

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Composição

Tese de Doutoramento

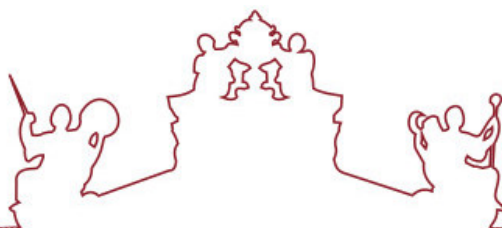
**Aplicación del patrimonio musical tradicional ibérico en la
creación contemporánea**

Inês Badalo López

Orientador(es) | Mário Pedro do Amaral Ribeiro e Tomaz

Évora 2025





Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Composição

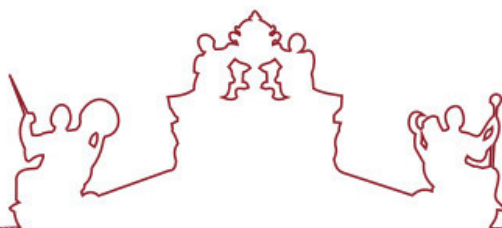
Tese de Doutoramento

**Aplicación del patrimonio musical tradicional ibérico en la
creación contemporánea**

Inês Badalo López

Orientador(es) | Mário Pedro do Amaral Ribeiro e Tomaz

Évora 2025



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Vanda de Sá Silva (Universidade de Évora)

Vogais | Carlos Caires (Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa)
Carlos Fernando da Silva Marecos (Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa)
Christopher Bochmann (Universidade de Évora)
Francisco José Dias Barbosa Monteiro (Instituto Politécnico do Porto)
Mário Pedro do Amaral Ribeiro e Tomaz (Universidade de Évora) (Orientador)
Susana Sardo (Universidade de Aveiro)



Esta tesis ha contado con el apoyo de la Beca de Ampliación de Estudios Internacionales de la Fundación SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) y la Beca de Ampliación de Estudios Musicales AIE (Sociedad de Artistas, Intérpretes o Ejecutantes de España), dentro de su programa de Fondo Asistencial y Cultural.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Évora.

Al profesor Pedro Amaral, por su valiosa orientación y reflexiones, innumerables aportes, sabiduría y generosidad. Por dedicarme su tiempo y conocimientos.

A los demás profesores del curso de doctorado, Eduardo Lopes, Vanda de Sá y Benoît Gibson, por los conocimientos compartidos y por enriquecer la experiencia vivida en las aulas, por su contribución y entusiasmo en el fascinante proceso de aprendizaje que ha supuesto para mí esta tesis.

A Luís Tinoco, por su bondad, amabilidad y disponibilidad para responder cuestiones relacionadas con su obra, por su apoyo y por todos los preciados conocimientos que me transmitió, los cuales cada día agradezco y valoro.

A Mauricio Sotelo, por su gentileza y la belleza de su música, de un lenguaje único.

A mi madre, fuente de energía infinita, ejemplo de tenacidad, por legar valores en vías de extinción, por apostar por mis sueños. A mi padre, por enseñarme a ser una persona íntegra, por todos los valores que me ha transmitido. A ellos y a mis hermanos, por su apoyo incondicional y cariño.

A Pascual, mi compañero de vida, la persona que alimenta mis días, gracias por tu paciencia, por hacerme la vida más fácil y acompañarme en ella, soy muy afortunada.

A todos aquellos que a lo largo del camino dejaron huella, por sus aportaciones, generosidad, sinceridad y honestidad artística.

RESUMEN

La simbiosis entre música tradicional¹ y música culta ha estado presente en numerosas obras a lo largo de la historia, han sido muchos los compositores que han unido ambas vertientes a través de los más diversos procedimientos. La tesis consiste en realizar un estudio de los procedimientos para reutilizar una fuente tradicional y darle un nuevo significado, donde la identidad esté presente, pero también la contemporaneidad, poniendo en valor el patrimonio musical tradicional de la península ibérica, así como las múltiples aplicaciones de la música folclórica en la música contemporánea.

Los métodos utilizados consisten en el análisis de varias obras en las que el folclore haya sido un recurso compositivo, y en la creación de nuevo repertorio con estas características. Se realiza un estudio de los procedimientos de transformación e integración del material original, ya sea a través de melodías procedentes del patrimonio musical tanto dentro como fuera de la península ibérica, o/y mediante la utilización de instrumentos tradicionales en contextos distintos a los habituales.

Se pretende explicar cómo los compositores han utilizado el folclore, cómo lo han incorporado en su propio lenguaje, así como qué posibilidades presenta la música tradicional ibérica para su posterior aplicación en la música actual. Realizando una exploración de los nuevos caminos sonoros que se abren desde la interculturalidad entre España y Portugal a través del estudio del patrimonio colectivo, y de cómo éste puede ser utilizado y/o transformado en busca de la originalidad individual.

Palabras clave: península ibérica, folclore, patrimonio, identidad, interculturalidad

¹ En la presente tesis, los conceptos de música folclórica o tradicional son considerados como sinónimos, es decir, son asociados a una música de autor anónimo y que es transmitida de generación en generación. La música popular está relacionada con la música urbana o de masas y de autor conocido. Todos estos conceptos serán discutidos posteriormente.

Aplicação do património musical tradicional ibérico na criação contemporânea

RESUMO

A simbiose entre música tradicional² e música erudita tem estado presente em inúmeras obras ao longo da história, foram muitos os compositores que uniram ambas as vertentes através dos mais diversos procedimentos. A tese consiste em realizar um estudo sobre os procedimentos para reutilizar uma fonte tradicional e dar-lhe um novo significado, onde a identidade esteja presente, mas também a contemporaneidade, valorizando o património musical tradicional da península ibérica, bem como as múltiplas aplicações da música folclórica na música contemporânea.

Os métodos utilizados consistem na análise de diversas obras em que o folclore tenha sido um recurso composicional, e na criação de novo repertório com estas características. Realiza-se um estudo dos procedimentos de transformação e integração do material original, quer através de melodias provenientes do património musical dentro e fora da península ibérica, quer através da utilização de instrumentos tradicionais em contextos diferentes dos habituais.

Pretende-se explicar como os compositores utilizaram o folclore, como o incorporaram na sua própria linguagem, bem como que possibilidades apresenta a música tradicional ibérica para a sua posterior aplicação na música actual. Realizando uma exploração dos novos caminhos sonoros que se abrem desde a interculturalidade entre Espanha e Portugal através do estudo do património colectivo, e como este pode ser utilizado e/ou transformado na procura da originalidade individual.

Palavras-chave: península ibérica, folclore, património, identidade, interculturalidade

² Nesta tese, os conceitos de música folclórica ou tradicional são considerados sinónimos, ou seja, são associados a músicas de autor anónimo e transmitidos de geração em geração. A música popular está relacionada com a música urbana ou de massas e de autor conhecido. Todos estes conceitos serão discutidos posteriormente.

Application of the traditional Iberian musical heritage in contemporary creation

ABSTRACT

The symbiosis between traditional music³ and classical music has been present in numerous works throughout history, there have been many composers who have united both aspects through the most diverse procedures. The thesis consists of carrying out a study of the procedures to reuse a traditional source and give it a new meaning, where identity is present, but also contemporaneity, valuing the traditional musical heritage of the Iberian Peninsula, as well as the multiple applications of folk music in contemporary music.

The methods used consist of the analysis of several works in which folk music has been a compositional resource, and the creation of a new repertoire with these characteristics. The procedures for the transformation and integration of the original material will be studied, either through melodies from musical heritage both inside and outside the Iberian Peninsula, or/and through the use of traditional instruments in contexts other than the usual ones.

The aim is to explain how composers have used folklore, how they have incorporated it into their own language, as well as what possibilities traditional Iberian music presents for its subsequent application in current music. Carrying out an exploration of the new sound paths that open from the interculturality between Spain and Portugal through the study of collective heritage, and how it can be used and/or transformed in search of individual originality.

Keywords: Iberian Peninsula, folk, heritage, identity, interculturality

³ In this thesis, the concepts of folk or traditional music are considered synonymous, that is, they are associated with music of anonymous author and that is transmitted from generation to generation. Popular music is related to urban or mass music and a well-known author. All these concepts will be discussed later.

ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS

b - bemol

- sostenido

c. - compás (singular)

cc. - compases (plural)

CNDM - Centro Nacional de Difusión Musical

© Copyright

© Dominio público

ICTM - International Council for Traditional Music

IFMC - International Folk Music Council

n.º - número

op. - opus

RTC - Radiotelevisión Caboverdiana

RTP - Radiotelevisión de Portugal

SPN - Secretaría de Propaganda Nacional

UYMP - University of York Music Press

UNICAMP - Universidad Estatal de Campinas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	5
METODOLOGÍA	6
PARTE I	9
1. DEFINICIÓN DE MÚSICA POPULAR, TRADICIONAL Y FOLCLÓRICA DESDE LA PERSPECTIVA DE FOLCLORISTAS	11
2. ESTADO DEL ARTE	15
2.1. IDENTIDAD Y NACIONALISMO	15
2.2. COMPOSITORES NACIONALISTAS, USOS DEL MATERIAL TRADICIONAL / FOLCLÓRICO	21
2.3. FUENTES DE INSPIRACIÓN BASADAS EN MATERIAL TRADICIONAL, NO RELACIONADAS CON EL NACIONALISMO MUSICAL	28
2.3.1. MODERNISMO Y POSMODERNISMO	28
2.3.2. COMPOSITORES MODERNISTAS Y POSMODERNISTAS. USOS DEL MATERIAL TRADICIONAL / FOLCLÓRICO	30
PARTE II	39
3. MÚSICA CRIOLLA Y ANDINA EN LA <i>SONATA</i> OP.47 PARA GUITARRA DE ALBERTO GINASTERA	41
3.1. <i>ESORDIO</i>	44
3.2. <i>SCHERZO</i>	52
3.3. <i>CANTO</i>	67
3.4. <i>FINALE</i>	69
4. EL FLAMENCO EN <i>AUDÉIS</i> DE MAURICIO SOTELO	76
4.1. LOS <i>CANTES</i> O <i>PALOS</i> FLAMENCOS	76

4.2.	INTRODUCCIÓN DE ELEMENTOS DEL FLAMENCO EN AUDÉEIS: RESIGNIFICACIÓN	83
4.3.	PERSPECTIVA DEL COMPOSITOR	90
5.	MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA Y CABOVERDIANA EN CANÇÕES DE TRABALHO DE LUÍS TINOCO	92
5.1.	MATERIAL TRADICIONAL EN EL QUE ESTÁ BASADA LA OBRA...	92
5.1.1.	<i>POR RIBA SE CEIFA O PÃO</i>	95
5.1.2.	<i>M'CA CRÊ DZÊ</i>	103
5.1.3.	<i>ESTA RODA</i>	107
PARTE III		117
6.	ANTECEDENTES RESPECTO AL USO DE MATERIAL TRADICIONAL EN MI OBRA.....	119
6.1.	<i>NIMBUS STRATUS</i> (2015).....	119
6.2.	<i>AQUI, ALI, NÓS</i> (2016)	121
6.3.	<i>SUMI-E</i> (2019)	124
7.	LA GUITARRA PORTUGUESA: CATALOGACIÓN SISTEMÁTICA DE TÉCNICAS EXTENDIDAS	126
8.	<i>LA LÍNEA DIFUSA</i>	130
8.1.	<i>PRELUDIO</i>	131
8.2.	<i>EL ENCAJERO</i>	133
8.3.	<i>INTERLUDIO</i>	138
8.4.	<i>CHAMARRITA DE CIMA</i>	140
8.5.	<i>INTERLUDIO. DE PREGONES</i>	145
8.6.	<i>JOSÉ EMBALA O MENINO</i>	148
9.	<i>DUERME CON LOS ECOS</i>	152
10.	<i>TESELAS DE UN REFLEJO</i>.....	162
10.1.	<i>LATIDOS</i>	162
10.2.	<i>VÍTREA</i>	167

10.3.	<i>MOSAICOS</i>	173
10.4.	<i>ALJIBE SONORO</i>	176
11.	<i>RHIZOME</i>	181
11.1.	SECCIÓN <i>A</i>	184
11.2.	SECCIÓN <i>B</i>	189
11.3.	SECCIÓN <i>A'</i>	193
CONCLUSIONES		197
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		203
PARTITURAS		213
GRABACIONES		213
ANEXOS		215
ANEXO A: PARTITURAS		217
ANEXO A.1. <i>LA LÍNEA DIFUSA</i>		219
ANEXO A.2. <i>DUERME CON LOS ECOS</i>		287
ANEXO A.3. <i>TESELAS DE UN REFLEJO</i>		307
ANEXO A.4. <i>RHIZOME</i>		355
ANEXO B: PROGRAMAS DE CONCIERTOS		379
ANEXO B.1. ESTRENO DE <i>LA LÍNEA DIFUSA</i> EN BADAJOZ Y MADRID (ESPAÑA).....		380
ANEXO B.2. ESTRENO DE <i>DUERME CON LOS ECOS</i> EN CÁDIZ, BADAJOZ Y SEGOVIA (ESPAÑA).....		383
ANEXO B.3. ESTRENO DE <i>TESELAS DE UN REFLEJO</i> EN MADRID		386
ANEXO B.4. ESTRENO DE <i>RHIZOME</i> EN SARASOTA (FLORIDA), ALICANTE (ESPAÑA), SALZBURGO (AUSTRIA) Y MILÁN (ITALIA)		387

