarse en forma ciclo sonoro asfixiante que se cierra sobre la palabra y la imagen.

Apertura del cuarto sello: la muerte de la dignidad humana

Con la apertura del cuarto sello surge el cuarto y último jinete del Apocalipsis: el Jinete Color Cadavérico.

El aguila (soprano) anuncia la llegada con su sentencia (compás 228):

Zatozeta begiratu.

Como anunciando el final, esta locución que siempre ha sido igual excepto en el registro, se presenta nuevamente más aguda (4ª justa) pero esta vez invertida con el mismo micromodo menor 3a.

228 Solo EL ÁGUILA
S. *mf* Za - toz e - ta be - gi - ra - tu

Figura 388: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, soprano

El Profeta describe su visión (compás 230):

Apok. 6,8 *Begiratu, eta zaldi berde-horixka bat ikusi nuen, eta gainean zegoenak Herio zuen izena, eta Hadesek jarraitzen zion* – (“Y miré, y he aquí un caballo verde-amarillento; y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte; y el Hades le seguía.” Apoc. 6.8)

Desde su registro más grave y ascendiendo pesadamente una 10ª mayor, la melodía del contratenor se organiza nuevamente en la red cíclica octatónica con el Menor 3a, excepto cuando pronuncia la palabra *Herio* (“Muerte”) y “*Hadesek*” (“Hades”) donde la estructura se deviene más inestable y disonante organizándose interválicamente con el micromodo menor 5b (que también forma parte de la misma red interválica) con el objetivo de remarcarla impregnándola del dramatismo que expresa la palabra.

PROFETA 1ª cca.
Ct. *mf* Be - gi - ra - tu.
Ct. 4ª cca.
e - ta zal - di ber - de - ho - rix - ka bat i - ku - si nu - en, *mp*
Ct. *mp* e - ta gai - ne - an ze - go - e - nak *mf* He - ri - o zu - en i - ze - na,
Ct. 2ª cca. 4ª cca.
mp e - ta Ha - de - sek a - tze - tik ja - rrai - tzen zi - on. *mp*

Figura 389: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, contratenor

La orquesta se vuelve más inestable rítmica y tímbricamente evocando la confusión de la conciencia humana. Los ataques pulsados de la trompa, saxofón, percusión, piano y cuerdas graves (viola, violonchelo y contrabajo) se transforman en irregulares y cíclicos aunque proporcionales siguiendo la serie de Fibonacci: se presentan pulsaciones cada 5 – 3 – 2 – 1 – 2 – 3 – 5 tiempos. La orquestación del resto de instrumentos de viento y cuerdas despliegan las parciales del espectro de la, hasta la entrada del coro cuando modulan a un espectro inarmónico por medio de sonidos eólicos, *flutterzunge*, *tongue ram*, *slaps* en vientos; o arco *gettato sul pont*, *quasi chitarra*, *pizzicato* Bartók, *Staccatissimi*, etc., en la cuerda.

Slaso. accelerando

Slaso. accel.

Slaso. irregular (telegráfico)

Oboe (Ob.)

Clarinet (Cl.)

Saxophone (Sax.)

Trumpet (Tpt.)

Percussion (Perc.)

Piano (Pno.)

Violin (Vn.)

Viola (Vla.)

Violoncello (Vcl.)

Contrabajo (Cb.)

Vocal parts: S (Soprano), A (Alto), C (Tenor), B (Bass)

Lyrics: lo re a... ren laurde na ren tzet... il piú grave fons... il piú grave fons... il piú grave fons

Annotations: *el ritmo escrito es solo una guía para la sincronización del coro y la orquesta.*

Figura 391: Partitura general de Apokalypsis, el Jinete Cadavérico, compás 249-252

El coro comenta la visión del Profeta proporcionando un esclarecimiento:

Azken zaldunak berekin dakar Herioren kolorea lurraren laurdenarentzat:

- *Seme-alabak elikatu ezin dituen gizakiaren goseak giza duintasuna suntsitzen du.*
- *Xenofobiak senidetasuna suntsitzen du.*
- *Planifikaturiko gaitzak osasuna suntsitzen du.*
- *Inportaturiko izurriteek ekosistemak suntsitzen dituzte.*

(El último jinete trae consigo el color de la muerte para un cuarto de la tierra:

- La muerte de la dignidad humana por el hambre de quien no puede alimentar a sus hijos.
- La muerte de la fraternidad por la xenofobia.
- La muerte de la salud por las pestes planificadas.
- La muerte de los ecosistemas por las plagas importadas.)

La primera frase del texto, la cantan las voces más agudas (sopranos, contralto y contratenor), homofónicamente ascendiendo e *in crescendo* desde el unísono (la 4) hasta formar un *clúster* organizado sobre la red hexatónica.

242

S. *mf* Az-ken zal-du - nak

C. *mf* Az-ken zal-du - nak

Ct. *mf* Az-ken zal-du - nak

Figura 392: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, coro, compás 242-246

247

S.
be - re - kin da - kar He - ri - o - ren ko - lo - re - a lu - rra -

C.
be - re - kin da - kar He - ri - o - ren ko - lo - re - a lu - rra -

Cb.
be - re - kin da - kar He - ri - o - ren ko - lo - re - a lu - rra -

Ct.
be - re - kin da - kar He - ri - o - ren ko - lo - re - a lu - rra -
cresc. -----

Figura 393: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, coro, compás 247-250

251

S.
ren laur-de - na - ren - tzat:

C.
ren laur-de - na - ren - tzat:

Ct.
ren laur-de - na - ren - tzat:

T.
ren laur-de - na - ren - tzat:

il piú grave poss. *mp* se - me - a - la - bak
sottovoce * 3 3

B.
il piú grave poss. *mp* se - me - a - la - bak e -
sottovoce * 3 3

il piú grave poss. *mp* se - me - a - la - bak e -

* el ritmo escrito es sólo una guía para la sincronización del coro y la orquesta

Figura 394: Parte vocal de *Apokalypsis, el Jinete Cadavérico*, coro, compás 251-252

En ese momento las voces graves (bajos y tenores) hablando desde el registro más grave posible comienzan a enumerar los diferentes tipos de muertes (la muerte de la dignidad, de la fraternidad, de la salud, de los ecosistemas...) formando un contrapunto imitativo, al que se van sumando el resto de las voces (compás 252), para crear la sensación de un listado infinito:

253

S. *a 2 sottovoce*

C. *il piú grave poss. mp* gi - za - kia - ren go - *sottovoce*

Ct. *il piú grave poss. mp* gi - za - kia - ren go -

T. 3 3 3 3 e - li - ka - tu_e - zin di - tu - en gi - za - kia - ren go - se - ak

B. 3 3 3 3 li - ka - tu_e - zin di - tu - en gi - za - kia - ren go - se - ak gi - za

255 *a 2 sottovoce*

S. *il piú grave poss. mp* gi - za duin - ta - su - na sun - tsi - tzen du;

C. 3 3 3 se - ak gi - za duin - ta - su - na sun - tsi - tzen du; in -

Ct. 3 3 3 se - ak gi - za duin - ta - su - na sun - tsi - tzen du; in -

T. 3 3 5 gi - za duin - ta - su - na sun - tsi - tzen du; pla - ni - fi - ka - tu - ri -

B. 3 3 3 duin - ta - su - na sun - tsi - tzen du; xe - no - fo - bi - ak se -

Figura 395: Parte vocal de *Apokalypsis, el Jinete Cadavérico, coro*

El segmento se cierra homofónicamente con todas las voces gritando: *Suntsitzen dituzte*. (“destrucción”).

257

S. *mp* pla - ni-fi-ka-tu-ri-ko gai-tzak o - sa - su - na sun - tsi-tzen di-

C. por-ta-tu-ri-ko i - zu - rri - te - ek e - ko-sis-te-mak sun - tsi - tzen du

Ct. ko gai-tzat o - sa-su-na sun - tsi-tzen du, sun-tsi-tzen di-tuz - te;

T. ko gai-tzak o - sa-su-na sun - tsi-tzen du, sun-tsi-tzen di-tuz - te;

B. ni-de-ta-su-na sun - tsi-tzen du; sun - tsi-tzen di-tuz - te, sun -

259

S. tuz - te i - zu - rri - te - ek sun - tsi-tzen di - tuz - te.

C. gai - tzak go - se - ak sun - tsi-tzen, sun-tsi-tzen di - tuz - te.

Ct. xe - no - fo - bi - ak sun - tsi-tzen du sun-tsi-tzen di - tuz - te.

T. xe - no - fo - bi - ak sun - tsi-tzen du sun-tsi-tzen di - tuz - te.

B. tsi - tzen di - tuz - te, xe - no - fo - bi - ak sun - tsi-tzen di - tuz - te.

Figura 396: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, coro

El vídeo recoge escenas de una acción xenófoba, aunque personalmente hubiera preferido ampliarlo a conceptos más generales sobre la muerte de la conciencia y de la dignidad humana. Presento en la primera fila imágenes extraídas del vídeo, y en la segunda, imágenes que completarían el concepto:



Figura 397-400: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis*



Figura 401-404: Fotos extraídas de internet

Apertura del quinto sello: las víctimas

En esta sección participa solamente el coro junto con la orquesta, continuando su discurso sin interrupción desde la sección anterior y cada vez con mayor énfasis.

Cuando se abre el quinto sello se puede escuchar a las víctimas inocentes pidiendo justicia:

Apok. 6,10 ¿Noiz arte?

¿Hasta cuándo? Apoc. 6.10

Noiz arte itxaron justizia?

¿Hasta cuándo esperar justicia?

Hau da sufrikarioz dagoen herriaren oihua,

Este es el grito del pueblo que sufre

eta eskatzen du: justizia eta, askatasuna

y demanda justicia y libertad.