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Características de la identidad según el Dossier para una Educación Intercultural (2002).....	16
Figura 2 Decreto del 21 de Julio de 1931.....	19
Figura 3 Triangulación estética: tres polos de autenticidad / verdad / identidad	24
Figura 4 Etapas compositivas en la obra de Ginastera y usos del folclore según Suárez (1967).....	25
Figura 5 Bartók, modos de utilización del material popular en la composición musical	26
Figura 6 Tipos de cita en la obra de Ginastera según Sottile (2016).....	42
Figura 7 Gaucho argentino	43
Figura 8 Estructura formal del Esordio de la Sonata Op.47 de Ginastera.....	45
Figura 9 “Acorde guitarra”	45
Figura 10 Ginastera, Malambo Op.7 (1940), “Acorde guitarra” en el piano, c.1	45
Figura 11 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, inicio	46
Figura 12 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, alturas del primer grupo en aceleración progresiva	48
Figura 13 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, tercera repetición de la estructura x, y, z, whistling sound.....	48
Figura 14 Ejemplo de baguala donde se puede observar la melodía tritónica	49
Figura 15 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, inicio sección B	50
Figura 16 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, melodía superior de la sección B, canto con caja	51
Figura 17 Ejemplo de gato, voz y guitarra	53
Figura 18 Ejemplo de gato, voz y dos guitarras	53
Figura 19 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, cc.17-19.....	54
Figura 20 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, cc.68-70.....	54
Figura 21 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, ejemplo de a, c.1	54
Figura 22 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Tipos de b.....	55
Figura 23 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Tipos de b'	55
Figura 24 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Tipos de b''	56
Figura 25 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Ejemplo de b''' , cc.37-39	56
Figura 26 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Ejemplos de c, cc.29, 50-51	56
Figura 27 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, c.15	57
Figura 28 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, cc.84-86.....	57
Figura 29 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, c.88.....	57
Figura 30 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo, cc.109-110.....	58
Figura 31 Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Act II, p.244-245	59
Figura 32 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Cita erudita de Wagner, c.141.....	61
Figura 33 Payada en una pulpería, de Carlos Morel (1813-1894)	62
Figura 34 Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Act II, p.224	63
Figura 35 Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Act II, p.266	63
Figura 36 Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Act II, p.265	64
Figura 37 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Cita erudita de Wagner, combinación de elementos, c.141	64
Figura 38 Ginastera, Sonata Op.47, inicio de Canto	67
Figura 39 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, p.8, 3er pentagrama	67
Figura 40 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, p.8, inicio del 3er pentagrama	68

Figura 41 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, p.10, 2º pentagrama	68
Figura 42 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, p.8, 4º pentagrama	68
Figura 43 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, inicio de B	69
Figura 44 Ginastera, Sonata Op.47, Canto, inicio de B'	69
Figura 45 Ritmo del malambo	71
Figura 46 Ginastera, Sonata Op.47, Finale, ejemplo de malambo cc.27-28	71
Figura 47 Combinación de compases, Finale, sección A	71
Figura 48 Ginastera, Sonata Op.47, Finale, inicio	71
Figura 49 Ritmo de milonga en un compás de 2/4	72
Figura 50 Ginastera, Sonata Op.47, Finale, cc.68-69	72
Figura 51 Ginastera, Sonata Op.47, Finale, cc.76-79	72
Figura 52 Ejemplo de chacarera	73
Figura 53 Ginastera, Sonata Op.47, Finale, cc.90-91	73
Figura 54 Cantaor tío Juane y familia, interpretando un martinete	80
Figura 55 Acentuación de la bulería	80
Figura 56 Cuenta flamenca	81
Figura 57 Bulería, compases enlazados	81
Figura 58 Acentuación de la seguriya	81
Figura 59 Sotelo, Audééis, cc.18-19	84
Figura 60 Sotelo, Audééis, cc.82-84	85
Figura 61 Sotelo, Audééis, cc.178-182	86
Figura 62 Sotelo, Audééis, cc.235-244	87
Figura 63 Clave de bulería	88
Figura 64 Sotelo, Audééis, cc.445-449 (violonchelo)	89
Figura 65 Sotelo, Audééis, c.491	89
Figura 66 Giacometti entrevistando a Catarina Chitas	95
Figura 67 Canción Por riba se ceifa o pão	97
Figura 68 Comparación de la melodía Por riba se ceifa o pão del Cancioneiro Popular Português de Giacometti y Lopes-Graça con el tratamiento melódico realizado por Tinoco en Canções de Trabalho	98
Figura 69 Tinoco, Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão, cc.140-150	99
Figura 70 Tinoco, Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão, cc.19-31	100
Figura 71 Tinoco, Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão, cc.63-75	101
Figura 72 Tinoco, Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão. Reducción de la sección de viento, cc.67-75	102
Figura 73 Tinoco, Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão. Reducción de la sección de cuerda, cc.67-75	102
Figura 74 Tinoco, Canções de Trabalho, II. M'ca crê dzê, parte de la voz	104
Figura 75 Tinoco, Canções de Trabalho, II. M'ca crê dzê, ejemplos de diseños melódicos	105
Figura 76 Tinoco, Canções de Trabalho, II. M'ca crê dzê, cc.170-176	106
Figura 77 Tinoco, Canções de Trabalho, II. M'ca crê dzê, notación del efecto water sound, cc.208-211	107
Figura 78 Apolinária de Jesús cantando sobre la noria	108
Figura 79 Tinoco, Canções de Trabalho, III. Esta roda, parte de la voz	108
Figura 80 Canción Minha roda 'stá parada	109
Figura 81 Tinoco, Canções de Trabalho, III. Esta roda, cc.224-228	110
Figura 82 Tinoco, Canções de Trabalho, III. Esta roda, cc.295-304	112
Figura 83 Badalo, Nimbus Stratus. Inicio del segundo movimiento	120
Figura 84 Badalo, Nimbus Stratus. Scordatura de la guitarra portuguesa	121

Figura 85 Badalo, Aqui, Ali, Nós, cc. 63-67	122
Figura 86 Viola beiroa.....	123
Figura 87 Badalo, Sumi-e, p.7	124
Figura 88 Interpretación de Sumi-e por Neopercusión en la Fundación Juan March (Madrid).....	125
Figura 89 Pregón Los mojicones	132
Figura 90 Badalo, La línea difusa, soprano, cc.10-12	132
Figura 91 Melodía de El encajero presente en La línea difusa.....	134
Figura 92 Badalo, La línea difusa, cc.46-48.....	135
Figura 93 Inicio canción El encajero.....	136
Figura 94 Badalo, La línea difusa, violonchelo cc.34-37	136
Figura 95 Badalo, La línea difusa, violonchelo cc.49-52.....	136
Figura 96 Badalo, La línea difusa, cc.61-64.....	137
Figura 97 Badalo, La línea difusa, Interludio	139
Figura 98 Chamarrita de cima	140
Figura 99 Melodía de Chamarrita de cima en La línea difusa	141
Figura 100 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, instrumentos de viento, cc.99-101	141
Figura 101 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, instrumentos de cuerda frotada, cc.103-105	142
Figura 102 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, piano y arpa, cc.105-107 ..	142
Figura 103 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, scordatura guitarra portuguesa	143
Figura 104 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, guitarra portuguesa, cc.108-110	143
Figura 105 Badalo, La línea difusa, Chamarrita de cima, cc.102-104	144
Figura 106 Badalo, La línea difusa, Interludio. De pregones, cuarta página	145
Figura 107 Badalo, La línea difusa, De pregones, dos primeras páginas.....	147
Figura 108 José embala o menino. Cancioneiro Popular Português	148
Figura 109 Badalo, La línea difusa, José embala o menino, cc.120-130	150
Figura 110 Badalo, La línea difusa, José embala o menino, piano, c. 152	151
Figura 111 Badalo, Duerme con los ecos, movimiento circular, saxofón soprano	153
Figura 112 Badalo, Duerme con los ecos, movimiento horizontal, saxofón tenor	153
Figura 113 Badalo, Duerme con los ecos, movimientos asociados a sonidos puntuales (slap), saxofón barítono	154
Figura 114 Badalo, Duerme con los ecos, posición inicial y final en la primera sección	154
Figura 115 Badalo, Duerme con los ecos, segundo sistema, p.1.....	154
Figura 116 Badalo, Duerme con los ecos, segundo sistema, p.2.....	155
Figura 117 Acentuación de la seguriya	155
Figura 118 Badalo, Duerme con los ecos, segundo sistema, p.2, saxofón barítono....	156
Figura 119 Badalo, Duerme con los ecos, ritmo de seguriya, p.4.....	156
Figura 120 Badalo, Duerme con los ecos, ritmo de seguriya, disminución, p.4	157
Figura 121 Badalo, Duerme con los ecos, primer sistema, cambio acentuación y supresión valores, p.3	157
Figura 122 Posición de las manos en palma sorda	158
Figura 123 Posición de las manos en palma abierta.....	159
Figura 124 Badalo, Duerme con los ecos, p.8.....	160
Figura 125 Badalo, Duerme con los ecos, tres últimos compases.....	161
Figura 126 Vendiendo flores	163

Figura 127 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, vocales extraídas del texto, mezzosoprano	163
Figura 128 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, texto y distorsión melódica, mezzosoprano	163
Figura 129 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, p.2, 2º sistema.....	164
Figura 130 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, p.3, 1er sistema, mezzosoprano ..	164
Figura 131 Teselas de un reflejo, Latidos, p.3, 2º sistema, mezzosoprano	165
Figura 132 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, p.4, 1er sistema	166
Figura 133 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, p.5, 2º sistema, Perc. I	167
Figura 134 Badalo, Teselas de un reflejo, Latidos, p.7, 1er sistema	167
Figura 135 Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea, disposición de los objetos de cristal	168
Figura 136 <i>Deus nos dê cá as boas-festas</i>	168
Figura 137 Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea, p.9, 2º sistema.....	169
Figura 138 Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea, p.12, 2º sistema.....	170
Figura 139 Pregón Naranjas y limones	170
Figura 140 Senhora do Almurtão	171
Figura 141 Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea, p.17, 1er sistema	171
Figura 142 Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea, p.19, 2º sistema.....	172
Figura 143 Fotografía del estreno de Teselas de un reflejo, Vítrea, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.....	172
Figura 144 Tres personas de Penha Garcia (Castelo Branco) cantando y tocando el adufe	173
Figura 145 Badalo, Teselas de un reflejo, Mosaicos, pp. 21-22	174
Figura 146 Badalo, Teselas de un reflejo, Mosaicos, adecuación texto – ritmo	176
Figura 147 Scordatura guitarra portuguesa en Teselas de un reflejo, Aljibe sonoro ..	177
Figura 148 Comparación entre la melodía del cancionero y su transformación en Aljibe sonoro	177
Figura 149 Repenic'ó sino.....	178
Figura 150 Badalo, Teselas de un reflejo, Aljibe sonoro, p.25, 1er sistema	178
Figura 151 Badalo, Teselas de un reflejo, Aljibe sonoro, p.25, 2º sistema	179
Figura 152 Badalo, Teselas de un reflejo, Aljibe sonoro, p.28	180
Figura 153 Badalo, Rhizome, scordatura	181
Figura 154 Badalo, Rhizome, zonas de la guitarra para deslizar el slide o para tocar con los dedos de la mano izquierda.....	181
Figura 155 Badalo, Rhizome, efecto slide a)	182
Figura 156 Badalo, Rhizome, efecto slide b)	182
Figura 157 Badalo, Rhizome, efecto slide c)	182
Figura 158 Badalo, Rhizome, efecto slide d)	183
Figura 159 Badalo, Rhizome, efecto slide e)	183
Figura 160 Badalo, Rhizome, efecto slide f).....	183
Figura 161 Badalo, Rhizome, efecto slide g)	184
Figura 162 Bulería, compases enlazados.....	185
Figura 163 Soleá.....	185
Figura 164 Acentuación de la seguriya	185
Figura 165 Badalo, Rhizome, pp.1-2, palos flamencos.....	186
Figura 166 Badalo, Rhizome, p.2	187
Figura 167 Badalo, Rhizome, p.3	188
Figura 168 Badalo, Rhizome, p.3	188
Figura 169 Badalo, Rhizome, p.4.....	189

Figura 170 Badalo, Rhizome, notación de multifónicos	190
Figura 171 Badalo, Rhizome, p. 5	190
Figura 172 Badalo, Rhizome, p.6	191
Figura 173 Badalo, Rhizome, p.7, sonidos escritos	191
Figura 174 Badalo, Rhizome, p.7, sonidos resultantes.....	192
Figura 175 Badalo, Rhizome, p.8	192
Figura 176 Badalo, Rhizome, p.8	193
Figura 177 Badalo, Rhizome, p.9	193
Figura 178 Badalo, Rhizome, final, p.10.....	194

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Características generales de la música tradicional y de la música culta.....	14
Tabla 2 Compositores encuadrados dentro del nacionalismo musical	21
Tabla 3 Selección de compositores de fuera de la península ibérica que han hecho uso de material tradicional	34
Tabla 4 Selección de compositores de la península ibérica que han hecho uso del material tradicional	36
Tabla 5 Notación de efectos característicos del estilo guitarrístico criollo en la Sonata para guitarra.....	44
Tabla 6 Ginastera, Sonata Op.47, Esordio, estructura de la sección A	46
Tabla 7 Ginastera, Sonata Op.47, Scherzo. Combinación de los distintos elementos que constituyen el segundo movimiento	66
Tabla 8 Esquema del uso de las distintas citas en la Sonata Op.47.....	75
Tabla 9 Clasificación general de los cantos por familias realizada por Fernández (2004)	78
Tabla 10 Textos utilizados en la obra Audéis de Sotelo	82
Tabla 11 Estructura formal de Audéis	83
Tabla 12 Canciones tradicionales en las que están basados cada uno de los movimientos de Canções de Trabalho de Tinoco.....	92
Tabla 13 <i>Por riba se ceifa o pão</i> [Idanha-a-Nova – Castelo Branco, Portugal].....	93
Tabla 14 <i>M'ca cré dzê</i> [Ribeira Prata, São Nicolau, Cabo Verde].....	94
Tabla 15 <i>Esta roda</i> [Dornelas do Zêzere, Pampilhosa da Serra – Coimbra, Portugal] .	94
Tabla 16 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con baqueta superball	126
Tabla 17 Técnica extendida en guitarra portuguesa con e-bow	127
Tabla 18 Técnica extendida en guitarra portuguesa con diapasón	127
Tabla 19 Técnica extendida en guitarra portuguesa con hilo de pescar	128
Tabla 20 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con espumador de leche.....	128
Tabla 21 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con objetos combinados	129
Tabla 22 Canciones que aparecen en La línea difusa	131
Tabla 23 Instrumentos, canciones y cancioneros presentes en Mosaicos	173
Tabla 24 Badalo, Rhizome, estructura formal	184

INTRODUCCIÓN

La composición musical, especialmente desde el siglo XX, se encuentra muy diversificada y fragmentada en múltiples corrientes estéticas. Las diferentes técnicas empleadas por parte de los compositores que han hecho uso del patrimonio musical folclórico, aplicándolo en la música culta de nueva creación, son un claro reflejo de la pluralidad de estilos y usos del material compositivo tradicional.

Además de las obras de significado puramente artístico, la música, como todo arte, ha podido, en determinados casos, llevar consigo a lo largo de la historia, de manera implícita o explícita, diversas connotaciones, ya sean políticas, ideológicas o identitarias. La misma ha sido utilizada como un instrumento político, para atraer grandes masas o incluso ha sido transformada en un objeto de consumo.

Desde una perspectiva histórica, respecto al uso del material tradicional, encontramos tres grandes ejes de naturaleza muy diferente entre sí. El primero de ellos pone el foco en la cuestión de la nacionalidad, donde situamos el nacionalismo, el internacionalismo y el exotismo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el nacionalismo musical consistía mayoritariamente en citar melodías extraídas del folclore, que fueran reconocibles por el oyente como melodías nacionales, basadas en el uso del material tradicional como base conceptual. Durante la primera mitad del siglo XX, la facilidad de la música para llegar rápidamente a un gran número de personas la puso en el foco de los estamentos oficiales de todas las naciones e ideologías; la influencia de los diferentes nacionalismos dejó una profunda huella en la música de muchos compositores, manifestándose en su obra diferentes factores que van desde su función social como elemento para engrandecer y fortalecer la unidad nacional, hasta la búsqueda de la identidad colectiva. Respecto al internacionalismo, éste está basado en la mixtura e hibridación del folclore de diversos países; y en relación al exotismo, consiste en evocar sonoridades lejanas o muy distintas a las de la propia cultura del autor.

El segundo eje, donde nos encontramos el modernismo y posmodernismo, estaría relacionado con el estilo musical. Aquí el material folclórico se aplicó de una manera más amplia, no sólo a través de la cita, sino aplicando la sonoridad a otros parámetros como la armonía, el uso de instrumentos tradicionales o la imitación de sonidos propios del folclore a través de instrumentos convencionales, lo que originó nuevas técnicas de interpretación y de producción sonora. En definitiva, una visión más global, e incluso en ocasiones abstracta, como base conceptual del material folclórico.

El tercer eje, está unido a la etnomusicología, que consiste en el estudio de la música desde una mirada antropológica, centrada más en la cultura donde se desarrolla que en un enfoque puramente artístico, basada en el conocimiento científico a través del estudio de campo y en fundamentar la composición musical a partir de ese conocimiento.

Diversos autores han reutilizado o pasado a través de un nuevo prisma deformante elementos de la música tradicional, con el fin de presentar una visión renovada del material sonoro, transitando diferentes estéticas muy contrastantes respecto al empleo del folclore. Ejemplos representativos de ello son: Alberto Ginastera (1916-1983), en su *Sonata op.47* para guitarra con la música tradicional criolla de La Pampa, el uso del folclore húngaro realizado por Béla Bartók (1881-1945), el distinto tratamiento aplicado por Luciano Berio (1925-2003) en sus *Folk Songs*. También Toru Takemitsu (1930-1996) utilizando en determinadas obras instrumentos tradicionales japoneses (biwa, shakuhachi) y Karin Rehnqvist (1957) que basa algunas de sus obras en la música tradicional escandinava, empleando elementos como la técnica vocal *kulning* (llamadas de pastor), utilizada para llamar al ganado desde las montañas. Éstos son sólo algunos ejemplos, de los muchos que podemos encontrar en la música culta, de la inquietud creativa de no pocos compositores por exponer la metáfora de la existencia del individuo inmerso en un tejido cultural latente, la dicotomía entre lo tradicional y lo culto como medio para crear algo nuevo.

Es mi finalidad mostrar musicalmente la actual confluencia cultural en la península ibérica, desde una perspectiva contemporánea y personal. En pro de sentar las bases sobre las que se cimenta el objetivo puramente compositivo de la presente tesis, serán expuestas cuestiones referentes a los conceptos de música popular, tradicional y folclórica. Términos que generan cierta ambigüedad, pues el significado de algunos de ellos ha ido cambiando a lo largo del tiempo, con distintas connotaciones según el momento histórico o lugar, generando dificultades a la hora de delimitar claramente cada uno de estos términos; especialmente el de música popular, ya que con la llegada de la industria del entretenimiento sufrió una gran transformación, siendo asociado desde entonces a la música de masas y convirtiéndose en un objeto de consumo.

La definición de música popular según el *Grove Music Online* es la siguiente:

Although the term is used widely to refer to music that is readily accessible to large numbers of listeners rather than to an elite few, “popular music” is difficult to define precisely because its meaning has shifted historically and because its boundaries are

unclear and contested. It has been conventional to conceive of three broad categories of music: popular, art (or classical), and folk. Just as “art music” may refer to Gregorian chant, grand opera, string quartets, and minimalist percussion music, “popular music” is an umbrella term that encompasses a wide set of variously distinct though often related genres. All of these designations are imperfect, and more nuanced understanding of popular music necessitates recognizing the fluidity of musical boundaries, and the constant transformation, adaptation, and impermanence of musical practices. Definitions of popular music seeking to distinguish it from art or folk music usually emphasize its wide appeal, means of dissemination (in particular, mass distribution), and social structure (music of the people; music for a non-elite audience; music for a mass audience)⁴. (Hamm et al., 2014, p.1)

En la misma base de datos, encontramos la definición de música folclórica:

This concept has been defined and developed in multiple ways by collectors, scholars and practitioners, within different geographical locations and in different historical periods. Widely used in Europe and the Americas, it has been used both covertly and overtly in the construction and negation of identities in relation to class, nation or ethnicity and continues to be the source of controversy and heated debate. At its root lie questions about the identity and identification of the ‘folk’, the delimitation of musical repertoires, how these repertoires are transmitted and the assessment of sounds⁵. (Pegg, 2001, p.1)

La definición de música tradicional no aparece en el *Grove Music Online*, sin embargo, el artículo de Pegg (2001) nos ilustra sobre como el *International Folk Music*

⁴ “Aunque el término se usa ampliamente para referirse a la música que es fácilmente accesible para un gran número de oyentes en lugar de una élite, la “música popular” es difícil de definir con precisión porque su significado ha variado históricamente y porque sus límites no están claros y son cuestionados. Ha sido convencional concebir tres amplias categorías de música: popular, de arte (o clásica) y folclórica. Tal como “música de arte” puede referirse al canto gregoriano, la gran ópera, los cuartetos de cuerda y la música para percusión minimalista, “música popular” es un término general que abarca un amplio conjunto de géneros distintos aunque con frecuencia relacionados. Todas estas designaciones son imperfectas, y una comprensión más matizada de la música popular requiere reconocer la fluidez de los límites musicales, y la constante transformación, adaptación y transitoriedad de las prácticas musicales. Las definiciones de música popular que pretenden distinguirla del arte o de la música folclórica suelen enfatizar su amplio atractivo, los medios de difusión (en particular, la distribución masiva) y la estructura social (música del pueblo; música para un público no elitista; música para una audiencia masiva)”. [Traducción de la autora]

⁵ “Este concepto ha sido definido y desarrollado de múltiples maneras por coleccionistas, académicos y profesionales, en diferentes ubicaciones geográficas y en diferentes períodos históricos. Ampliamente utilizado en Europa y las Américas, se ha utilizado tanto de forma encubierta como abierta en la construcción y negación de identidades en relación con la clase, la nación o la etnia y sigue siendo fuente de controversia y acalorado debate. En su raíz se encuentran cuestiones sobre la identidad e identificación del “folclore”, la delimitación de repertorios musicales, cómo estos repertorios son transmitidos y la valoración de los sonidos”. [Traducción de la autora]

Council (IFMC) intentó esclarecer en 1955 una definición de música folclórica, asociándola a una música unida directamente a la transmisión oral y a la tradición, y que se desarrolla dentro de una comunidad. Conscientes de que la música folclórica podría considerarse colindante con la música tradicional, el IFMC cambió su nombre en 1981 a *International Council for Traditional Music* (ICTM).

La definición del concepto música folclórica según el *Diccionario Harvard de Música* (2009) es la siguiente:

Un término que hace referencia a una serie de tipos de música diferentes, con importantes diferencias de connotación en diferentes partes del mundo, en diferentes clases sociales y en diferentes momentos de la historia. Lo más característico es que el término haga referencia a música en la tradición oral, a menudo en un estilo relativamente sencillo, fundamentalmente de origen rural, interpretada normalmente por no profesionales, utilizada y entendida por amplios segmentos de una población característica de un país, sociedad o grupo étnico, y que uno de ellos defiende que es la suya propia. (p.493)

En resumen, y tal como indica Auner (2017), tanto la definición de música tradicional como el establecimiento de límites claros entre ella y otros tipos de música es un asunto complejo, ya que el concepto puede variar dependiendo del lugar, educación y tradiciones donde un individuo haya crecido.

También conviene observar el enfoque político, pues hubo autores que escogieron alejarse del término folclore cuando éste pasó a usarse como propaganda del Estado, transformándolo en algo banal con un marcado carácter populista y demagógico. Estos autores defendieron la música tradicional auténtica, pura, como una forma de arte elevada, alejada de políticas y clichés. Este asunto será posteriormente mostrado en la presente tesis, no obstante, con el fin de clarificar a qué hago referencia con cada uno de ellos, he creído conveniente aclarar el uso que hago de cada uno de estos términos que serán utilizados a lo largo de la misma. Así, la música tradicional la considero sinónima de folclórica, música normalmente de autor desconocido y de transmisión exclusivamente oral. El término *folk* deriva de la palabra alemana *volk*, que se traduce como pueblo. En la península ibérica, esta música normalmente es de origen rural y estilo sencillo, puesto que no es interpretada por músicos profesionales. La música popular, sinónima de música

urbana, la asocio a la música de masas, de grandes audiencias, para un público no elitista y cuyo autor es conocido.

El uso de los recursos del patrimonio musical folclórico ha ido cambiando a lo largo de los distintos periodos de la historia, siendo difícil en ocasiones, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, delimitar los distintos periodos, o “etiquetar” a un determinado compositor como modernista o posmodernista. Respecto a los compositores actuales, sigue habiendo interés por parte de muchos en unir la música tradicional a las nuevas corrientes estéticas. Considero que las posibilidades, que todavía están por explorar en la creación contemporánea, son ilimitadas en cuanto al uso de instrumentos tradicionales, ya sea individualmente o en interacción con otros instrumentos (clásicos o tradicionales) o con la voz, en contextos camerísticos que no son los habituales, todo ello también se puede sumar al amplio abanico de recursos que ofrece la música electrónica. Por tanto, los compositores actuales y futuros aún tenemos un largo camino para explorar este universo infinito de tradición y contemporaneidad, analogía y maridaje entre el patrimonio musical tradicional y la música de nueva creación.

Para ello, analizaré repertorio de compositores representativos con estas características, así como los procedimientos de los que se han servido para transformar el material de la fuente original. Estudiaré el potencial de instrumentos propios de la música tradicional, extenderé sus posibilidades tímbricas para descubrir nuevas sonoridades y analizaré la aportación de los mismos a los nuevos contextos. Ahondaré en el material tradicional para su posterior transformación, en pos de generar una simbiosis entre la tradición y lo erudito, consiguiendo de ese extrañamiento mutuo algo nuevo, desde los puntos de vista instrumental y compositivo, donde convivirán ambos lenguajes.

OBJETIVOS

Partiendo del material existente, se pretende realizar un estudio analítico de tres obras, estilísticamente contrastantes entre sí, con vistas a extraer los distintos procedimientos de los que se han servido los compositores para transformar e introducir material de la música tradicional en sus obras. Para ello realizaré un estudio del material folclórico empleado en dichas obras, así como de los mecanismos de transformación e inserción del mismo en otros contextos musicales diferentes del original.