La sección se abre con un golpe sordo en el primer tiempo del compás (261) de una parte de la orquesta (piano, timbal, gran caja y cuerdas en *pizzicato*) seguido de un grito homófono de todo el coro *a cappella* en *fortissimo*: *Noiz arte?!!!* (¡¡¡¡Hasta cuándo?!!!). En el siguiente compás todas las voces continúan pero esta vez cantando por quintas sobre un pedal de la (continuando la resonancia del espectro de la sección anterior): *Noiz arte itxaron justizia?*, juntamente con la orquesta que presenta las parciales del espectro de la (por cuartas de tono en las cuerdas y cromáticamente en los vientos).

$\text{♩} = 80$
Tutta la forza (Referencia: La)

261

S. *ff* Noiz ar - te, *f* noiz ar - te_i - txa - ron jus - ti - zia?

C. *ff* Noiz ar - te, *f* noiz ar - te_i - txa - ron jus - ti - zia?

Ct. *ff* Noiz ar - te, *f* noiz ar - te_i - txa - ron jus - ti - zia?

T. *ff* Noiz ar - te, *f* noiz ar - te_i - txa - ron jus - ti - zia?

B. *ff* Noiz ar - te, *f* noiz ar - te_i - txa - ron jus - ti - zia?

Figura 405: Parte vocal de *Apokalypsis*, 5º Sello, Coro

Las voces femeninas continúan como un lamento, mientras las cuerdas tocan en armónicos microtonalmente: *Hau da sufrikarioz dagoen herriaren oihua.* ("Este es el grito del pueblo que sufre.")

$\text{♩} = 50$

265

S. *mp* Hau da su - fri - ka - rioz da - go - en

C. *mp* su - fri - ka - rioz da - go - en

268

S. he - rri - a - ren o - ihu - a, o - ihu - a, o -

C. he - rri - a - ren o - ihu - a, o - ihu - a, o -

Figura 406: Parte vocal de *Apokalypsis*, quinto Sello, coro

Le siguen las voces masculinas e intervienen solas: *eta eskatzen du* ("y demanda"), mientras las orquesta toca arpeggios de armónicos naturales:

271

S. ihu - a, *f* jus -

C. ihu - a, *f* jus -

Ct. *mp* e - ta_es - ka - tzen du: *f* jus -

T. *a 2 mp* e - ta_es - ka - tzen du: *f* jus -

B. *f* jus -

Figura 407: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, coro

Cierran la sección todas las voces en un *tutti* homofónico en *forte*, acompañados por la percusión y la cuerda.

274

S. ti - - zia, e - ta_as - ka - ta - su - na.

C. ti - - - zia, e - ta_as - ka - ta - su - na.

Ct. ti - - - zia, e - ta_as - ka - ta - su - na.

T. ti - - - zia, e - ta_as - ka - ta - su - na.

B. ti - - - zia, e - ta_as - ka - ta - su - na.

Figura 408: Parte vocal de *Apokalypsis*, el Jinete Cadavérico, coro

La orquesta presenta cromatismos y cuartos de tono, junto con una importante inestabilidad en el *mode de jeu*. La pulsación es ahora en $\theta = 80$, acompañando la homofonía del coro (*Nois arte itxaron iustizia?*). Todos los cambios orquestales son un correlato del sentido del texto. Esta sección anticipa la inestabilidad de la siguiente:

60 $\text{♩} = 80$

261

Fl

Ob

Cl

Sx.H

Trp.

Tp

Perc.

G.C.

STRINGS

Pno

Keyboard

E

Va

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

A detailed musical score for the fifth act of 'Apokalypsis', spanning measures 26 to 268. The score is written for a large ensemble including woodwinds (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone), strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a vocal soloist (Soprano). The tempo is marked as quarter note = 50. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *ppp*, and various performance instructions like *rit.*, *tr.*, and *arco*. The vocal line includes lyrics in Spanish: '... en el ka rior de go an', '... Heu rram an', '... So fin ka maz de go an', and '... Heu rram an'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 265, 16:54, 17:00, and 17:06 indicated. A circled number '61' is present in the upper right corner.

Figura 410: Partitura general de *Apokalypsis*, el quinto sello, compás 26-268

El vídeo se hace eco del mensaje del texto presentando imágenes de manifestaciones actuales que demandan:



Figura 411-416: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis*, el quinto sello

Apertura del sexto sello: las catástrofes

Cuando se abre el sexto sello (compás 276) no hay canto ni del solista ni del coro, sino una narración declamada por el contratenor relatando las catástrofes que presencia con una expresión desgarradora:

Apok. 6.12-14 *Eta lurrikara izugarri bat gertatu zen, eta eguzkia zurda-oihala bezain beltz jarri zen, eta ilargia odola bezain gorri; eta zeruko izarrak lurrera erori ziren; eta pergaminoa biltzen den bezala alboratu zen zerua; eta mendiak eta uharteak oro lekuz aldatu ziren* ("Y aconteció un gran terremoto; y el sol se puso negro como un saco de cilicio, y la luna se puso toda como sangre. Y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra. Y el cielo se apartó como un libro que se enrolla, y toda montaña e islas fueron movidas de sus lugares." Apoc. 6.12-14)

Es la respuesta del Cosmos ante el sinsentido de la acción humana: catástrofes y cataclismos; todas las estructuras se desmoronan. El dinamismo de esta escena es intenso, acorde con los hechos que narra el solista, por ese motivo decidí que su intervención fuese declamada y no cantada, con el fin de facilitar una expresión rápida, pero a la vez ágil y fluida. Por otra parte, considero que los cataclismos que se enuncian son más cercanos a los timbres átonos del habla que a los timbres tónicos del canto.

Por ese motivo, en esta sección designé a la orquesta y a la electroacústica la función principal de evocación sonora. La orquesta inicia su discurso marcando una pulsación cada medio segundo y la electroacústica, que no había vuelto a intervenir desde la segunda escena, reaparece presentando sonoridades evocadoras de terremotos, metales que se retuercen, estruendos, inundaciones, etc. A lo largo de esta sección, la orquesta se divide en varios grupos instrumentales que van describiendo sonoramente las acciones narradas por el solista:

- *Eta lurrikara izugarri bat gertatu zen.* ("Y aconteció un gran terremoto.")

Las percusiones (timbales y gran caja), el piano (produciendo *clúster* en el encordado), además de puntuales intervenciones de la flauta con *tongue-ram*, el clarinete bajo y el saxofón tenor con *slaps*, y el contrabajo con *pizzicati* (compás 278).

- *eta eguzkia zurda-oihala bezain beltz jarri zen.* ("y el sol se puso negro como un saco de cilicio.")

Clarinete bajo y saxofón tenor discurren una melodía extremadamente enlazada en su registro más grave, mientras piano (en el encordado) y percusiones (timbales y gran caja) producen sonidos graves de espectro complejo por medio de una *super ball*, además de *glissandi* con trémolos en las cuerdas (compás 280).

The image shows a page of a handwritten musical score for 'Apokalypsis, el sexto sello', measures 280-283. The score is written on multiple staves. At the top, there are parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet Bass (Cl. B.), Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). Below these are the string parts: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A vocal line (T) is also present with lyrics in Basque: 'eta eguzkia zurda-oihala bezain beltz jarri zen' and 'eta 'lurgia oihala bezain guri'. The score is annotated with several colored boxes: a yellow box around measures 280-281, a blue box around the piano part, and a red box around the string parts. A circled number '65' is in the top right corner.

Figura 418: Partitura general de *Apokalypsis*, el sexto sello, compás 280-283

- *eta ilargia odola bezain gorri.* ("y la luna se puso toda como sangre.")

La flauta, el clarinete bajo y el saxofón tenor responden con multifónicos del espectro de mi, mientras las cuerdas en trémolo tocan *glissandi* sobre parciales del espectro (compás 283).

- *eta zeruko izarrak lurrera erori ziren.* ("y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra.")

Flauta, oboe, clarinete bajo y saxofón tenor tocan motivos melódicos descendentes y reiterativos en velocidad de fusas de forma alternada, evocando caídas repetidas (compás 285).

Figura 419: Partitura general de *Apokalypsis*, el sexto sello, compás 280-283

- *eta pergaminoa biltzen den bezala alboratu zen zerua.* ("y el cielo se apartó como un libro que se enrolla").

Flauta, oboe, clarinete bajo, saxofón tenor, piano y todas las cuerdas tocan figuraciones rápidas e irregulares ascendentes y descendentes, evocando los movimientos circulares de un libro que se enrolla (compás 289).

The image shows a page of a musical score for 'Apokalypsis, el sexto sello, compás 290-292'. The score is written for a large ensemble including woodwinds, brass, piano, and strings. The top section (measures 290-296) features complex, rapid, and irregular ascending and descending patterns in the woodwinds and piano. The bottom section (measures 297-300) shows the vocal parts with lyrics in Basque: 'eta mendiak eta uharteak oro lekuz aldatu ziren'. The score is annotated with performance instructions such as 'solo airc. + Key Recession', 'cambia a Lámina de Metal', and 'STRINGS with 2nd PIECE (along the rope)'. A red box highlights the first system (measures 290-292), and a blue box highlights the second system (measures 293-296).

Figura 420: Partitura general de *Apokalypsis*, el sexto sello, compás 290-292

• *eta mendiaketa uhartek oro lekuz aldatuz iren.* (“y toda montaña e islas fueron movidas de sus lugares,”).

Modulación tímbrica: de sonidos tónicos a sonidos átonos (compás 291), evocando el movimiento telúrico.

El vídeo muestra imágenes de tsunamis y terremotos:



Figura 421-424: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis*, el sexto sello

Apertura del séptimo sello: el silencio

La última sección de esta escena comienza con la apertura del séptimo sello en el compás 295, donde participan el coro, la orquesta, la electroacústica y el vídeo, pero sin intervención del solista.