Se pretende crear repertorio con estas características, estudiando y elaborando procesos compositivos con los que reutilizar o transformar material tradicional, para así introducirlo en la música culta contemporánea; es decir, escribir nuevas obras en las que dicho material se encuentre integrado dentro de mi lenguaje, utilizando diversos mecanismos de transformación de la fuente original, desde una presencia más evidente, hasta procedimientos compositivos en los que sea más abstracta, con el fin de estudiar las diversas maneras de intercomunicar ambos lenguajes.

Se pretende utilizar instrumentos del ámbito de la música tradicional en un contexto totalmente nuevo, alejado de la tradición, e interpretados también de manera no convencional, estudiando sus posibilidades tanto tímbricas como interpretativas, así como profundizar e innovar en el uso de técnicas extendidas en los mismos. Debido a la cantidad de instrumentos existentes, sólo serán utilizados algunos de ellos para ejemplificar su potencial, dejando la puerta abierta a nuevas investigaciones sobre los mismos y sus posibilidades sonoras.

Tratar la apertura de nuevos caminos en la interpretación de la guitarra portuguesa, su incorporación a la música de nueva creación, así como estudiar su participación en un contexto camerístico que no es el habitual, estudiar las posibilidades de interacción de los instrumentos vinculados a la música tradicional con otros que no lo son.

Por último, debo destacar que mi objetivo en esta tesis no es musicológico, sino compositivo, es decir, se trata de estudiar la genealogía compositiva respecto al material folclórico y sus aplicaciones, filtrar esta información para desarrollar nuevas técnicas compositivas de transformación y uso del patrimonio musical tradicional ibérico aplicado a la creación actual.

METODOLOGÍA

La presente tesis se divide en tres grandes partes. La primera de ellas es la teórica, donde por un lado serán abordados los conceptos de música popular, tradicional y folclórica desde la perspectiva de folcloristas; y por otro lo referente al Estado del Arte, mencionando aspectos relativos a la identidad, al nacionalismo, modernismo y posmodernismo, así como al uso que los compositores realizaron del material tradicional en sus obras.

La segunda parte consistirá en el análisis de tres obras de lenguajes diferentes, para estudiar el uso del material tradicional. Una de las cuales, de un compositor no

perteneciente a la península ibérica, la *Sonata op.47* (1976) para guitarra de Ginastera, con el fin de estudiar el uso del folclore más allá de nuestras fronteras; y las otras dos de compositores de la península, una obra de un compositor español, Mauricio Sotelo (1961), titulada *Audéois* (2004), para cantaor y cuarteto de cuerdas, y una obra de un compositor portugués, Luís Tinoco (1969), *Canções de Trabalho* (2022), para voz y orquesta, basadas en melodías tradicionales de Portugal y Cabo Verde.

El criterio a la hora de seleccionar las obras a analizar se basa en abordar repertorio tanto de dentro como de fuera de la península ibérica, de diferentes estéticas, así como su aplicación en diferentes formaciones, a solo, formato de cámara y orquestal. También en el caso de la *Sonata op.47* para guitarra de Ginastera, me interesa analizar la utilización de un instrumento comúnmente tan asociado a la música tradicional española y cómo puede transformarse y ser interpretado en otros contextos, en el caso de dicha *Sonata*, inspirada en las músicas criolla y andina, y en las técnicas interpretativas de los guitarristas gauchos. La versatilidad y capacidad de transformación de un mismo instrumento para evocar sonoridades propias de diferentes culturas.

Para finalizar, la tercera parte consiste en la composición y análisis de cuatro obras de mi autoría basadas en material tradicional para distintas plantillas instrumentales, con el objetivo de explorar los diferentes procedimientos de transformación e integración del material folclórico en mi propio lenguaje. Las obras serán las siguientes:

- *La línea difusa* (2022), para soprano y ensemble.
- *Duerme con los ecos* (2022), para cuarteto de saxofones.
- *Teselas de un reflejo* (20022/2023), para mezzosoprano y tres percusionistas.
- *Rhizome* (2023), para guitarra sola.

De los instrumentos asociados a la música tradicional, el más explorado va a ser la guitarra portuguesa. Un instrumento que llevo investigando en varias de mis obras desde 2015, ya que considero que tiene un gran potencial en la música contemporánea. A diferencia de la guitarra clásica, tiene mayor proyección del sonido, lo que permite que pueda ser interpretada en contextos camerísticos o ensemble sin amplificación. Por otro lado, sus doce cuerdas permiten formar *scordaturas* microtonales muy interesantes; además el material del que están fabricadas las cuerdas permite el uso de arcos electrónicos, ampliando los recursos convencionales del instrumento. En resumen, se trata de estudiar las posibilidades tímbricas del instrumento, expandirlas e introducirlas en nuevas obras.

PARTE I

1. DEFINICIÓN DE MÚSICA POPULAR, TRADICIONAL Y FOLCLÓRICA DESDE LA PERSPECTIVA DE FOLCLORISTAS

Un enfoque de los distintos términos desde la perspectiva de folcloristas destacados de la península ibérica, presenta matices diferentes en relación a las definiciones presentadas anteriormente. Para ello, he consultado las definiciones de Mário de Andrade⁶ (1893-1945), dada la relación entre Brasil y Portugal establecida desde el Imperio Portugués⁷, que dio lugar a un intercambio cultural de gran magnitud; Bonifacio Gil⁸ (1898-1964) y Fernando Lopes-Graça⁹ (1906-1994).

Pérez (2011) muestra la evolución en la definición de estos términos según Andrade, que inicialmente empleó los adjetivos popular y folclórico como sinónimos; pero al final de su vida pasó a utilizar el término folclórico para determinadas manifestaciones de tradición rural y, adoptó el término música popular urbana para la que se difundía en los medios de comunicación, debido a la llegada de la industria del entretenimiento.

Respecto a Gil (1961), éste establece una distinción entre los distintos vocablos, considerando la música folclórica como sinónima de tradicional, de origen semiculto o culto, enmarcada dentro de un determinado ámbito geográfico, de autor desconocido y que ha sufrido numerosas transformaciones a través del tiempo. La música popular la entiende por vulgar, en ocasiones de autor conocido y de cercana creación, y que, por tanto, no ha sufrido transformaciones.

Así, desde un posicionamiento político, Lopes-Graça (1947) difiere en el concepto sobre música popular respecto a Gil:

Creio que nunca será de mais denunciar este falso conceito do “popular”, que não é, nunca foi, o que uma concepção aristocrática da cultura supõe ou adrede inculca. Não: popular não é o mesmo que ordinário e vulgarucho. Quem assim pensa ofende o povo nas suas capacidades de criação e compreensão, que as tem, e grandes, nas suas reservas de emoção, que também as tem, e muitas vezes mais profundas do que se julga, na sua sede de cultura, na contribuição que a sua atormentada história tem dado às grandes

⁶ Musicólogo, poeta, ensayista y novelista brasileño (São Paulo, 9 de octubre de 1893 - São Paulo, 25 de febrero de 1945).

⁷ Nombre que recibe Portugal y sus territorios colonizados, desde el siglo XV hasta el XX.

⁸ Musicólogo y folclorista español. Miembro del grupo de folclore del Instituto Diego de Velázquez (Logroño, 14 de mayo de 1898 - Madrid, 23 de diciembre de 1964).

⁹ Compositor, musicólogo, folclorista, pianista y director portugués (Tomar, 17 de diciembre de 1906 - Paredes, Cascaes, 27 de noviembre de 1994).

obras do pensamento e da arte¹⁰. (p.4)

Para comprender su enfoque, Carvalho (2012) destaca que Lopes-Graça establecía una ruptura con la identidad musical dada, hegemónica, correspondiente al período en el que el llamado *Estado Novo*¹¹ optó por utilizar el folclore como propaganda, como instrumento político, oponiendo el “auténtico nacionalismo musical” al “nacionalismo de cartel”:

O maior inimigo de um “auténtico nacionalismo musical”, de uma “autêntica música portuguesa”, o “nacionalismo de cartaz”, essa “famosa música portuguesa”, esse “confucionismo político-artístico”, “que nunca conheceu técnica própria, nem disciplina interna”, que era “vazio de conteúdo e nulo como forma de arte elevada”, enquanto o conceito de música nacional não devia ser nem político, nem técnico, mas sim técnico-estético¹². (Carvalho, 2012, pp.159-160)

En las décadas de 1930 y 1940 el departamento de propaganda del *Estado Novo* creó un programa, de los más influyentes llevados a cabo en Portugal en el siglo XX, llamado Secretaría de Propaganda Nacional (SPN) (Marques, 2023). Lopes-Graça apostó por la autonomía individual del artista y su libertad creativa, de resistencia a una “cultura demagógica”, manipuladora y populista. Este posicionamiento comienza en París, donde se exilió, y donde descubrió publicaciones de canciones portuguesas recogidas por Rodney Gallop¹³, lo que le animó a plantearse el uso de melodías tradicionales en sus obras.

A partir deste momento Lopes-Graça revê a sua *des-identificação* com uma «música nacional» e assume uma nova atitude sustentando-se na importância de um critério «nem político, nem étnico» para tomar a “música rústica” como base dessa almejada «música portuguesa». O critério da «música nacional» deveria ser «étnico-estético».

¹⁰ “Creo que nunca estará de más denunciar este falso concepto de lo “popular”, que no es, ni fue nunca, lo que una concepción aristocrática de la cultura supone o inculca adrede. No: popular no es lo mismo que ordinario y vulgar. Quien así piensa ofende al pueblo en sus capacidades de creación y comprensión, que tiene, y grandes, en sus reservas de emoción, que también tiene, y muchas veces más profunda de lo que se piensa, en su sed de cultura, en la aportación que su atormentada historia ha dado a las grandes obras del pensamiento y del arte”. [Traducción de la autora]

¹¹ Estado Nuevo, también llamado Segunda República, fue el nombre atribuido al régimen autoritario y dictatorial vigente desde 1926 a 1974 en Portugal.

¹² “El mayor enemigo de un “auténtico nacionalismo musical”, de una “auténtica música portuguesa”, el “nacionalismo de cartel”, esa “famosa música portuguesa”, ese “confusionismo político-artístico”, “que nunca conoció su propia técnica o disciplina interna”, que estaba “vacío de contenido y nulo como forma de arte elevado”, mientras que el concepto de música nacional no debía ser ni político ni técnico, sino técnico-estético”. [Traducción de la autora]

¹³ Folclorista inglés (Folkestone, 1901-1948).

Este critério permitia transcender o material oferecido pela música popular e constituir uma «música nacional autónoma». Contudo, havia que desmistificar muito do que se conhecia como música popular. Lembremo-nos que o Secretariado da Propaganda Nacional impingia a “política do espírito” desde 1933, produzindo e fazendo circular um folclore transformado em “*clichés* banais pela produção de massas”. A isto Lopes-Graça chamava de «contrafação folclórica» opondo-lhe o «folclore autêntico». Mário Vieira de Carvalho propõe o entendimento desta distinção fazendo uma aproximação à teoria de *dissociação* entre *sistema* e *mundo vivido* de J. Habermas: o *sistema* ou mecanismo da «contrafação folclórica» degrada e coloniza o «folclore autêntico» do *mundo vivido*. (Neves, 2019, p.270)¹⁴

Este pensamiento era similar al de Bartók, compositor admirado por Lopes-Graça, ya que su obra se encuentra influenciada por la música del compositor húngaro, ridiculizando la asociación de música tradicional con ideologías políticas, por lo que afirma:

Não era essa identidade nacional dada, banalizada em clichés de consumo corrente, parte integrante do sistema de falsas evidências a que se chama com propriedade ideologia (...) Pretendiam opor-lhe uma identidade nacional ainda por descobrir, resultado da pesquisa de fontes tradicionais, reconstruída na convivência directa com os testemunhos de uma cultura popular onde fosse possível reconhecer a integridade de tradições arcaicas, isto é, onde as manifestações musicais aparecessem ainda indissolivelmente ligadas à terra, à vida comunitária, à existência individual e colectiva nos seus momentos rituais¹⁵. (Carvalho, 2006, p.83)

¹⁴ “A partir de este momento, Lopes-Graça revisa su *des-identificación* con una «música nacional» y asume una nueva actitud sustentada en la importancia de un criterio «ni político, ni étnico» para tomar como base la «música rústica» de esa añorada «música portuguesa». El criterio de «música nacional» debe ser «étnico-estético». Este criterio permitía trascender el material que ofrece la música popular y constituir una «música nacional autónoma». Sin embargo, mucho de lo que se conocía como música popular tuvo que ser desmitificado. Recordemos que el Secretariado de Propaganda Nacional impulsó la “política del espíritu” desde 1933, produciendo y difundiendo un folclore transformado en “*clichés* banales por la producción de masas”. Lopes-Graça llamó a esto «falsificación folclórica», oponiéndola al «folclore autêntico». Mário Vieira de Carvalho propone la comprensión de esta distinción acercándose a la teoría de la *dissociación* entre *sistema* y *mundo vivido* de J. Habermas: el *sistema* o mecanismo de la «falsificación folclórica» degrada y coloniza el «folclore autêntico» del *mundo vivido*”. [Traducción de la autora]

¹⁵ “No era esa identidad nacional dada, banalizada em clichés de consumo corrente, parte integrante del sistema de falsas evidencias al que propiamente se llama ideología (...) Se pretendía oponerle una identidad nacional aún por descubrir, fruto de la investigación sobre las fuentes tradicionales, reconstruidas en convivencia directa con los testimonios de una cultura popular donde fuera posible reconocer la integridad de tradiciones arcaicas, es decir, donde las manifestaciones musicales aún apareciesen indisolublemente ligadas a la tierra, a la vida comunitaria, a la existencia individual y colectiva en sus momentos rituales”. [Traducción de la autora]

Bartók (1979)¹⁶, manifiesta la confusión latente en torno al concepto de música popular y divide la misma en dos géneros: la música culta popularesca (popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (música campesina). La primera difundida y creada en la clase burguesa, por autores diletantes, y la segunda de autor desconocido u olvidado, difundida en la clase campesina de un país. El primer género es el que conocemos como música culta o erudita, y el segundo, la música campesina, como música tradicional o rústica.