Cuando se abre el séptimo sello el Profeta enmudece mientras que el coro, cuya función hasta este momento había sido explicar los símbolos de las visiones del Profeta, cambia su función y ahora no explica sino que describe sucintamente la situación: *Apok. 8.1 Zazpigarren zigilua ireki zuenean, isiltasuna egin zen zeruan.* ("Y cuando él abrió el séptimo sello, aconteció silencio en el cielo." Apoc. 8.1)

Se hizo un gran silencio en el cosmos. El silencio de la soledad: la humanidad está sola y perdida, rodeada de silencio. El silencio como antesala de algo extraordinario que está por suceder. El silencio como expectativa, como suspenso, como ausencia de comunicación, de expresión. ¿Cómo musicalizar el silencio?

La orquesta y la electroacústica, que habían cerrado la sección anterior con el ruido de la destrucción, abren esta sección en *pianissimo*. Comienzan el piano y el contrabajo marcando una pulsación sobre la nota mi, pero que se ralentiza para anunciar el final de los acontecimientos ($\theta = 50$). A lo largo de la sección se van agregando las demás voces orquestales hasta formar todas las parciales cromáticas y microtonales del espectro, mientras la pulsación comienza a difuminarse inicialmente por medio de trémolos. Por su parte, la electroacústica presenta un ruido coloreado sobre la fundamental mi², modificando su espectro e intensidad a lo largo de la sección.

297

Fl. in G

Ob.

Cl. B.

Sax. T.

Trp.

Perc.

Pno

MBA

P

P

P

P

P

19:00 14:3 19:06 19:12 19:18

19:00 19:06 19:12 19:18

S

mp

Zac pi ga rion zi gi lu a i re ki zac re an i si ta su

C

mp

Zac pi ga rion zi gi lu a i re ki zac re an i si ta su

Cl.

mp

Zac pi ga rion zi gi lu a i re ki zac re an i si ta su

T

mp

Zac pi ga rion zi gi lu a i re ki zac re an i si ta su

B

mp

Zac pi ga rion zi gi lu a i re ki zac re an i si ta su

V. I.

f

V. II.

f

Va.

f

Vc.

f

Cb.

p sempre

Figura 425: Partitura general de *Apokalypsis, el séptimo sello*, compás 297-300

Durante los últimos segundos, en la penumbra de la escena, solo queda el fondo sonoro del ruido coloreado sobre el mi en la electroacústica y el humo que se ha visualizado en el vídeo desde el comienzo de esta última sección. Ambos, ruido y humo, disminuirán gradualmente hasta disolverse en el silencio y la oscuridad durante 30 segundos.

No queda nada salvo silencio y oscuridad evocando la confusión y la ausencia de comunicación por la que atraviesa la humanidad. Así cierra la tercera escena, dejando en el espectador

una sensación ambigua que se debate entre la tristeza y la reflexión. El sonido, la palabra y la imagen se fusionaron configurando un mensaje y posibilitando una experiencia estética que va más allá de la percepción fenoménica, más allá del pensamiento abstracto, llegando a rebasar los límites de su propio contexto y circunstancia. La fusión del sonido con la palabra acompañados por la imagen en esta creación artística interdisciplinaria ha condicionado y determinado la percepción y comprensión del sentido último de la obra.

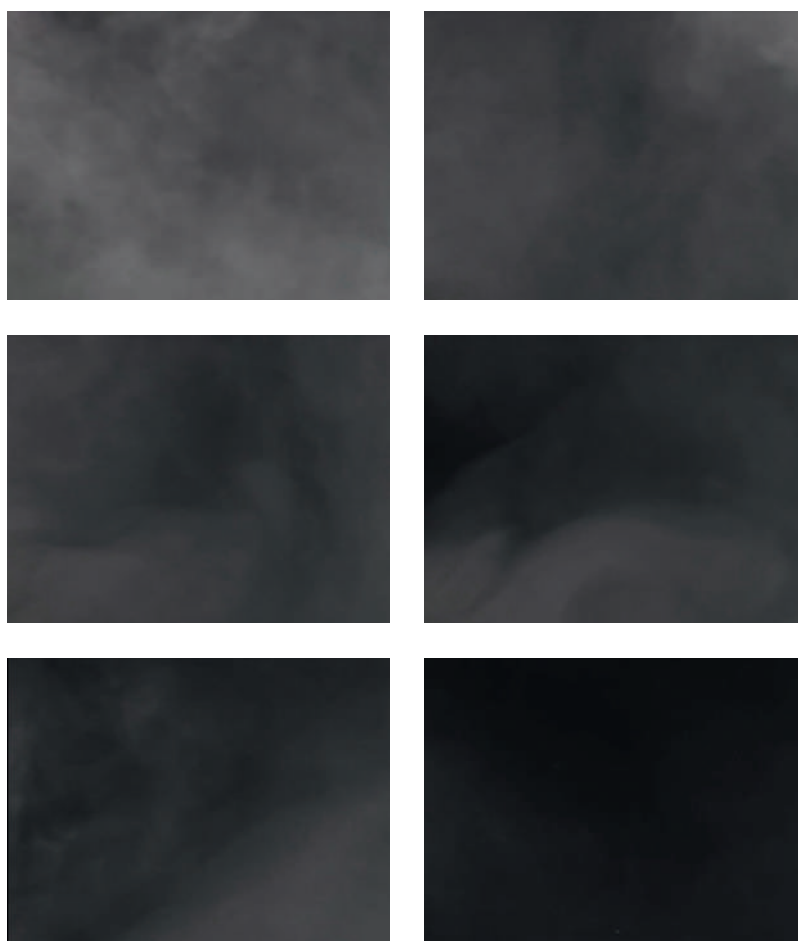


Figura 427-432: Imágenes del final del vídeo en la tercera escena

4

CONCLUSIONES

4 CONCLUSIONES

En el desarrollo de esta tesis hemos profundizado sobre la función del sonido y de la música en la creación artística interdisciplinaria desde varias perspectivas:

- La integración del sonido y la música en la creación artística interdisciplinaria.
- La estructuración del discurso musical a través de la organización fractal de sus variables.
- La verificación de las conclusiones obtenidas en los puntos anteriores a través de la creación de una obra interdisciplinaria.

En la primera parte de esta investigación hemos observado cómo el sonido y la música se integran en la creación artística interdisciplinaria permitiéndole adquirir a esta última diferentes cualidades expresivas dependiendo de su relación con la configuración musical. Hemos verificado a través del análisis pragmático de obras de diferentes épocas y formatos, donde el sonido y la música interactuaban con el texto (poético, narrativo), con la imagen (pintura, audiovisual, cine), y con el movimiento (danza), que la integración de lo sonoro en la creación artística interdisciplinaria puede condicionar la percepción de la obra, redimensionarla, potenciar su significado o incluso resignificarla. En nuestro estudio hemos observado:

- La creación musical en torno a la Pintura
 - Hemos analizado la música como metáfora de la creación pictórica en cuadros de una exposición de Modest Mussorgsky (orquestrado por Maurice Ravel), basados en la exposición póstuma de las obras de Viktor Hartmann. Hemos observado las distintas definiciones psicológicas que pueden adquirir determinados personajes a través de sus retratos pictóricos y cómo el sonido puede acrecentarlas, detallarlas o enfatizarlas, tal y como hemos analizado en uno de los cuadros de Hartmann-Mussorgsky/Ravel: Samuel Goldenberg y Schmuyle. Si bien, esta definición psicológica se presenta inicialmente en la imagen realizada por Hartmann, constatamos que logra ser desarrollada e incluso ultimada a través de la música de Mussorgsky/Ravel. Aunque la misma obra pictórica en manos de otros compositores podría revelarnos interpretaciones contrastantes, sabemos que no hay una única verdad en la definición sonora de una imagen, sino perspectivas más o menos eficaces que pueden revelarnos las diferentes facetas del objeto observado, aproximándose cabalmente a la idea generadora del pintor. Lo más interesante de este tipo de interrelaciones es la posibilidad de trasladar fenómenos artísticos configurados espacialmente en el marco del lienzo a parámetros expresivos sonoros y por tanto configurados temporalmente.
 - Hemos examinado la fusión de tres disciplinas (arquitectura, pintura, y música) en la capilla Rothko de Houston, donde intervienen la música de Morton Feldman (Rothko Chapel), las pinturas de Mark Rothko y la arquitectura de Howard Barnstone y Aubry Eugene, conformando una de las asociaciones entre música, pintura y arquitectura más emblemáticas del siglo pasado. Cada disciplina se complementa y compenetra con las demás obteniendo el resultado buscado, un centro que favorece y estimula a la oración y el recogimiento desde diferentes experiencias sensoriales. La música vocal e instrumental de Feldman nos conduce por un recorrido que se sumerge más y más en nuestro universo interior configurando y desvelando vivencias individuales, para luego resurgir a la conciencia como una *Gestalt*. La parte vocal no tiene texto, a pesar de que el sentido del texto es esencial para la interpretación de una obra por el cantante. Aquí las voces se transforman en un instrumento más. Es posible que Feldman dejase abierto el espacio del texto para que así cada espectador/oyente tenga un sitio para su propia liturgia, para su propia oración, un lugar capaz de abarcar cualquier credo o ninguno. La obra de Feldman dialoga y se funde con la experiencia que propone todo el monumento arquitectónico-pictórico de Rothko Chapel. Con una configuración temporal más que extendida, los eventos se suceden ocupando segmentaciones tan dilatadas como los lienzos de Rothko, haciendo que el "devenir perceptible" bergsonianos se transforme en un "permanecer contemplativo" y explorando los límites de la configuración temporal. No importa lo que el espectador contempla, si el interior de sí mismo en un acto de recogimiento y meditación, si el exterior contemplando tal o cual pintura (todas o ninguna de ellas). No hay un tiempo sonoro prestablecido para cada pintura, sino un permanecer impregnado

de sonido, pintura, espacio y las gradaciones de luz provenientes de un tragaluz colocado en la cúpula de la capilla. La importancia del sonido en esta obra es equiparable al resto de las disciplinas artísticas involucradas, es decir, si alguna de ellas se excluyese, para el espectador la obra se modificaría hasta el punto de convertirse en otra, debido a que se eliminaría uno de los estímulos integradores de la experiencia artística.

- La eficacia o ineficacia de diferentes músicas para un mismo audiovisual (Jackson Pollock '51):
 - Hemos analizado la versión original del documental Jackson Pollock '51 con la música de Morton Feldman, donde el compositor utiliza una serie de materiales sonoros análogos a las imágenes debido a sus características fenomenológicas: sonidos largos de diferentes duraciones, texturas y grosores, sonidos cortos aislados o agrupados y ramificados en diferentes registros, texturas con distintas rugosidades, etc., todos ellos en estrecha relación perceptiva con las líneas, pinceladas, goteos, brochazos o diversos elementos utilizados en la obra plástica. Todos los materiales sonoros se organizan con su propio discurso de forma independiente al desarrollo visual, aunque determinando ciertas coincidencias de forma aleatoria. El resultado es de una gran coherencia enmarcado dentro de una extrema polifonía contrapuntística interdisciplinaria.
 - Seguidamente analizamos *Music for Jackson Pollock*, la improvisación jazzística que Max Ridgway y Randall Colbourne realizaron para el mismo film. Aunque inicialmente podríamos entenderla como más cercana al método de trabajo de Pollock, hemos concluido que no lo es si tomamos en consideración un aspecto fundamental en la composición de Pollock: la experimentación que impregna todo su trabajo y que lo llevó a desarrollar su *Action painting*. Esta música se desarrolla con las técnicas habituales de una improvisación jazzística, sin interrupción, paralela a la imagen durante todo el film, desarrollando un discurso independiente regido exclusivamente por sus propias reglas estético-musicales. No hay intersecciones ni coincidencias, solamente un transcurrir simultáneo. Poco antes de finalizar el film, escuchamos una disminución musical (de densidades y dinámicas), que no presenta ningún correlato con la imagen, para luego reanudar su marcha hasta el final del cortometraje. La música finaliza casi inesperadamente, al mismo tiempo que la imagen, sin ninguna función conclusiva. En este caso, la música de Ridgway y Colbourne es un ornamento, no es sustancial y podría ser reemplazada por cualquier otra improvisación jazzística con un resultado similar. La simultaneidad aleatoria de esta confluencia audiovisual se aleja notablemente del paralelismo mencionado en la colaboración entre Feldman y Pollock, cuyo nexo fundamental fue el gesto sonoro/visual, génesis de la creación interdisciplinaria.
 - La composición musical de Octavio López para este mismo film, *Autumn rhythm in summer*, para dos violonchelos y electroacústica, nos presenta una correspondencia entre timbres, texturas, *mode de jeu* y gestos sonoros que segmenta el discurso musical en concordancia con la configuración formal del film y que conectan imagen, movimiento y sonido. López organiza el devenir musical en concordancia con la configuración formal del film, estableciendo una segmentación temporal sonora acorde con la segmentación de la imagen, y generando así una *Gestalt* indisoluble.
- En el análisis de estas obras hemos observado cómo la música puede desarrollar su discurso en estrecha relación con la pintura, evocando una narrativa sonora, una ambientación, una gestualidad, u organizándose a partir de materiales extrapolados desde la figuración gráfica. Si bien sabemos que es imposible abarcar los numerosos y variados encuentros entre compositores y artistas plásticos, con estos pocos ejemplos hemos podido constatar que la expresividad que el artista plástico imprime en su obra (enmarcada en un espacio gráfico) puede ser trasladada a parámetros expresivos sonoros (descriptivos, narrativos, evocativos) y por tanto, temporales (Mussorgsky/Ravel-Hartmann, Feldman-Rothko). Por otra parte, hemos comprobado que los materiales constructivos de la obra plástica pueden tener un correlato de tipo sinestésico sonoro (Feldman-Pollock), incluyendo la expresión gestual del movimiento (Feldman/López-Pollock) o la segmentación formal de la obra (López-Pollock).

- La creación musical en torno al Cine:

- Hemos estudiado cómo la música logra la inmersión del espectador en un determinado ambiente o situación narrativa, involucrándole como parte activa, a través del análisis de la película de Stanley Kubrick (*The Shining*) con músicas de György Ligeti, Krzysztof Pendericki y Béla Bartók, o en el film de Roland Joffé (*The Mission*) con música de Ennio Morricone.

- En película de Stanley Kubrick, *The Shining*, los múltiples mensajes subliminales y simbolismos, la profundización en la psicología de cada personaje y en la naturaleza humana, son evocados y redimensionados por la música fusionándose con la imagen y la narración. Desde el mismo comienzo del film, la dialéctica sonoro-visual que plantea Kubrick superponiendo un *Dies Irae* orquestal y distorsionado electrónicamente, con imágenes montañosas aéreas de extrema belleza en una mañana diáfana, sumen al espectador en una sensación contradictoria que, si bien puede generar interés o curiosidad también genera tensión (*Gestalt*). Es el presagio del misterio, una premonición de lo desconocido. (Una significación completamente diferente se nos presentaría al ver la misma imagen acompañada por el primer movimiento de la 6ª sinfonía de Beethoven, *La Pastoral*). En este film hemos podido corroborar la eficaz relación entre narración, imagen y sonido. Si observásemos cualquier fragmento analizado de este film sin el sonido, o solo con sonido ambiente, la narración audiovisual no llegaría al nivel expresivo alcanzado. Incluso la velocidad de los acontecimientos y la duración de las escenas podrían resultar extremadamente lentas y largas. Sucede algo similar al escuchar solamente el sonido sin imagen. Sin embargo, narración, imagen y sonido generan una *Gestalt* eficaz y equilibrada produciendo el efecto deseado.

- En el film de Roland Joffé (*The Mission*), la música de Ennio Morricone y el sonido ambiente se unen a la imagen para formar un discurso indisoluble cargado de significado y expresividad. No presentan fronteras, uno y otro se alternan sin solución de continuidad, sin limitaciones. Las magnitudes de los espacios naturales son equiparables a las dimensiones del sonido (agua, naturaleza, guerra...) y a la fuerza dramática de la música de Morricone. El espectador se sumerge en la inmensidad de la imagen unida a la inmensidad unívoca del sonido, para luego enlazarse con la poética música de Morricone, como por ejemplo cuando en medio de una selva tropical se escucha un oboe tocando la melodía de *El oboe de Gabriel*". La *Gestalt* sonido/música transfigura el mensaje de la obra dramático-audiovisual sumergiendo al espectador en una experiencia multisensorial: *Gesamtkunstwerk*.

- La creación musical en torno a la Danza:

- Hemos verificado las posibles interpretaciones coreográficas que una misma música puede admitir y las diversas connotaciones que distintas coreografías pueden otorgarle a una misma música a través del análisis de la última escena de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski con la coreografía de V. Nijinsky, M. Béjart y A. Preljocaj.

- En la colaboración entre Stravinski y Nijinsky hemos podido verificar una intensa compenetración entre música y movimiento coreografiado, alcanzando una extrema minuciosidad, interrelacionando cada movimiento, su energía, su velocidad, su peso... con cada gesto sonoro. De este modo, la música, que es la que determina el discurso en ambas disciplinas, parece surgir del movimiento danzante como si fuese el propio movimiento el que produjese el sonido musical, y viceversa: la música parece generar el movimiento del bailarín, como si cada gesto musical impulsase un gesto motor en el danzante. La coreografía de Nijinsky no tiene ningún elemento ornamental: cada movimiento es estructural y cumple una función indispensable en su relación con la música. Ambos universos se compenetran creando una unidad significativamente indisoluble, objetivo último de la creación interdisciplinaria.

- En la coreografía de Béjart, el recurso de representar una historia (que complementa las acciones originales del argumento planteado por Stravinski) le permite establecer, en aquellos momentos en los que se libera del discurso musical, una suerte de contrapunto interdisciplinario con el discurso coreográfico, creando situaciones de inestabilidad o tensión con una notable expresividad. Sin

embargo, es importante señalar que la efectividad de este recurso se debe a que ambos universos (discurso musical / discurso coreográfico) alternadamente vuelven a reencontrarse en momentos significativos de su devenir, de lo contrario podría obstaculizar su sentido pragmático.