Así pues, a pesar de la controversia de los distintos términos, son varios los autores que coinciden en que en la música folclórica o tradicional, considerándolas sinónimas, el autor suele ser anónimo y que el medio de transmisión es la tradición oral, es decir, de generación en generación dentro de una misma comunidad. Sin embargo, la música popular ha sido entendida en ocasiones como sinónima de música tradicional, aunque en el siglo XX el término ha ido sufriendo transformaciones llegando a identificarse frecuentemente con la música urbana y de grandes audiencias, perdiendo la acepción de tradicional y volviendo el término un tanto difuso, aunque compartiendo la transmisión oral. Por música culta se entiende lo opuesto a la primera, es decir, música de tradición escrita, de autor conocido e interpretada normalmente por músicos profesionales, formados en instituciones como conservatorios o universidades.

Tabla 1 Características generales de la música tradicional y de la música culta

Características de la música tradicional	Características de la música culta
No tiene autor conocido	Autor conocido
Transmisión oral. Por ello puede sufrir modificaciones con el paso del tiempo	Transmisión escrita
Se suele acompañar de baile	Su contexto más frecuente es la sala de conciertos. El público es un auditorio que va a escuchar
Muchas veces tiene una función determinada: conmemoraciones, celebraciones, cantos de trabajo, nanas, etc. o simple entretenimiento.	Puede tener una función determinada o no. En la actualidad, estos repertorios tienen una función fundamentalmente estética
Predominan las melodías sencillas y la heterofonía, aunque no en todas las culturas, baste como ejemplo citar las polirritmias* africanas.	Música compleja, con estructura intencionada y texturas diversas (polifonía, contrapunto, melodía acompañada . . .)
Instrumentos tradicionales, a veces rudimentarios como objetos de la vida cotidiana	Instrumentos profesionales con determinadas características para una perfecta afinación y sonido
Intérpretes aficionados	Intérpretes profesionales

Nota. (Casado, 2014, p.3)

¹⁶ La fecha que aparece es la de la publicación de la traducción al castellano del libro *Escritos sobre música popular*, que reúne diversos textos escritos por Bartók, traducidos por R. V. Raschella y publicado en 1979. El texto al que hace referencia el documento fue, originalmente, publicado en la revista literaria húngara *Uj Idök* [Tiempos Nuevos] en 1931.

2. ESTADO DEL ARTE

La unión de música culta y tradicional ha estado presente a lo largo del siglo XX de muy diversas maneras. Fueron muchos los compositores que vieron en el material musical folclórico un recurso con múltiples aplicaciones en la música contemporánea, sirviéndose de él como fuente de inspiración y aplicándolo de manera intrínseca en su corpus compositivo. Sin embargo, cada uno de ellos hizo uso del material folclórico desde una perspectiva musical distinta. Está claro que a lo largo de la historia ha habido un interés en la unión de lo tradicional y lo culto, pero ¿qué es lo que llevó a los compositores a la búsqueda de material folclórico? ¿por qué ese interés en “renovar”, inspirarse o partir de un material preexistente? Para comprender estas cuestiones es necesario un acercamiento al concepto de identidad.

2.1. IDENTIDAD Y NACIONALISMO

El término identidad es de gran complejidad, posee una dimensión psicológica, política y social fundamental para entender la situación intercultural. El *Grove Dictionary of Music* no incluye la definición del término identidad. En cambio, el dossier pedagógico *Dossier para una Educación Intercultural* (2002) muestra que las preocupaciones del mundo moderno reflejan el interés en la identidad a partir de 1950, producidas por los cambios culturales, como la globalización, los medios de comunicación o las nuevas tecnologías, provocando profundos cambios en la sociedad actual. Todo esto ha afectado a la identidad individual y colectiva, “la sociedad occidental ha pasado de una forma comunitaria a otra en la cual el individuo es el centro. El individualismo es uno de los cambios más importantes de nuestra época” (p.1).

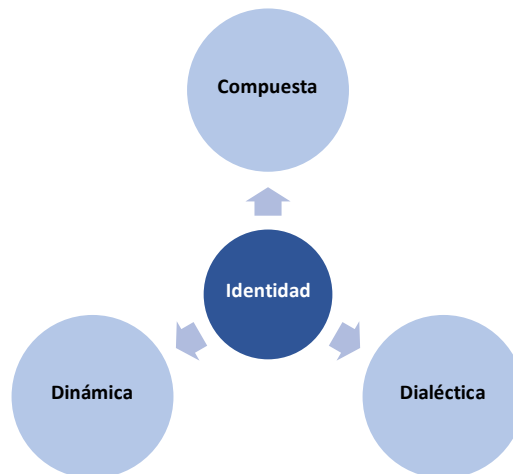
Torre (2002) define la identidad personal de un sujeto como la conciencia de lo que uno mismo es en un determinado contexto, y su capacidad de diferenciación con los otros. Sin embargo, la identidad colectiva consiste en la similitud entre aquellos sujetos que comparten el mismo espacio sociopsicológico de pertenencia.

Según el mismo *Dossier*, la identidad tiene tres características:

- Es compuesta: cada cultura y subcultura presentan valores e indicadores de acciones, pensamientos y sentimientos. Es la síntesis de valores e indicadores de comportamientos transmitidos.
- Es dinámica: las ideas, sentimientos y comportamientos cambian según las transformaciones del entorno social, institucional y familiar.

- Es dialéctica: se modifica en el encuentro con el Otro. Los otros me definen y yo me defino en relación a ellos.

Figura 1 Características de la identidad según el *Dossier para una Educación Intercultural* (2002)



Nota. Elaboración de la autora.

Todas estas características, respecto a la identidad musical, en relación a una conciencia individual y colectiva, se pueden sintetizar en la definición de Frith (1996): “La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética” (p.184).

Existe una relación directa entre el nacionalismo¹⁷ musical y la búsqueda de identidad, así, en palabras de Cascudo (2000):

Primeiramente, o nacionalismo teve o efeito de obrigar a pensar de que maneira e em que

¹⁷ “The doctrine or theory according to which the primary determinant of human character and destiny, and the primary object of social and political allegiance, is the particular nation to which an individual belongs. Nationalism is recognized by historians and sociologists as a major factor in European cultural ideology by the end of the 18th century, and it has been arguably the dominant factor in geopolitics since the end of the 19th. Its multifarious impact on the arts, and on music in particular, has directly paralleled its growth and spread” (Taruskin, 2001, p.1). *Grove Music Online*.

“La doctrina o teoría según la cual el principal determinante del carácter y el destino humanos, y el principal objeto de la lealtad social y política, es la nación particular a la que pertenece un individuo. El nacionalismo es reconocido por historiadores y sociólogos como un factor importante en la ideología cultural europea a fines del siglo XVIII, y podría decirse que ha sido el factor dominante en la geopolítica desde finales del XIX. Su impacto múltiple en las artes, y en la música en particular, ha sido directamente paralelo a su crecimiento y difusión”. [Traducción de la autora]

grau a produção musical local poderia contribuir para o fortalecimento da identidade nacional e para o enriquecimento universal, no concerto das nações. Em segundo lugar, revelou uma necessidade premente de colocar a música no âmbito da cultura nacional, de maneira a investi-la com uma funcionalidade social nunca antes vista que, em simultâneo, dava aos músicos um papel relevante no processo de construção da identidade colectiva¹⁸. (p.181)

Lopes-Graça, sin embargo, se alejó del pensamiento nacionalista, de una música nacional, debido a su aproximación política comunista, rompiendo con una identidad musical dada y hegemónica, considerando el “folclore auténtico” como la alternativa al folclore utilizado como propaganda del Estado:

O que servia a Lopes-Graça como material para construir a identidade nacional manifestava-se, pois, paradoxalmente como alteridade radical. A ideia de nacional e as suas manifestações na cultura de massas eram denegadas pela diferença local. Em suma: a política de identidade de Lopes-Graça consistia na busca do não-idêntico: não-idêntico na música rústica como momento dialógico da busca do não-idêntico (da busca da sua individualidade musical) como compositor¹⁹. (Carvalho, 2012, p.165)

Así, Lopes-Graça hablaba de una música “nacionalista”, pero nada nacional, asociando esto último a la capacidad de un pueblo para crear valores universales:

Rotular pomposamente de “música portuguesa” e, pior do que isso, sancionar oficialmente com tal designação todas essas cantiguinhas, marchazinhas, fadinhos e mais coisinhas muito mazinhas, que quotidianamente nos bezoiram aos ouvidos, poderá ser uma coisa muito “nacionalista”, mas nada nacional, no sentido em que o nacional se identifica com as capacidades ou traduz as virtualidades de um povo para criar valores universais ou universalizáveis²⁰. (Lopes-Graça 1989, pp.61-62).

¹⁸ “Primero, el nacionalismo tuvo el efecto de obligar a pensar cómo y en qué medida la producción musical local podía contribuir al fortalecimiento de la identidad nacional y al enriquecimiento universal, en el concierto de las naciones. En segundo lugar, reveló una necesidad apremiante de situar la música en el ámbito de la cultura nacional, para investirla de una funcionalidad social nunca antes vista, lo que, al mismo tiempo, otorgaba a los músicos un papel relevante en el proceso de construcción de la identidad colectiva”. [Traducción de la autora]

¹⁹ “Lo que sirvió a Lopes-Graça como material para construir la identidad nacional se manifestó, por tanto, paradójicamente como alteridad radical. La idea de nacionalidad y sus manifestaciones en la cultura de masas fueron negadas por las diferencias locales. En resumen: la política identitaria de Lopes-Graça consistió en la búsqueda del no-idéntico: el no-idéntico en la música rústica como momento dialógico de la búsqueda del no-idéntico (de la búsqueda de su individualidad musical) como compositor”. [Traducción de la autora]

²⁰ “Etiquetarla pomposamente como “música portuguesa” y, peor aún, sancionar oficialmente con esa denominación todas esas cancioncillas, marchitas, faditos y otras cositas muy ligeras que resuenan en

En España, durante la Segunda República, la actividad musical constituyó una cuestión de Estado, reflejado en el decreto del Gobierno de la República Española del 21 de julio de 1931:

Cualquier país que merezca actualmente el dictado de moderno y progresivo contribuye moral y materialmente a sostener en alza el valor de su música, porque los Poderes oficiales respectivos son conscientes de que este arte, por su fácil acceso internacional, señala antes que todos el nivel espiritual de los pueblos. (Gaceta de Madrid, p.637)

nuestros oídos todos los días, podría ser una cosa muy “nacionalista”, pero nada nacional, en el sentido de que lo nacional se identifica con las capacidades o traduce las virtualidades de un pueblo para crear valores universales o universalizables”. [Traducción de la autora]

Figura 2 Decreto del 21 de Julio de 1931

Dado en Madrid a veintinueve de Julio de mil novecientos treinta y uno.
NICHETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.
El Ministro de Hacienda,
INDALECIO PRIETO TUERO.

MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN

DECRETOS

La situación derivada de la vigencia, aún mantenida, de antiguas disposiciones impone a la Administración del Estado la dificultad de emplear en muchos cargos los servicios de empleados técnicos y administrativos, por la injusta coacción que suponen los perjuicios que se les irroga en su carrera durante el tiempo que abandonan forzosamente los empleos para desempeñar la misión de representación y confianza que se les confiere.

Este inconveniente fué obviado, en lo que se refiere a los Catedráticos, por la ley de Instrucción pública de fecha 27 de Julio de 1918.

Procede remediar, con carácter general, lo que constituye, a la vez, grave daño para la Administración del Estado e injusticia notoria hacia aquellos funcionarios, cuyos méritos y competencia deben ser estimados por el Gobierno y aprovechados en bien de la República.

Por lo expuesto,
El Gobierno provisional de la República decreta:

Artículo 1.º Todos los funcionarios, sin excepción, dependientes del Estado, de la Provincia o del Municipio a quienes el Gobierno de la República confíe el desempeño del cargo de Gobernador civil u otro de igual o superior categoría, conservarán en el Cuerpo a que pertenecen los derechos que las disposiciones vigentes les conceden, sin limitación alguna, como si continuasen ejerciendo normalmente sus destinos, sin incurrir en causa ninguna de incapacidad para lo futuro, y se les reservará la plaza que servían, a fin de que puedan reintegrarse a ella al cesar el mandato que les fué confiado por el Gobierno.

Artículo 2.º El presente Decreto surtirá efectos retroactivos para los funcionarios ya nombrados con anterioridad por el Gobierno de la República para alguno de los cargos a que se refiere el artículo anterior.

Dado en Madrid a veintinueve de Julio de mil novecientos treinta y uno.