- La creación coreográfica de Preljocaj presenta algunos aspectos en común con la de Nijinsky y otros con Béjart. Sin embargo, Preljocaj se distancia de las versiones de Nijinsky y Béjart en determinados momentos que considero los más interesantes y con mayor proyección en su trabajo: cuando la danza parece haber sido creada con anterioridad que la música. En determinados momentos, las acciones coreográficas presentan tal libertad de movimientos (casuales, aleatorios, bruscos, inciertos, rápidos...) que es difícil concebir la sincronización lograda con determinados gestos sonoros. Considero que esta libertad sincronizada es un valioso aporte de Preljocaj al *ballet* y que es justamente este aspecto el que resignifica la obra en su totalidad.
- Estas tres versiones coreográficas (realizadas con más de 40 años de distancia una de otra), sobre una misma obra que además es uno de los paradigmas de la creación musical vanguardista de principios del siglo XX, nos enfrenta a las posibilidades intrínsecas de las conexiones entre música y movimiento. En las tres versiones, el movimiento surge desde la propuesta musical, en algún caso diseñándose desde el gesto sonoro, en otro parafraseándolo, por momentos contradiciendo, o adhiriendo, o simplemente estableciendo un discurso paralelo. Nijinsky, guiado por Stravinski, diseñó una coreografía libre de las ataduras de la tradición pero condicionada por la fuerza del movimiento musical que dictaminaba su trayectoria. Béjart, por su parte, estableciendo su propia narrativa, en algunos aspectos afín a la temática original, conduce el discurso coreográfico permitiendo por momentos una polifonía interdisciplinaria muy eficaz. Preljocaj con una narración abismalmente alejada de aquella ideada en sus orígenes (90 años antes), plantea un tratamiento similar a sus predecesores pero accediendo a un nuevo nivel discursivo emulando con su coreografía la enorme libertad que respira la creación sonora que, al igual que su trabajo, se fundamenta en una rigurosa estructuración.
- La creación musical en torno al texto poético:
 - La profundización del significado de un texto a través de la música de Monteverdi con libreto de Striggio, o de Mozart con libreto de Da Ponte, o de Sciarrino con libreto del propio compositor extraído de la novela de Cicognini. Hemos visto cómo compositores pertenecientes a las diferentes épocas y estéticas de nuestra cultura, han hecho uso del sonido musical para revestir al texto de expresión y por tanto de significado que va más allá de lo conceptual, llegando a la experiencia vivida, al conocimiento fenoménico, a través de los recursos técnico-musicales que cada uno de ellos tenía a su disposición dependiendo del momento histórico.
 - La palabra, el sonido y la expresión del sentimiento que se configuran en el aria analizada del *Orfeo* de Claudio Monteverdi (*Ahí, vista troppo dolce*) forman una unidad poético-musical indisoluble que plasma el sentido más profundo del texto, impregnado de dolor, pérdida, resignación y muerte. La Pragmática, aunque conceptualizada siglos más tarde de la composición de esta ópera, nos ofreció una perspectiva más que esclarecedora para comprender la resignificación de la palabra por medio del sonido musical.
 - Del mismo modo hemos constatado que el aria analizada del *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart (primer aria de *Leporello*, acto I) sostiene y enfatiza cada uno de los aspectos sintácticos, semánticos, prosódicos y pragmáticos del texto, expresando sonoramente el sentido último del mensaje y de la acción dramática. A través del discurso musical podemos comprender el enfado del personaje, sus deseos más íntimos, sus temores... Mozart incluso nos describe sonoramente el carácter bufón del personaje.
 - Salvatore Sciarrino por su parte nos muestra la creación de un ambiente y de un estado emocional por medio de la sonorización (orquestal y vocal) en su ópera *Luci mie traditrici*, de la cual hemos analizado la escena VII. Ninguno de los recursos musicales o sonoros utilizados por el compositor ha sido ornamental. Ninguno de ellos ha sido puesto con el fin de "embellecer" la obra respondiendo a tal o cual estética, sino que han sido seleccionados para crear un clima, un sentido y una función

dramática desde diferentes perspectivas y con diferentes connotaciones. El sonido en la orquesta define y enmarca (a través de distintos recursos orquestales e instrumentales) el ambiente opresivo en el que se desarrolla la acción y las diferentes sensaciones que en ella coexisten. Con una gran contención significativa (represión e intimidación), los personajes confirman en su hacer que todo comunica: palabras y silencio, actividad e inactividad, con la fuerza expresiva de la música de Sciarrino, compositor de levedades.

- En estos tres ejemplos, escritos con casi 200 años de diferencia entre cada uno de ellos, el hilo conductor es la idea que se quiere transmitir a través de la palabra configurada en texto poético, mientras que la música le permite alcanzar su significado más profundo.

- Observando la obra interdisciplinaria desde un aspecto gestáltico, constatamos que el todo es diferente y más que la suma de sus partes, de forma similar a lo que sucede con las variables del sonido cuando se reorganizan e interactúan entre sí para configurar un discurso musical y construir su significado.

En la segunda parte hemos observado la estructuración del discurso musical a partir de la organización fractal de las variables del sonido, desde un aspecto fenomenológico y gestáltico, constatando la diversidad de configuraciones que cada variable puede adquirir en la interrelación con las demás. En este sentido hemos observado la proliferación fractal de una microestructura interválica en una determinada red y cómo esta macro organización interválica puede configurarse de forma caleidoscópica generando múltiples colores armónicos sin perder su identidad, incluso al ponerla en relación con otras variables como el registro, la densidad polifónica, la textura o la intensidad (*Exaudi*, para octeto vocal), la proyección fractal de una red interválica en una determinada ordenación espectral generando una unidad indisoluble melódico-armónico-tímbica (*Nire aitaren etxea*, para voz y octeto de violonchelos, *Hu*, para orquesta sinfónica), la estructuración temporal de la obra (tiempo objetivo y tiempo subjetivo) a través de la proyección fractal desde la microforma (célula rítmica) a la macroforma y viceversa (*Shen*, sexteto, *Apokalypsis*, ópera de cámara), para finalmente disponer todos estos aspectos constitutivos de la obra musical en el espacio acústico contraponiendo o confirmando las sintaxis precedentes con el objetivo de generar suspensividades o resolutividades sonoras.

Este proceso analítico de las posibles estructuraciones de las variables del sonido y sus mutuas interconexiones, me condujeron a establecer un paralelismo entre el comportamiento de dichas variables sonoras en la creación de un discurso puramente musical con el comportamiento de las disciplinas que integran una creación artística interdisciplinaria, en la cual las artes involucradas pierden su identidad histórica para transformarse en parámetros organizados en el interior de una estructura mayor.

En la tercera y última parte hemos analizado una ópera de mi autoría, *Apokalypsis – errebelazio baten sinbolo*, en la cual aplico y verifico las conclusiones obtenidas en esta investigación. En la ópera, donde intervienen el texto, la música, el vídeo y la danza, participaron artistas provenientes de diferentes disciplinas: literatura, artes plásticas, música y danza (si bien aún no dispongo de la documentación grabada de esta última disciplina). Todas ellas se fusionaron para potenciar un único hilo conductor: la narración de una historia que suscitó determinadas situaciones sonoras, visuales y de movimiento, más sus secuenciaciones, y que sustentó el desarrollo de cada una de estas áreas. Por lo tanto, hemos comprobado que la forma de la ópera quedó determinada por el libreto, organizado en seis escenas estructuradas temporalmente de forma simétrica y fractal respetando la proporcionalidad áurea (tiempo objetivo). El timbre y la altura se organizaron fractalmente unificando el discurso en su continuidad, evocando las imágenes simbólicas del texto o secundando las imágenes del vídeo. El tiempo subjetivo se aceleró, se ralentizó, se pausó o se detuvo dependiendo de la situación o de la acción narrada. Los registros, las intensidades, las texturas, las densidades fueron determinadas en función de la narración con el fin de evocar los significados requeridos. En todo este proceso pudimos constatar la profunda implicación de lo sonoro en la transmisión del mensaje verbal y visual, debido a que ninguna de las disciplinas artísticas involucradas (texto, imagen y música) tuvo un rol ornamental, sino que asumió una función estructural.

- En este apartado hemos analizado la versión del concierto audiovisual del preestreno sin acción dramática (debido a no disponer de otra documentación visual o sonora), es decir, el análisis se centró en el texto con relación a la música y a la imagen de las primeras tres escenas. Hemos realizado una descripción general de estas tres escenas a modo de contextualización para luego analizar detalladamente la 3ª escena: la apertura de los sellos. En esta composición señalé dos objetivos fundamentales: por una parte, presentar un significado unívoco al simbolismo del texto (extraído del *Nuevo Testamento* haciendo una lectura desvinculada de la oficialidad y ortodoxia católica), y por otra, establecer una dinámica narrativa muy ágil más cercana a la tradición cinematográfica que a la operística.
- En el análisis de la 3ª escena (la apertura del *Libro sellado*) vimos que la extrema gravedad de los acontecimientos narrados se manifestaba tanto en la música como en la imagen. Desde lo sonoro, la orquesta abre la escena marcando una pulsación implacable, lenta y grave, que la recorrerá de principio a fin, evocando la inevitabilidad de los acontecimientos (desde la apertura del primer sello con una pulsación cada cuatro segundos acelerándose a lo largo de toda esta escena hasta llegar a menos de un segundo en la apertura del séptimo sello).
- La música describe, evoca, narra o ambienta las situaciones expresadas por los símbolos del texto y de la imagen, por ejemplo:
 - el ruido de la guerra descrito por la orquesta al abrirse el segundo sello,
 - o cuando se abre el tercer sello la música comienza a diseñar un lazo sonoro que se cierne sobre la sociedad y que paulatinamente se estrecha hasta asfixiarla (mientras las voces hablan del hambre producida y planificada).
- Música, palabra e imagen confluyen unívocamente en cada situación narrada de esta escena. Todo el cuadro logra transmitir una enorme desolación e iniquidad. Tres líneas discursivas e independientes (texto, vídeo, música) convergen reafirmando y potenciándose en un mensaje preciso y atroz. Es la sensación sonora de vacuidad que comienza a perfilarse en forma ciclo sonoro opresivo que se cierra sobre la palabra y la imagen.
- Todas las acciones sonoras (orquestales, electroacústicas y vocales) son el correlato del texto y de la narración. El dinamismo de esta escena es intenso acorde con los hechos que se narran. Incluso el silencio como parte del sonido adquiere aquí una función expresiva. El silencio que surge cuando se abre el séptimo sello: un gran silencio en el cosmos, el silencio de la soledad, como antesala de algo extraordinario que va a acontecer. El silencio como expectativa, como suspenso, como ausencia de comunicación, de expresión. La orquesta y la electroacústica se unen al texto en este silencio coloreado, al igual que el humo oscuro que ocupa toda la imagen del vídeo.