El Presidente del Gobierno provisional de la República.
NICHETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.
El Ministro de la Gobernación,
MIGUEL MAURA.

Como Presidente del Gobierno provisional de la República y a propuesta del Ministro de la Gobernación.

Vengo en conceder la nacionalidad española a don Osvaldo Bachmann Frank, súbdito suizo; don Otto Gerhuber Gambal, súbdito alemán, y don Victor Lobos Farfán, súbdito guatemalteco, los cuales no disfrutarán de esta concesión mientras no renuncien a su nacionalidad anterior, juren o prometan obediencia a las leyes y se inscriban como españoles en el Registro civil.

Dado en Madrid a veintinueve de Julio de mil novecientos treinta y uno.

NICHETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.
El Ministro de la Gobernación,
MIGUEL MAURA.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

DECRETOS

La expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente, es su música popular. Y España es, precisamente, uno de los países cuyo "folklor" musical es de los más ricos del mundo. Sus músicos supieron ensalzarlo primero en la época esplendorosa de nuestra gran zarzuela y recientemente en la magnífica labor de los compositores sinfónicos.

El canto popular y el arte han tenido, pues, ese contacto que impulsa y estimula la vibración de la cultura, levantando el tono emocional del país. Pero el régimen autocrático que ha padecido España tanto tiempo, desatendiendo los esfuerzos de sus artistas mejores y desconociendo la influencia que ellos ejercen en la cultura del pueblo y, por consiguiente, la eficacia social de su misión, ha contribuido, con su abandono constante a que todas aquellas manifestaciones artísticas se desvincularan completamente de la vida cultural española y fueran a recluirse en grupos dispersos que han tenido que laborar con verdadera abnegación en la indiferencia ambiente más absoluta. Se ha procedido, pues, a la inversa que en los países democráticos actuales, cuyos Poderes públicos saben recoger cuantas actividades van unidas al destino espiritual del pueblo para organizarlas en planes de noble y levantada aspiración. Y este abandono oficial ha sido aquí tanto más sensible por cuanto gran parte del prestigio que actualmente goza España ante el mundo se debe al reciente florecimiento de nuestra música sinfónica, rama ésta la más importante

y precisamente la más desatendida hasta ahora por los Gobiernos españoles.

Mientras en otros países que van a la cabeza del progreso social se presta la merecida atención a la música nacional, creando las orquestas del Estado nacionalizando su actuación y encaminándola hacia fines de elevada cultura artística, sometiendo al mismo criterio de vigilancia la importantísima función de los teatros líricos nacionales, creando Escuelas de música cuya enseñanza se orienta según planes de moderna eficacia, estimulando, en fin, cuantas manifestaciones de carácter estético puedan contribuir al engrandecimiento de la música patria, en España, sin embargo, tanto las Corporaciones como los músicos siguen viviendo de precario y desprovistos en absoluto de todo estímulo y protección oficiales.

Cualquier país que merezca actualmente el dictado de moderno y progresivo contribuye moral y materialmente a sostener en alza el valor de su música, porque los Poderes oficiales respectivos son conscientes de que este arte, por su fácil acceso internacional, señala antes que todos el nivel espiritual de los pueblos. Pero no tan sólo es beneficiosa la música en cuanto atañe al perfeccionamiento de la cultura y de la sensibilidad, sino que exigiendo por lo general, para manifestarse, el concurso de grandes agrupaciones-orquestas, mas corales, etc., sometidas en su función colectiva a la disciplina que impone el ritmo musical, desarrolla el espíritu de mutua dependencia y de colaboración ordenada.

Por otra parte, la gran cantidad de españoles que viven al día de la música y que actualmente atraviesa una verdadera crisis por la implantación de aparatos mecánicos, es un problema social que, unido a los de carácter artístico, ha movido al Gobierno a crear un organismo con autonomía e independencia bastante para llevar a cabo su misión de organizar y dirigir todas las actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical de la Nación.

Por todo lo expuesto,
El Gobierno provisional de la República decreta:

Artículo 1.º Se crea la Junta Nacional de la Música y Teatros líricos.

Artículo 2.º Esta Junta tendrá a su cargo las siguientes funciones:

Creación y administración de Escuelas nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales.

Reorganización y administración del Teatro Nacional de la Ópera y creación y administración del de la Zarzuela.

Organización de los cuadros artísticos permanentes, orquestas, cuerpos de

Nota. Decreto que muestra la preocupación del Gobierno por la música durante la Segunda República Española, siendo ésta una cuestión de Estado, donde también se puede observar la puesta en valor del folclore.

Respecto a la situación del pensamiento y creación musicales en la España de las primeras décadas del siglo XX, Casares (1983) nos ilustra sobre el choque estético entre las antiguas y las nuevas tendencias:

Al menos desde 1915, la música española pasa por momentos de crisis, discusión, y hasta de patetismo, que reflejan el fuerte enfrentamiento entre lo nuevo y viejo musical, y que a la postre dará a los años 20 y 30 en que vive la Generación²¹, una impresión simultánea de anacronismo, tradicionalismo y modernidad. (p.11)

Por su parte, una de las mayores autoridades musicales del país, Manuel de Falla (1876-1946), manifestará un gran interés en escribir música española desde una perspectiva personal y renovada:

...en sus escritos a la importancia de asimilar el *espíritu* y no *la letra* del canto popular, como base para crear una música artística, extrayendo del folklore los componentes específicos que puedan integrarse en la música seria. Falla está más interesado en el tercer momento de asimilación del folklore, el más productivo y noble: crear una música de acuerdo con la sustancia que emana de la música popular, eludiendo la cita directa y las imitaciones más o menos veladas (García, 2000, p.237).

Posteriormente, con el triunfo del golpe de Estado de 1936, y la llegada al poder del régimen franquista, “el uso descarado de la música como vehículo político y la llegada de un populismo musical sin valor fue una herida demasiado profunda” (Casares, 1983, p.17).

Según Ossa (2009), Falla consideró el alzamiento nacionalista como garantía de estabilidad. Se adhirió públicamente al bando franquista²², quienes lo consideraron uno de sus máximos exponentes culturales. Más tarde redujo progresivamente sus contactos con el franquismo y fue aislándose. En 1939, ya concluida la guerra civil, se trasladó a Argentina donde permaneció hasta su muerte.

²¹ Generación de la República: equivalente musical de los poetas de la Generación del 27. “Las continuas relaciones con los poetas o los artistas fueron más intensas que en otras épocas pero, sobre todo, consiguieron algo inédito en España: que los poderes públicos colocaran la música entre sus preocupaciones fundamentales” (Casares, 1983, p.5).

²² La dictadura de Francisco Franco fue un período de la historia de España en el que tras la guerra civil a la que condujo un golpe de estado en julio de 1936 contra el gobierno constitucional y democrático de la II República, ejerció la Jefatura de Estado el dictador Francisco Franco Bahamonde, desde 1939 hasta su muerte en 1975.

En una entrevista de Pangloss al compositor Manuel de Falla (1925), éste habla de su música asociándola a la latinidad como elemento de identidad: “porque yo creo, ante todo, en lo que conceptúo la ilusión latina. Yo divido la gran producción de la raza, de nuestra raza latina, naturalmente, que es la que nos interesa, entre lo que constituye latinidad, que es el valor substancial y lo que no lo es” (p.138). Respecto a sus ideas estéticas comenta lo siguiente: “Yo no he querido en *El Retablo de Maese Pedro* hacer una española, un “pastiche...” Quise poner el alma ibérica en mi obra” (p.139).

Esta conciencia de identidad individual y colectiva llevó a muchos compositores a la búsqueda de una música nacional, encontrando en las raíces, el folclore, elementos musicales de donde partir para crear sus propias composiciones a través de una visión renovada de dichos recursos. No obstante, merece destacar que no todos los folclorismos son nacionalistas, pues muchos compositores, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, convirtieron el material folclórico en un recurso compositivo más, alejado de una búsqueda identitaria.

2.2. COMPOSITORES NACIONALISTAS, USOS DEL MATERIAL TRADICIONAL / FOLCLÓRICO

En la música nacionalista de la primera mitad del siglo XX, se encuentran características contrastantes en cuanto al uso del material musical tradicional se refiere, respecto a los nacionalismos musicales del siglo anterior. El colapso del sistema tonal, la vuelta al sistema modal, unidos a las nuevas corrientes estéticas surgidas a lo largo del siglo XX, caracterizadas por una gran heterogeneidad y multiplicidad de estilos, dio lugar a nuevos métodos catalizados por el material etnográfico.

La siguiente tabla muestra algunos ejemplos de compositores por países que pueden ser encuadrados dentro del nacionalismo musical:

Tabla 2 Compositores encuadrados dentro del nacionalismo musical

Argentina	Juan José Castro [1895-1968] Alberto Ginastera [1916-1983]
Bohemia	Bedřich Smetana [1824-1884] Antonín Dvořák [1841- 1904] Leoš Janáček [1854-1928]

Brasil	Carlos Gomes [1836-1896] Heitor Villa-Lobos [1887-1959] Francisco Mignone [1897-1986]
Chile	Pedro Allende Sarón [1885-1959].
Cuba	Manuel Saumell [1817-1870] Ignacio Cervantes [1847- 1905].
España	Isaac Albéniz [1860-1909] Enrique Granados [1867- 1916] Manuel de Falla [1876-1946] Joaquín Turina [1882-1949] Jesús Guridi [1886-1961] Joaquín Rodrigo [1901-1999] Jesús Arámbarri [1902-1960]
Estados Unidos	Edward Mac Dowell [1860-1908] Horatio Parker [1863-1919] Arthur Farwell [1872-1952] Charles Ives [1874-1954]; Charles Cadman [1881-1946]; George Gershwin [1898-1937] Aaron Copland [1900-1990]
Filandia	Jean Sibelius [1865-1957]
Hungría	Béla Bartók [1881-1945] Zoltán Kodály [1882-1967]
México	Manuel Ponce [1882-1948]; Silvestre Revueltas [1899-1940]; Carlos Chávez [1899-1978] Salvador Contreras [1910-1982].
Noruega	Edvard Grieg [1843-1907]
Polonia	Stanisław Moniuszko [1819-1872]
Portugal	José Viana da Motta [1868-1948] Luís de Freitas Branco [1890-1955] Fernando Lopes-Graça [1906-1994] Joly Braga Santos [1924-1988]
Reino Unido	Edward Elgar [1857-1934] Frederick Delius [1862- 1934] Vaughan Williams [1872-1958] Gustav Holst [1874-1934] George Butterworth [1885-1916]

	William Walton [1902-1983]
Rumanía	George Enescu [1882-1948]
Rusia	Aleksandr Borodín [1833-1887] Cèsar Cui [1835-1918] Mili Balàkirev [1837-1910] Modest Mússorgski [1839-1881] Piotr Ilich Chaikovski [1840-1893] Nikolai Rimski-Kórsakov [1844-1908]
Suecia	Hugo Alfvén [1872-1960]
Ucrania	Mykola Lysenko [1842-1912]
Venezuela	Antonio Estévez [1916-1988]

Nota. Elaboración de la autora.

Como algunos ejemplos representativos de compositores de fuera de la península ibérica que abrazaron el nacionalismo musical, en los cuales la música tradicional constituye un elemento esencial en su lenguaje compositivo, en diferentes épocas y desde diversas perspectivas, podemos considerar a Charles Ives (1874-1954), Jean Sibelius (1865-1957) y Ginastera.

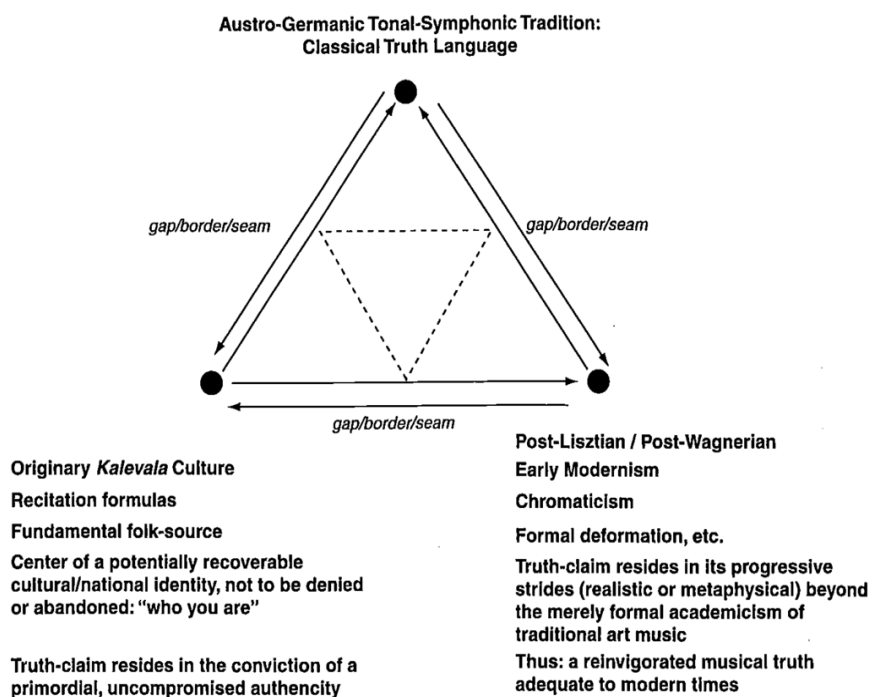
La música de Ives está impregnada de elementos de la música tradicional, ya sea de manera textual, mediante paráfrasis o utilizando sonidos propios del paisaje sonoro que le circundaba. Según Auner (2017) “la visión idealizada del pueblo le convenció de que, si conseguía captar algo verdadero y auténtico en sus propias experiencias, sería universalmente expresivo” (p.83). Según Lacoste²³ (2020), a partir de su tercera sinfonía, se produce un cruce entre “formas antiguas” y “formas nuevas”, entendiendo por esta última un uso de “materiales encontrados”, es decir, melodías tradicionales que se introducían en un contexto sinfónico tradicional.