A través del análisis de obras y de mi propia creación artística hemos constatado que el sonido y la música, siempre y cuando se configuren estrechamente en relación a las disciplinas involucradas en la creación interdisciplinaria con el mismo grado de fusión que lo hacen las variables del sonido cuando se configuran en la creación musical, conseguirán ambientar (Sciarrino, Ligeti/Bartók/Penderecky-Kubrick, Morricone-Joffé), describir (Mozart-Da Ponte, Schubert-Goethe, Mussorgsky/Ravel-Hartmann), narrar (Luc-Kruz Igerabide, Morricone-Joffé, Mussorgsky/Ravel-Hartmann), evocar (Monteverdi-Striggio, Ligeti/Bartók/Penderecky-Kubrick, Prokofiev-Eisenstein, Luc/Kruz Igerabide), ilustrar (Feldman-Pollock, Stravinsky-Nijinsky/Béjart/Preljocaj), dinamizar o ralentizar una acción (Ligeti/Bartók/Penderecky-Kubrick), definir personajes y estados de ánimo (Morricone-Joffé, Luc-Kruz Igerabide), implicar emocionalmente al espectador u otorgar un sentido de continuidad o discontinuidad a una acción (Morricone-Joffé, Stravinsky-Nijinsky/Béjart/Preljocaj). En estos casos, sonido y música redimensionan el sentido de una palabra, de una imagen o de un movimiento, pudiendo llegar a transformarlo en el antónimo de su significado original.

5

REFERENCIAS Y FUENTES

5 REFERENCIAS Y FUENTES

5.1 Bibliografía

- Adorno, T. W. (1982), *“Il fido Maestro sostituto”*, Torino, Einaudi.
- Alcalde, J. (2007): *Música y Comunicación*. Madrid, Editorial Fragua.
- Alvin, J. (1984). *Musicoterapia*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Ansell Pearson, K. (1999). *The new Bergson*. Manchester, Manchester University Press.
- Argerami, O. (1968). *Psicología de la creación artística*. Buenos Aires, Editorial Columbia.
- Arens, E. y Díaz Mateos, M. (2000). *Apocalipsis, la fuerza de la esperanza*. Lima, CEP.
- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Arnaldo, J. (2003). *Analogías Musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Barrière, J. B. (1991). *Le Timbre, métaphore pour la composition*. París, Christian Bourgois Éditeur.
- Bendazzi, G. (2003). *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid, Ocho y medio.
- Bergson, H. (2015). *La risa*. CABA, EGodot Argentina.
- Beyer, A. (2000). *Til Death Us Do Part. A Portrait of the Finnish Composer Kaija Saariaho*. Nordic Sounds I.
- Bosseur, J. (1992). *Le sonore et le visuel. Intersections Musique/arts plastiques aujourd’hui*. París, Dis. Voir.
- Boulez, P., (1963). *Penser la musique aujourd’hui*. París, Gonthier.
- Boulez, P. (2001). *Puntos de referencia*. Madrid, Gedisa.
- Bregman, A. (1990). *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, The MIT Press.
- Bukofzer, M.F., (1982). *La musica barocca*. Milano, Rusconi.
- Cabañete, D. y Soler, A. (2017). *Movimiento y lenguajes: de la experiencia sensorial a la conciencia y el pensamiento*. Barcelona, Ed. Grao.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Castellani, L. (1967). *El Apokalypsis de San Juan*. Biblioteca Dictio – Vol. 10.
- Charles, A., (2002). *Análisis de la música española del siglo XX*. Valencia, Rivera Editores.

- Chion, M. (1988). *Les deux espaces de la musique concrete. L'espace du son I*. Musiques et recherche. Belgique, Ohain.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Chowning, J. M. (1971). *The Simulation of Moving Sound Sources*. Journal Audio Engineering Society 19.
- Choza Armenta, J. (2015). *Filosofía del Arte y la Comunicación*. Teoría del Interfaz. Sevilla, Ed. Thémata.
- De Volder P. (1994). *Rencontres Avec Luis De Pablo. Essais Et Entretiens*. Madrid, SGAE – Fundación Autor.
- Delgado, M. (2010). *Contemporary European Theatre Directors*. New York, Routledge.
- Di-Liscia, O. P. y Basso, G. (2009). *Audición espacial de sonido: conceptos básicos y estado actual de la cuestión*. Buenos Aires, Ed. Bernal Universidad Nacional de Quilmes.
- Eco, H. (1962). *Opera Aperta*. Milán, Tascabili Bompiani.
- Feldman, M. (1985) *Essays*. Beginner Press.
- Floros, C. (2014). *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernisms*. Berna, Peter Lang GmbH.
- Friedman, B.H. (1995) *Jackson Pollock*. París, Ed. Hachette Books.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid, A. Machado Libros S.A.
- Gallotta, B. (2001). *Manuale di poesia e musica*. Milano, Ed. Rugginenti.
- Guillaume, P. (1976). *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Ed. Psique.
- Grisey, G. (1989). *Tempus ex Machina. Entretiens*, N° 8, pp. 37. Paris, PUF.
- Jouve, P.J. y FANO, M., (1955). *Wozzeck ou le nouvel opera*. París, Librairie Plon.
- Juarroz, R. (2001). *Poesía Vertical*. Buenos Aires, Emecé editores.
- Kandinsky, W. (1960). *De lo spiritual en el arte*. Buenos Aires, Ed. Galatea Nueva Visión S.R.L.
- Laban, R. (1975). *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*. Tavistock, Northcote House Publishers Ltd.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid, Cátedra.
- Langer, S. (1953) *Feeling and Form*, Ed. Charles Scribner's Sons.
- Le Corbusier. (1957). *Ronchamp*. Milan, Edizioni di Comunità.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Mirar. Escuchar, Leer*. Madrid, Ed. Siruela.
- Machlis, J. (1983). *Introduzione alla musica contemporanea*. Firenze, Sansoni Editore Nuova S.p.A.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenologie de la perception*. París, Gallimard.
- Metzger, W. (1975). *¿Qué es la teoría de la Gestalt? Teoría y educación de la Gestalt*. Dresden, Verlag Theodor Steinkopff.
- Meyer, L.B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial.
- Miranda de Almeida de Barros, C. (2005). *El árbol del arte. Matriz trans-sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico*. (Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea). ARGITALPENZERBITZUA / SERVICIO EDITORIAL.
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid, Ed. Akal S.A.
- Moritz, W. (2004). *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington, Indiana University Press.
- Murail T. (1989). Questions de cible. *Entretemps*, N° 8, pp. 26. París, PUF.
- Nattiez, J.J. y Boulez, P. (1991). *Musique / Espace. L'Espace du son II*. Ohain, Ed. Musiques & Recherches.
- Pasler, J. (1987). *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*. Berkeley, University of California Press.
- Pauly, R. (1974). *La música en el período clásico*. Buenos Aires, Ed. Víctor Leru.
- Paz, J. C. (1971). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Pestelli, G. (1987). *L'età di Mozart e di Beethoven*. Torino, Torino Ed.
- Phillips-Silver, J. y Trainor, L. J. (2005). *Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception*. Washington, American Association for the Advancement of Science.
- Quilis, A., (2004). *Métrica española*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.
- Redfield, J. (1969). *Música: ciencia y arte*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Riambau, E. (1990). *Stanley Kubrick*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique et poésie*. París, Seuil
- Schaffer, M. (1984). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ricordi.
- Shaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza Editorial.
- Schechter, J. M. y Haefer, R. (2014). *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. New York, Oxford University Press.
- Schoenberg, A. (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid, Real Musical Editores
- Schoenberg, A. y Kandinsky, V. (1988). *Música y Pintura*. Torino, Einaudi
- Solomos, M. (2020). *From music to sound. The emergence of sound in 20th and 21st century music*. London, Routledge. E-book obtenido en <https://www.routledge.com/From-Music-to-Sound-The-Emergence-of-Sound-in-20th--and-21st-Century-Music/Solomos/p/book/9780367192136>

- Stokoe, P. (1986). *La expresión corporal*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Stravinski, I. (1962). *Igor Stravinsky, an autobiography*. New York, N.Y.: Norton
- Stuckenschmidt, H. H. (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Ed. Guadarrama
- Truffaut, F. (2003). *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial
- Varèse, E. (1983). *Écrits. Texte réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris, Chistian Bourgois Éditeur
- Vidal, César (2011). *El Nuevo Testamento interlineal, griego-español*. Nashville, Ed. Grupo Nelson, Inc.
- Watzlawick, P. Beavin Bavelas, J. y Jackson, D. (1985). *Teoría de la Comunicación humana*. Barcelona, Ed. Herder
- Xenakis, I. (2006). *Musique de l'architecture, textes, realisations et projets architecturaux choisis, presentes et commentes* par Sharon Kanach. Marseille, Éditions Parenthèse.

5.2 Referencias de internet

5.2.1 Artículos

- Archer, K. y Hodson, M. (2007). Le Sacre du Printemps. *Hodson Archer, Ballets Old & New*. http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Welcome.html
- Biró, D. P. (1998). Slowly Watching Memory: An Analysis of Morton Feldman's 'Rothko Chapel'. *Dániel Péter Biró, Selected Writings, Lectures and Interviews*. http://www.danielpeterbiro.ca/selected_writings/
- Cage J. (1958). El futuro de la música. *Resonancias*. <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/johncage/futuromusica.htm>
- Cetta, P. (2018) La tercera es la vencida, de Francisco Kröpfl y Oscar Steinberg. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*. Año I – Número I, pp. 8-36. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/cuadernos-de-analisis-y-debate-sobre-musicas-latinoamericanas-contemporaneas/>
- Di Gennaro, C. (2005) Salvatore Sciarrino. Música arrancada al silencio. *Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) Scherzo nº 197*. P.1. <http://www.revistas culturales.com/articulos/60/scherzo/321/1/salvatore-sciarrino-musica-arrancada-al-silencio.html>
- Fischerman, D. (2013). La partitura es la tela. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30418-2013-11-05.html>
- Fernández de Moya, V. (2012) La Capilla Rothko (Rothko Chapel), un lugar ecuménico. *Arquitectura y Cristianismo*. <https://arquitecturaycristianismo.com/2012/11/18/la-capilla-rothko-rothko-chapel-un-lugar-ecumenico/>
- Keefer, C. y Jaap, G. (2012). Oskar Fischinger (1900-1967): Experiments In Cinematic Abstraction. *Eye Film Exhibition*. <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/oskar-fischinger-1900-1967>

Martínez, Y. (2014) La Capilla de Rothko. Rothko Chapel. *Indiecolors*. <http://www.indiecolors.com/blog/arte/la-capilla-de-rothko-rothko-chapel/>

Mattis, O. (1998). Morton Feldman: Music for the film Jackson Pollock (1951). *Chris Villars Homepage*. <https://www.cnvill.net/mfmattis.htm>

Menil, J. Menil. D. (1954). Mark Rothko. *The Ménil Collection*. www.menil.org

Moritz, W. (2020). CVM's Fischinger pages. *Center for Visual Music* <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFBio.htm>

Naranjo, M. (2010). The Handy e-book of Contemporary Dance History. *Contemporary dance.org* <https://www.contemporary-dance.org/>

Phillips-Silver, J. y Trainor, L. J. (2007). Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement. *National Library of Medicine*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17196580/>

Riveiro Holgado, L. (2013) Música y Movimiento. *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. <http://platea.pntic.mec.es/~jgarci1/leoriv1.htm>

Saitta, C. (2014). Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros. *Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS)*. <https://docplayer.es/38073013-Carmelo-saitta-articulos-musica-cine-pedagogia-entre-otros-editado-por-el-centro-mexicano-para-la-musica-y-las-artes-sonoras-cmmas.html>

Sanchez Marcos, F. (1988). Lectura histórica de *The Mission* (1986) de Roland Joffé. *Cultura Histórica*. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12211>

5.2.2 Trabajos Académicos

Arce Sagarduy, M. (2014). *El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. E-Archivo. https://www.academia.edu/8550333/El_espacio_y_la_dimensi%C3%B3n_del_sonido_Una_observaci%C3%B3n_desde_la_experimentaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_2014_Tesis_Doctoral_Mikel_Arce_Sagarduy

Barrasa, S., Castellón, J. F. y Olmos, P. (2011). *Características y Funciones de la Música en el Cine*. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de la Serena). http://periodismo.userena.cl/docs/seminarios_de_investigacion/2011_-_Tesis_Musica_en_el_Cine.pdf

Contepomi, G. (2009). *El País Fértil, notas para una pedagogía del proyecto*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña). E-Archivo. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/6566/GAC1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo de la propia creación musical en el entorno audiovisual*. (Tesis Doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). E-Archivo. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101280>

Grey, J. M., (1975). *An Exploration of Musical Timbre*. (Tesis Doctoral. Stanford University). E-Archivo. <https://ccrma.stanford.edu/files/papers/stanm2.pdf>

Perales Cejudo, C. D. (2011). *Electroacústica: la expresión del gesto sonoro*. (Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia). E-Archivo. <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/10686/tesisUPV3488.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

5.2.3 Cinematografía

Fischinger, O. (1931-26). *Wax Experiment*. (Vídeo). Vimeo. <https://vimeo.com/54587174>

Flaherty, R (1922). *Nanook of the North*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ar-sZ-xfil0>

Joffé, R. (Director). (1986). *The Mission* (Película). Warner Bros.

Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* (Película) Warner Bros.

Lang, Fritz (1927). *Metrópolis*. (Vídeo). (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc>

Lumière, A. y Lumière, L. (1895). *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QMK-TDZc70w>

Murnau, W. (1922). *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (Vídeo). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Mo-S0Y_jDDk

Namuth, H., Feldman, M. (1951) *Jackson Pollock '51*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6cgbVpjwOGO>

Namuth, H. (1951), Ridgway, M. (2013) *Music for Jackson Pollock* (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hrav970iPkg&t=1s>

Namuth, H. (1951), López, O. (1999). *Autumn Rhythm in Summer* (Vídeo). Vimeo. <https://vimeo.com/428176462>

Reiniger, Ch. (1926). *Las aventuras del príncipe Achmed*. (Vídeo). Vimeo. <https://vimeo.com/36268204>

Richter, H. (1921). *Rhythmus 21*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FYPb8ulQENs>

Ruttman, W. (1926). *Berlin, Sinfonía de una metrópolis*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TVqPoV9q4ck>

Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847Fil>

Weine, R (1920). *El gabinete del doctor Caligari*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc>

Wigman, M. (1914). *Hexetanz*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

5.2.4 Registros de Danza y Ballet

Béjart, M. (1970). *Le Sacre du Printemps*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iweDcZYNGLY&t=1667s>

Béjart, M. (1970). *Le Sacre du Printemps. Le Sacrifice: Danse Sacrale*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ooi7eomsTuc>

Duncan, I. (1877-1927). *Isadora Duncan, bailando*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ergvfq58Zcl>

Graham, M. (1930). *Lamentation*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nj701fbPdgU>

Nijinsky, V. (2013). *Le Sacre du Printemps*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4&t=272s>

Nijinsky, V. (2013). *Le Sacre du Printemps – Danse Sacrale (L'Élue)*. (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=a1s3-PICvHg>

Preljocaj, A. (2003). *The Rite of Spring. Angelin Preljocaj*. (Vídeo) YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8VSdr2RIEn4&t=2070s>

Preljocaj, A. (2003). *The Rite of Spring. Sacrifice dance*. (Vídeo) YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DLW9BKrH0cs&list=PLdrokZAUTHSaZkMEL_mphsw5YejaERAmS

5.3 Partituras

Bartók, B. (2012). *Música para cuerdas percusión y celesta*. Wein, Universal Edition

Ligeti, G. (2006). *Lontano*. Mainz, Schott

Luc, M. E. (2017). *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Bilbao, Edición de la autora.

Luc, M. E. (2014). *Exaudi*. Bilbao, Edición de la autora.

Luc, M. E. (2014). *Hu*. Bilbao, Edición de la autora.

Luc, M. E. (2008). *Nire Aitaren Etxea*. Bilbao, Edición de la autora.

Luc, M. E. (2012). *Shen*. Bilbao, Edición de la autora.

Monteverdi, C. (1993). *L'Orfeo, Favola in musica*. Huntingdon, King's music Gmc.

Mozart, W. A. (1975). *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Kassel, Bärenreiter.

Mussorgsky, M., orquestación Ravel, M. (1997). *Cuadros de una exposición*. Berlín, Boosey & Hawkes

Penderecky, K. (1971). *De natura sonoris 1 y 2*. Mainz, Schott.

Schubert, F. (1989). Erlkönig. *Lieder für Sinstimme und Klavier*. Album I. London, Edition Peters.

Sciarrino, S. (1998). *Luci mie traditrici*. Milano, Ricordi.

Stravinski, I. (1967). *Le Sacre du Printemps*. London, Boosey & Hawkes.

5.4 Grabaciones de Audio

Bartók, B. (1957). *Música para cuerdas percusión y celesta*. Hamburg, Deutsche Grammophon.

Ligeti, G. (2002). *Lontano*. Hamburg, Teldec Classics International.

Luc, M. E. (1985). *De aire y luz*. Madrid, Orpheus.

Monteverdi, C. (1993). *L'Orfeo, Favola in musica*. London, Abbey Road Studios.

Mozart, W. A. (1995). *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Hamburg, Archiv Produktion.

Mussorgsky, M., orquestación Ravel, M. (1997). *Cuadros de una exposición*. Hamburg, Deutsche Grammophon.

Penderecky, K. (2001). *De natura sonoris 1*. London, EMI Classics.

Penderecky, K. (2007). *De natura sonoris 2*. Warsaw, DUX Recording Producers.

Penderecky, K. (2001). *The Awakening of Jakob*. London, EMI Classics.

Schubert, F. (1999). *Schubert: Goethe-Lieder Erlkönig*. Hamburg, Deutsche Grammophon.

Sciarrino, S. (2001). *Luci mie traditrici*. Kairos.

Stravinski, I. (2015). *Le Sacre du Printemps*. Hamburg, Deutsche Grammophon.

5.5 Fuentes Personales

Luc, M. E. (2017). *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo.

Luc, M. E. (2017). *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de música.

Luc, M. E. (2014). *Exaudi*. Grabación de música.

Luc, M. E. (2014). *Hu*. Grabación de música.

Luc, M. E. (2008). *Nire Aitaren Etxea*. Grabación de música.

5.6 Índice de imágenes

Figura 1: Componentes de la comunicación - ilustración de la autora

Figura 2-4: Partitura de *L'Orfeo favola in musica* (Aria de Euridice) de C. Monteverdi

Figura 5: Esquema rítmico del Aria de Euridice

Figura 6-8: Partitura de *L'Orfeo favola in musica* (Aria de Euridice) de C. Monteverdi

Figura 9-12: Partitura de *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Aria de Leporello, acto I) de W. A. Mozart

Figura 13-28: Partitura de *Luci mie traditrici* (escena VII) de Salvatore Sciarrino

Figura 29: Algunos de los cuadros de Viktor Hartmann. SCRIBD. <https://es.scribd.com/document/355386149/Cuadros-de-una-exposicion-guia-didactica-con-audio-pdf>

Figura 30-31: Cuadros de Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg y Schmuÿle. El Gabinete del Parnaso. <https://elgabinetedelparnaso.wordpress.com/2015/11/24/los-cuadros-de-una-exposicion-de-mussorgski-basados-en-obras-de-viktor-hartmann/comment-page-1/#comment-419>

Figura 32-34: Partitura *Cuadros de una exposición* (nº 6 Samuel Goldenberg y Schmuÿle), de M. Mussorgsky-Ravel.