De Sibelius, considerado como el compositor nacional de Finlandia por excelencia, puede decirse que pese a no ser común en su obra el uso de material folclórico de una manera directa, según Auner (2017) lo que pasó a considerarse finlandés en su

²³ Notas elaboradas por Steve Lacoste, archivero de la Asociación Filarmónica de Los Ángeles. Consultado el 29 de Abril de 2022 en <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/5332/symphony-no-3-the-camp-meeting>

música fueron sus técnicas compositivas, sobre las cuales tuvieron mayor influencia las fuentes literarias que las propiamente musicales, especialmente el *Kalevala*²⁴ (pp.79-80). Sibelius une el idioma finés con la música tradicional, manifestándose en su estilo melódico características propias de la lengua en lo que respecta a la entonación y ritmo en el habla. Según Hepokoski (2011) en la música sinfónica de Sibelius encontramos una triangulación estética, donde cada uno de los elementos que la componen apunta a diferentes modos de autenticidad o de verdad. Entrelaza distintas prácticas armónicas en varios niveles: el *diatónico-tradicional* (la tradición tonal-sinfónica “clásica”); en segundo lugar, el *cromático-progresivo* (las nuevas prácticas armónicas del modernismo temprano, más vanguardista); y en tercer lugar, la *antigüedad modal* (la cultura popular originaria del *Kalevala*, mitificada como una fuente de identidad y diferencia cultural). La música de Sibelius se mueve entre estos tres polos, a través de la yuxtaposición o superposición.

Figura 3 Triangulación estética: tres polos de autenticidad / verdad / identidad

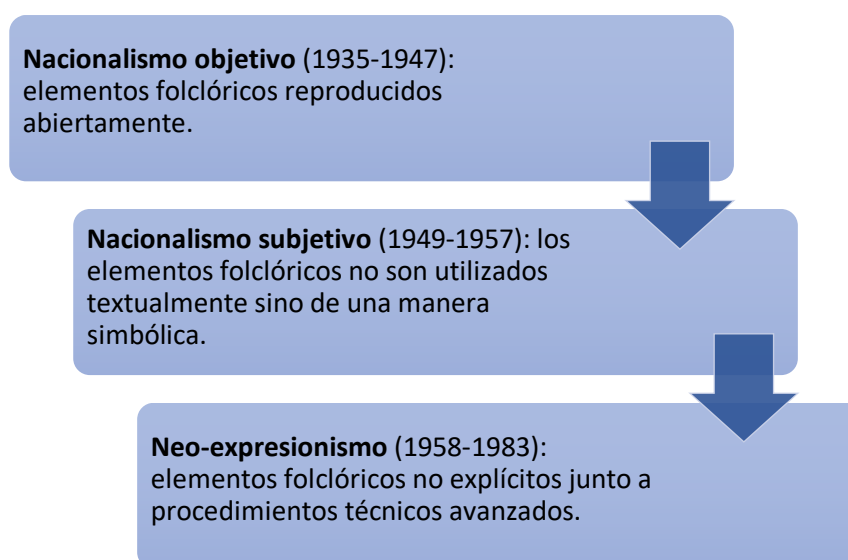


Nota. (Hepokoski, 2011, p.468)

²⁴ “Una colección de miles de versos publicada por primera vez en 1835 y considerada casi inmediatamente como poema épico nacional finlandés” (Auner, 2017, p.80).

En la música de Ginastera encontramos malambos, payadas, vidalas o danzas gauchas, en combinación con su lenguaje compositivo, aunque empleados de manera totalmente distinta en los periodos en los que se divide su obra, con una mayor o menor influencia y presencia de la misma. Según Suárez (1967), el uso del folclore varía a lo largo de las distintas etapas del compositor. En el primer periodo, denominado “nacionalismo objetivo” (1935-1947), los elementos del folclore aparecen reproducidos abiertamente. En el segundo periodo hay una evolución hacia un nacionalismo no tan explícito, llamado “nacionalismo subjetivo” (1948-1957), donde utiliza técnicas compositivas más vanguardistas, el elemento popular continúa siendo utilizado aunque no textualmente, sino de una manera más simbólica. En el tercer periodo, llamado “Neo-expresionismo” (1958-1983) existe una búsqueda de procedimientos técnicos más avanzados, así como una disminución en cuanto a importancia de las características nacionales explícitas, continúa habiendo elementos del folclore argentino, aunque ahora mezclados con dodecafonismo, serialismo y microtonalismo²⁵.

Figura 4 Etapas compositivas en la obra de Ginastera y usos del folclore según Suárez (1967)



Nota. Elaboración de la autora.

²⁵ La musicóloga especialista en Ginastera, Deborah Schwartz-Kates, establece un cuarto periodo (1976-1983), en el que el compositor aplicó técnicas post-seriales, que denomina la “síntesis final” para dar cuenta de la integración de tradición e innovación por parte de Ginastera en sus últimas obras. Consultado en el *Grove Music Online* el 1 de mayo de 2022 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011159>

Respecto a Bartók, es necesario establecer una distinción, pues además de ser compositor, realizó numerosos estudios de campo sobre música folclórica, siendo considerado uno de los precursores de la etnomusicología moderna. En su catálogo podemos distinguir un hecho diferenciador entre obras de un marcado carácter nacionalista y otras donde predomina el elemento etnográfico. Recopiló música folclórica realizando estudios de campo en las zonas rurales de Hungría, Rumanía, Transilvania, Argelia y Eslovenia, que fueron posteriormente aplicadas a sus composiciones musicales. Bartók (1979) en el libro recopilatorio *Escritos sobre música popular*, establece tres maneras de utilizar la música popular en la composición musical:

1. A través de la transcripción de una melodía popular concreta (siendo la idea principal o subyacente).
2. El compositor utiliza una melodía popular pero no la reproduce textualmente, sino que inventa una variación de ella.
3. Hay una influencia latente de la música popular, pero no a través del uso o imitación de una melodía, creando la atmósfera propia de la música campesina a través de sus rasgos distintivos.

Figura 5 Bartók, modos de utilización del material popular en la composición musical

1	• Transcripción
2	• Imitación, variación
3	• Invención

Nota. Elaboración de la autora.

En relación a la península ibérica, cabe destacar en España a Falla y en Portugal a Lopes-Graça. Según Dufour (2016), Falla, en obras como *El amor brujo*, “demuestra una profunda comprensión y afirmación de los sentimientos en la cultura popular pero transportado ahora a una estética que iba más a fondo hacia las fuerzas más brutales de la naturaleza” (p.157). En la obra *El amor brujo*, se funden sonidos del cante jondo, del flamenco, pero también del impresionismo francés, una mezcla de influencias que son utilizadas para nuevas búsquedas expresivas, una interculturalidad claramente manifiesta entre la música culta y la tradicional. En las propias palabras del compositor:

Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla. (Falla, 1972, p.19)

Según Manzano (1996) se trata por tanto de un folclore creado e imaginado por el compositor en la mayor parte de los casos, tomando puntualmente de manera literal algún fragmento de música popular.

Lopes-Graça (1942), habló sobre la compatibilidad del material tradicional con las técnicas compositivas modernas. Así, comentaba sobre su obra *24 Canções Populares Portuguesas*:

Repito que não fiz, nem pretendi fazer, trabalho de folclorista: procurei fazer obra de compositor, para o que me servi do material já recolhido e compendiado pelos especialistas. E, como compositor, vim a concluir que o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente²⁶. (pp.163-164)

Cabe destacar de la presente cita, la reflexión de Lopes-Graça acerca de cómo sólo aplicando la técnica culta se puede valorizar plenamente el patrimonio cultural. De su idea podemos extraer cómo el material intuitivo se puede transformar en material intelectual.

En síntesis, los mecanismos utilizados por los compositores respecto al material tradicional son muy variados, desde la cita directa a la abstracción estilística de un modelo folclórico, pasando por la recreación y variación de material existente.

²⁶ “Reitero que no hice, ni pretendí hacer, el trabajo de un folclorista: traté de hacer el trabajo de un compositor, para el cual usé el material ya recopilado y compendiado por los especialistas. Y, como compositor, llegué a la conclusión de que el tratamiento artístico de la canción popular portuguesa es perfectamente compatible con todos los recursos y logros de la técnica moderna y la gramática musical; e incluso diría que sólo aplicándole, con el debido discernimiento, estos recursos y logros, podrá valorarse plenamente”. [Traducción de la autora]

2.3. FUENTES DE INSPIRACIÓN BASADAS EN MATERIAL TRADICIONAL, NO RELACIONADAS CON EL NACIONALISMO MUSICAL

También nos encontramos en este apartado compositores ubicados mayoritariamente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, modernistas y posmodernistas, que no son considerados nacionalistas ya que aun utilizando material folclórico en sus obras no hay una intención de búsqueda nacional de identidad, sino que el material tradicional se convierte en un recurso más en la composición musical que puede ser aplicado de múltiples maneras.

2.3.1. MODERNISMO Y POSMODERNISMO

El *Grove Music Online* define modernismo de la siguiente manera:

A term used in music to denote a multi-faceted but distinct and continuous tradition within 20th-century composition. It may also refer to 20th-century trends in aesthetic theory, scholarship and performing practice. Modernism is a consequence of the fundamental conviction among successive generations of composers since 1900 that the means of musical expression in the 20th century must be adequate to the unique and radical character of the age. The appropriateness of the term to describe a coherent and discrete movement has been underscored by the currency of the word 'postmodern', which refers to the music, art and ideas that emerged during the last quarter of the century as a reaction to Modernism. The word 'Modernism' has functioned throughout the century both polemically and analytically; although it is applied loosely to disparate musical styles, what links its many strands is a common debt to the historical context from which it emerged²⁷. (Botstein, 2001, p.1)

Según Botstein (2001), desde la década de 1920, el modernismo fue aceptado como la firma musical dominante del siglo XX. Su estética y significado sentaron las

²⁷ “Un término utilizado en la música para denotar una tradición multifacética pero distinta y continua dentro de la composición del siglo XX. También puede referirse a las tendencias del siglo XX en la teoría estética, la erudición y la práctica escénica. El modernismo es una consecuencia de la convicción fundamental entre sucesivas generaciones de compositores desde 1900 de que los medios de expresión musical en el siglo XX deben ser adecuados al carácter único y radical de la época. La idoneidad del término para describir un movimiento coherente y discreto ha sido subrayada por la actualidad de la palabra 'posmoderno', que se refiere a la música, el arte y las ideas que surgieron durante el último cuarto de siglo como reacción al Modernismo. La palabra “Modernismo” ha funcionado a lo largo del siglo tanto polémica como analíticamente; aunque se aplica libremente a estilos musicales dispares, lo que une sus múltiples hilos es una deuda común con el contexto histórico del que surgió”. [Traducción de la autora]

bases para la narrativa y el paradigma histórico estándar sobre la música de dicho siglo. Todo esto cambió en la década de 1970, cuando el pluralismo ocupó un lugar en la caracterización de la evolución de la música de concierto del siglo XX, surgiendo en el último cuarto de siglo el posmodernismo.

Si buscamos en el *Grove Music Online* la definición de posmodernismo encontramos lo siguiente:

A term, American in origin, widely used from the late 1970s onwards, with a broad range of meanings. Some come from multiple associations with 'modern' and 'modernist', others from disagreement over what the prefix 'post' implies about the 'modern' – contestation or extension, difference or dependence – and whether postmodernism is a regressive or progressive force²⁸. (Pasler, 2001, p.1)

Son varios los factores que propiciaron el posmodernismo, a partir de 1950 en la cultura occidental se desarrolla una crisis sobre la autoridad cultural así como de la visión del mundo (Jameson, 1991), la sensibilidad ecológica trajo consigo una crítica de la modernización y la modernidad (Huyssen, 1986). El posmodernismo refleja cambios respecto a los desarrollos que comenzaron a inicios del siglo XX. “Algunos ven esto como un cambio de la centralización imperialista, los estados nacionales y las filosofías utópicas a una economía mundial descentralizada, entidades supranacionales y relativismo” (Pasler, 2001, p.1).

Según Pasler (2001), desde la década de 1960 algunos compositores cuyo trabajo se realizaba dentro de las tradiciones artísticas, comenzaron a plantearse el potencial expresivo de la música, que se tradujo en el rechazo hacia la necesidad de cambio constante o búsqueda continua de la originalidad, propugnado por los modernistas, en pro de regresar a una música con patrones de lenguaje más reconocibles. Lo que se tradujo que en ocasiones buscaran la renovación a través de la conexión con el pasado, o también con el presente mediante las músicas populares urbanas, dando un nuevo significado a formas y sintaxis tradicionales en contraste con las ideas modernistas dentro de una misma obra.