Figura 35-38: Capilla Rothko. *Indiecolors*. <http://www.indiecolors.com/blog/arte/la-capilla-de-rothko-rothko-chapel/>

Figura 39-43: Partitura Rothko Chapel de Morton Feldman

Figura 44-50: Fotografía del vídeo Jackson Pollock '51

Figura 51-73: Fotografía extraída de *The Shining* de S. Kubrick

Figura 74: Instrumentos aborígenes de América Latina. *DocPlayer*. <https://docplayer.es/50271573-Impacto-sociocultural-de-los-colectivos-culturales-1.html>

Figura 75-105: *The Mission* de R. Joffé

Figura 106-109: Bases del sistema de Laban. *Dolores Mayán BSdanza*. https://mayanbstudio.blogspot.com/2012/08/mary-wigman-danza-expresionista_25.html

Figura 110-112: Mary Wigman (*Hexentanz, Totentanz, Totentanz*). *Dolores Mayán BSdanza*. https://mayanbstudio.blogspot.com/2012/08/mary-wigman-danza-expresionista_25.html

Figura 113-114: Isadora Duncan. *Dolores Mayán BSdanza*. <https://mayanbstudio.blogspot.com/2010/09/glimpses-of-isadora-duncan.html>

Figura 115-116: Marta Graham. *Dolores Mayán BSdanza*. <https://mayanbstudio.blogspot.com/search/label/Martha%20Graham>

Figura 117-124: Partitura de *La Consagración de la Primavera* (Danza del Sacrificio), de I. Stravinski.

Figura 125-159: Fotografías del vídeo de *La Consagración de la Primavera* (Danza del Sacrificio), coreografía de V. Nijinsky

Figura 160-207: Fotografías del vídeo de *La Consagración de la Primavera* (Danza del Sacrificio), coreografía de M. Béjart.

Figura 208-241: Fotografías del vídeo de *La Consagración de la Primavera* (Danza del Sacrificio), coreografía de A. Preljocaj.

Figura 242: Conjunto Mandelbrot. *Pinterest*. <https://www.pinterest.es/pin/14003448818315439/>

Figura 243: Conjuntos Julia. *Cienciasfera*. http://www.cienciasfera.com/materiales/matematicas/matematicas02cs/tema11/21_el_conjunto_de_julia.html

Figuras 244-249: fractales en la naturaleza. *Natura*. <http://100ciasnaturales.blogspot.com/2014/05/fractales-en-la-naturaleza.html>

Figura 250: Ejemplo de Micromodo

Figura 251: Microestructuras Interválicas Cromáticas

Figura 252: Microestructuras Interválicas Diatónicas

Figura 253: Microestructuras Interválicas por Terceras

Figura 254: Micromodos Cromáticos

Figura 255: Micromodos Diatónicos

Figura 256: Micromodo por Terceras

Figura 257-258: Concepto de Micromodo

Figura 259: Red Interválica Hexatónica, simétrica y cíclica

Figura 260: Transposiciones de la Red Hexatónica

Figura 261: Componentes de la Red Hexatónica

Figura 262: Mayor 2c como generador de una Red Octatónica

Figura 263: Transposiciones de una Red Octatónica, simétrica y cíclica

Figura 264: Componentes de una Red Octatónica, simétrica y cíclica

Figura 265: Red Octatónica en *Exaudi*

Figura 266: Componentes de la Red Octatónica

Figura 267-282: Partitura *Exaudi* de la autora

Figura 283: Ordenación de las parciales de un espectro armónico temperado

Figura 284: Parciales temperadas impares de un espectro armónico

Figura 285-286: Espectros armónicos temperados sobre cada grado cromático

Figura 287-288: Espectros armónicos microtonales sobre cada grado cromático

Figura 289-290: Redes Interválica y Espectros armónicos temperados sobre cada grado cromático

Figura 291: Partitura *Nire aitaren etxea*, compás 141-146

Figura 292: Espectro Armónico de Do

Figura 293-294: Partitura *Hu* de la autora

Figura 295: Espectro armónico de Sol

Figura 296: Partitura *Hu* de la autora

Figura 297: Espectro armónico de Mi

Figura 298: Partitura *Hu* de la autora

Figura 299: Espectro armónico de Si bemol

Figura 300: Partitura *Hu* de la autora

Figura 301: Espectro armónico de Do

Figura 302: Parciales impares del espectro armónico de Do

Figura 303: Fundamentales de espectros utilizados

Figura 304: Espectro microtonal de Fa sostenido

Figura 305-306: Partitura *Hu* de la autora

Figura 307: Espectro microtonal de Do sostenido

Figura 308: Partitura *Hu* de la autora

Figura 309: Espectro Armónico de Re Sostenido

Figura 310: Partitura *Hu* de la autora

Figura 311: Fundamentales de espectros utilizados

Figura 312-313: Partitura *Hu* de la autora

Figura 314: Proporción Áurea. *FotoNostra*. <https://www.fotonostra.com/fotografia/seccionaurea.htm>

Figura 315: Esquema formal de *Apokalypsis*

Figura 316: Esquema formal de *Shen*

Figura 317: Prototipos Acentuales, Agógicos

Figura 318: Posibles desarrollos de una célula rítmica

- Figura 319: Serie de Fibonacci en las duraciones
- Figura 320: Ritmo como devenir perceptible
- Figura 321: Proyección de la microforma a la macroforma
- Figura 322: Foto del estreno de *Underground*, el canto de los oprimidos
- Figura 323: Foto del estreno de *Vuelos Migratorios*
- Figura 324: Foto del estreno de *Lamiak*
- Figura 325: Foto Extraída del Vídeo *Metropolifonía* (Juan Crego)
- Figura 326: Foto Extraída del Vídeo *Gaia* (Josu Rekalde)
- Figura 327: Foto Extraída del Vídeo *Pagasarri* (Juan Crego)
- Figura 328: Foto de la instalación interactiva *Tránsito*
- Figura 329: Esquema formal del Apocalipsis según San Juan
- Figura 330: Esquema formal de la ópera *Apokalypsis errebelazio baten sinbolo*
- Figura 331-334: Esquema del guion para el vídeo, 1ª y 2ª escena
- Figura 335: Esquema formal de las 3 primeras escenas
- Figura 336-357: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis*, introducción
- Figura 358: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 359: Partes vocales de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 360-361: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 362-366: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis*
- Figura 367: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 368-373: Parte vocal de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 374: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 375-377: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 378-379: Parte vocal de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 380-381: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 382-387: Fotos extraídas del vídeo *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora
- Figura 388-389: Parte vocal de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora

Figura 390-391: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora

Figura 392-396: Parte vocal de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo* de la autora

Figura 397-400: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 401-404: Fotos extraídas de internet

Figura 405-408: Parte vocal de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 409-410: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 411-416: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis, el 5º Sello*

Figura 417-420: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 421-424: Fotos extraídas del vídeo de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 425-426: Partitura general de *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

Figura 427-432: Imágenes del final del vídeo *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*

5.7 Anexos Documentales

5.7.1 Audios y vídeos de las obras analizadas en la Primera Parte

- *L'Orfeo, favola in musica. Aria d' Euridice.* Claudio Monteverdi
- *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. Aria di Leporello.* Wolfgang Amadeus Mozart
- *Luci mie traditrici.* VII escena. Salvatore Sciarrino
- *Cuadros de una exposición.* Modest Mussorgsky, Maurice Ravel
- *Rothko Chapel.* Morton Feldman
- *Jackson Pollock '51.* Morton Feldman
- *Music for Jackson Pollock.* Max Ridgway, Randall Colbourne
- *Autumn Rhythm in summer.* Octavio López
- *The Shining.* (fragmentos). Stanley Kubrick, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Béla Bartók
- *The Mission.* (fragmentos). Roland Joffé, Ennio Morricone
- *Le Sacre du printemps. Danza del sacrificio.* Vaslav Nijinsky e Igor Stravinski
- *Le Sacre du printemps. Danza del sacrificio.* Maurice Béjart e Igor Stravinski
- *Le Sacre du printemps. Danza del sacrificio.* Angelin Preljocaj e Igor Stravinski

5.7.2 Audios y partituras de las obras analizadas en la Segunda Parte

- *Exaudi.* Grabación de música. María Eugenia Luc (2014)
- *Exaudi.* Partitura general. María Eugenia Luc (2014)
- *Nire Aitaren Etxea.* Grabación de música. María Eugenia Luc (2008)
- *Nire Aitaren Etxea.* Partitura general. María Eugenia Luc (2008)
- *Hu.* Grabación de música. María Eugenia Luc (2014)
- *Hu.* Partitura general. María Eugenia Luc (2014)
- *Shen.* Bilbao, Grabación de música. María Eugenia Luc (2012)
- *Shen.* Bilbao, Partitura general. María Eugenia Luc (2012)

5.7.3 Audios, vídeos y partituras de las obras analizadas en la Tercera Parte

- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Libreto. María Eugenia Luc (2015-2017).
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Partitura general. María Eugenia Luc (2017).
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de música. María Eugenia Luc (2017).
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. María Eugenia Luc (2017).
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Primer sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Segundo sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Tercer sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Cuarto sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Quinto sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Sexto sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación de vídeo. 3ª escena. Séptimo sello. María Eugenia Luc
- *Apokalypsis, errebelazio baten sinbolo*. Grabación del vídeo proyectado en escena. Juan Crego, Josu Rekalde, Pietro Cazzaniga