²⁸ “Término, de origen americano, ampliamente utilizado desde finales de los años 70 en adelante, con una amplia gama de significados. Algunos provienen de múltiples asociaciones con 'moderno' y 'modernista', otros del desacuerdo sobre lo que implica el prefijo 'post' sobre lo 'moderno' (controversia o extensión, diferencia o dependencia) y si el posmodernismo es una regresión o fuerza progresiva”. [Traducción de la autora]

Son numerosos los compositores que pueden ser considerados modernistas o posmodernistas, a continuación se hará una selección de autores, diferenciando los que pertenecen a la península ibérica de los del resto del mundo.

2.3.2. COMPOSITORES MODERNISTAS Y POSMODERNISTAS. USOS DEL MATERIAL TRADICIONAL / FOLCLÓRICO

A este grupo pertenecen compositores como Berio, Takemitsu, Rehnqvist, Gervasoni (1962), Liza Lim (1966) o Helmut Lachenmann (1935), entre otros muchos, en los que el acercamiento al material tradicional es totalmente diferente entre sí. Por ejemplo, podemos transitar desde Berio, en cuyas *Folksongs*, melodías tradicionales de diversos países aparecen fácilmente reconocibles, pues son arreglos de dichas melodías, hasta la obra *Mouvement (-vor der Erstarrung)* de Lachenmann, donde el material tradicional está presente desde la abstracción, siendo imposible reconocer en la escucha dicho material.

En una entrevista realizada a Berio (1985), autor de la obra *Folksongs*, manifestó que su intención respecto a las canciones tradicionales era expresar una continuidad entre dos mundos sonoros (culto y tradicional), dos ideas aparentemente diferentes entre sí. En relación a su interés en la música folclórica añade:

My interest in folklore is very long standing-even as a boy I was writing pastiche folksongs. Recently this interest has put down deeper roots, and I've tried to gain a more specific and technical understanding of the processes that govern certain folk idioms... I tend to be interested only in those folk techniques and means of expression that I can in one way or other assimilate without a stylistic break, and that allow me to take a few steps forward in the search for unity underlying musical worlds that are apparently alien to one another²⁹. (p.106)

Como se puede extraer de la presente cita, Berio no buscaba una ruptura estilística, sino que se basaba en la asimilación del material folclórico, a diferencia de otros compositores, con una perspectiva más abstracta, simbólica, de dicho material.

²⁹ “Mi interés por el folclore es muy antiguo, incluso cuando era niño escribía canciones folclóricas pastiche. Recientemente, este interés ha echado raíces más profundas, y he tratado de obtener una comprensión más específica y técnica de los procesos que gobiernan ciertos lenguajes folclóricos... Tiendo a estar interesado solo en aquellas técnicas populares y medios de expresión que puedo de un modo u otro asimilarlos sin una ruptura estilística, y que me permiten dar unos pasos adelante en la búsqueda de la unidad que subyace a mundos musicales aparentemente ajenos entre sí”. [Traducción de la autora]

Respecto a Takemitsu, en su música podemos encontrar elementos de la música tradicional japonesa, no sólo a través de melodías y armonías, sino también por el uso de instrumentos musicales tradicionales japoneses en sus propias composiciones. Es un claro ejemplo de cómo fusionar la tradición con la innovación, uniendo lo occidental a lo oriental desde una perspectiva tanto musical como filosófica. Su obra *November Steps*, escrita para orquesta occidental con *shakuhachi* y *biwa* como instrumentos solistas, sorprende en el modo de como a partir de ese extrañamiento mutuo entre dos mundos musicales se puede conseguir algo nuevo. Como indica Hansen (2010), la influencia de la música tradicional japonesa en la obra de Takemitsu, se encuentra reflejada a través de estrategias para escapar del metro, de la regularidad rítmica; utilización de armonías estables (acordes *koto*, *biwa* y *sho*); imitación de la música *gagaku*; y conceptos estéticos como el silencio, la sencillez o la sutileza.

Otro claro ejemplo de este grupo, más actual, es el de la compositora Rehnqvist, que además de realizar arreglos sobre melodías folclóricas escandinavas en obras como *In Heaven's Hall*, *Upp*, *Upp du Drängen* y *Kära Min Mor*, donde aparecen de una manera explícita, también encontramos otros ejemplos donde el folclore se muestra implícitamente, como es el caso de la obra *Davids Nimm*:

This work was received with skepticism as well as celebrated as highly original and striking work. Scored for two sopranos and one alto, *Davids Nimm* departs from a Swedish dance, a *polska*, which is transcribed backwards - music as well as text. The material was then elaborated upon and the result sounds as if a tape were being played in reverse, although the completed work is not an exact reversal. The original melody cannot be recognized, as would have been the goal for the national romanticists, and the sound is something completely different: The singers should be trained folk music singers and not, for example, operatically-trained³⁰. (Christensen et al., 2022, p.503)

Respecto al compositor italiano Gervasoni, encontramos su obra *Com que voz*³¹, un concierto de canciones sobre sonetos de Luís Vaz de Camões y varios fados de Amália

³⁰ “Esta obra fue recibida con escepticismo y celebrada como altamente original e impactante. Escrita para dos sopranos y alto, *Davids Nimm* parte de una danza sueca, una *polska*, que se transcribe al revés, tanto música como texto. Luego se elaboró el material y el resultado suena como si una cinta se estuviera reproduciendo al revés, aunque la obra completa no es una inversión exacta. La melodía original no se puede reconocer, como hubiera sido el objetivo de los románticos nacionales, y el sonido es algo completamente diferente: los cantantes deberían ser cantantes de música folclóricos y no, por ejemplo, de formación operística”. [Traducción de la autora]

³¹ Estrenada en el año 2008 en Oporto, Casa da Música, Cristina Branco (fadista), Frank Wörner (barítono), Ensemble Modern, Frank Ollu (director).

Rodrigues, escrita para voz (fadista, no lírica), barítono, gran ensemble y electrónica en vivo. Posteriormente compuso otra obra, titulada *Fado errático*³², un concierto de canciones sobre fados de Amália Rodrigues, y con una plantilla instrumental similar a la anterior: voz (fadista), gran ensemble y electrónica en vivo.

Conviene destacar una entrevista³³ realizada por Szpirglas para el IRCAM, en la que se le preguntó a Gervasoni sobre cómo se había apropiado del fado, y su respuesta fue la siguiente:

J'ai relevé le chant d'Amalia Rodrigues à partir de ses enregistrements, comme une dictée musicale - un travail de philologie musicale, presque d'ethnomusicologie - sauf que le fado n'est pas une musique de tradition orale, ou du moins seulement en partie.

Après avoir soigneusement transcrit cette musique, j'ai réalisé mon orchestration. Délibérément, je n'ai que très rarement fait violence au matériau, en le filtrant ou le distordant, préférant utiliser ma palette de compositeur classique avec un large instrumentarium³⁴. (Gervasoni, 2015, p.4)

En la compositora australiana Lim, podemos encontrar influencias tanto de culturas rituales asiáticas, como del arte aborigen australiano, presentes en obras como *Songs found in dream* (2005) e *Invisibility* (2009). En una entrevista para la revista *Espacio Sonoro* realizada por Asenjo Marrodán, sobre estas dos obras y su relación con la investigación acerca de la cultura aborigen, la compositora comenta lo siguiente:

The first piece I wrote that reflected on this idea of 'shimmer' was the ensemble piece 'Songs found in dream' (2005). There is one section in which the ensemble plays breathy/air sounds in highly rhythmic unison and this was inspired by an extraordinary silent dance I witnessed performed by a group from Aurukun in which wing-like arm movements were perfectly co-ordinated via a song which everyone was singing internally. I loved that idea of hidden impulses and forces shaping the surface of something and it gave me an important insight into a culture of hiddenness and revelation that plays a very central role in various Aboriginal cultures. 'Shimmer', the

³² Estrenada en el año 2015 en Orleans, Scène Nationale d'Orléans, Salle Barrault. Cristina Branco (fadista), Ensemble Cairn, Guillaume Bourgogne (director).

³³ Entrevista realizada por Jérémie Szpirglas en 2015, titulada *Entretien avec Stéfano Gervasoni: De la fidélité aux sources...* publicada en la página web del IRCAM. Consultado el 1 de julio de 2023 en <https://brahms.ircam.fr/documents/document/21593/> así como en las notas al programa del concierto.

³⁴ "Tomé el canto de Amalia Rodrigues de sus grabaciones, como un dictado musical -un trabajo de filología musical, casi de etnomusicología-, salvo que el fado no es una música de tradición oral, o al menos sólo en parte. Después de transcribir cuidadosamente esta música, hice mi orquestación. Deliberadamente, muy rara vez violentaba el material, filtrándolo o distorsionándolo, prefiriendo usar mi paleta de compositor clásico con un gran instrumental". [Traducción de la autora]

flickering play of light to create visual illusion or rapid oscillations of sound, is often a marker of the presence of spiritual power and at the same time protects the viewer from the potential danger of that power. ‘Shimmer’ is therefore both veil and indicator of something sacred and I love that double-sided meaning to the concept. In ‘Invisibility’, the ‘cellist makes use of a guiro bow where the hair of the bow is twisted and wrapped around the wood creating a serrated surface not dissimilar to the South American guiro. Every stroke of the bow over a string transforms the sound so that it becomes a granular, shimmering and unstable and rather than a single tone, one hears several layers of pitches, harmonics, noises and rhythmic details – it transforms the stringed surface of the ‘cello into a 3-D sculptural world³⁵. (Lim, 2015)

Como se puede observar, el acercamiento de la autora es más abstracto, lo que dista enormemente del uso del material tradicional de los nacionalismos del siglo XIX.

Para concluir, hacer mención de la obra *Mouvement (-vor der Erstarrung)* de Helmut Lachenmann (1935). Tanto en la partitura como en las notas al programa que escribió el autor, menciona una cita extraída de una canción tradicional vienesa titulada *O du lieber Augustin*, misma canción que Schoenberg citó en su segundo cuarteto de cuerda. Según Hockings (2005), la canción no puede ser escuchada en la obra en absoluto, debido a diversos factores: su diseño rítmico es demasiado trivial y no tiene unas características que destaquen para ser reconocido, está insertada en un contexto con muchos ritmos que distraen, casi cada nota es dada a un nuevo instrumento, etc. Recursos que sirven para ocultar la canción tradicional y que esté presente de una manera simbólica, no percibida por el oyente.

³⁵ “La primera pieza que escribí que refleja esta idea de “resplandor” fue la obra de conjunto *Canciones encontradas en sueño* (2005). Hay una sección en la que el conjunto toca sonidos de aire en un unísono muy rítmico lo que estuvo inspirado en una extraordinaria danza silenciosa, de la que fui testigo, realizada por un grupo de Aurukun en la que los movimientos del brazo en forma de ala estaban perfectamente coordinados a través de una canción que todo el mundo estaba cantando internamente. Me encantó la idea de impulsos y fuerzas ocultas moldeando la superficie de algo y me proporcionó una profunda comprensión del papel central que desempeña en diversas culturas aborígenes esa idea de ocultamiento y revelación. “Resplandor”, [referente a] el juego de parpadeo de la luz para crear una ilusión visual o a rápidas oscilaciones de sonido, es a menudo un indicador de la presencia del poder espiritual a la vez que protege al espectador del peligro potencial de ese poder. Por lo tanto, “resplandor” es a la vez el velo y el indicador de algo sagrado y me encanta ese doble significado del concepto. En *Invisibilidad* la violonchelista hace uso de un arco-güiro, donde las crines del arco se retuercen, envolviéndolas alrededor de la madera del arco, creando así una superficie dentada que no difiere de la del güiro sudamericano. Cada paso del arco sobre la cuerda transforma el sonido de tal manera que se convierte en granulado, brillante e inestable y, en lugar de un solo tono, uno oye varias capas de alturas, armónicos, ruidos y detalles rítmicos – transforma la superficie de cuerdas del violonchelo en un mundo escultórico tridimensional”. [Traducción de Maricarmen Asenjo Marrodán]

A continuación, se muestra una tabla donde aparece una selección de compositores de fuera de la península ibérica, ordenados por países, cuya característica común es que han sido influenciados en algunas de sus obras por la música tradicional, ya sea de su propia cultura, de una cultura ajena, o incluso han mezclado música de diversas procedencias culturales; en este último caso estaríamos hablando de interculturalidad en la creación musical. Todos han sido o son compositores relevantes de los últimos cien años, y aunque presentan lenguajes en muchos casos muy distintos entre sí, comparten un rasgo en común: la utilización de material tradicional en algunas de sus obras. La presencia de dicho material o el uso de ideas musicales pertenecientes a otras culturas, que en estos compositores será más o menos abstracta, o en forma de arreglos, simbólica o conceptual.

Tabla 3 Selección de compositores de fuera de la península ibérica que han hecho uso de material tradicional

Austria	Ernst Krenek [1900-1991]
Australia	Liza Lim [1966]
China	Tan Dun [1957]
Corea del Sur	Unsuik Chin [1961]
Cuba	Leo Brouwer [1939] Tania León [1943]
Estados Unidos	George Crumb [1929-2022] Terry Riley [1935]
Finlandia	Kaija Saariaho [1952]
Francia	Oliver Messiaen [1908-1992]
Holanda	Ton de Leeuw [1926-1996]
Hungría	György Ligeti [1923-2006]
Italia	Luciano Berio [1925-2003] Stefano Gervasoni [1962]
Japón	Toru Takemitsu [1930-1996]
México	Hilda Paredes [1957]
Reino Unido	Benjamin Britten [1913-1976]

Rusia	Sofia Gubaidulina [1931] Alfred Schnittke [1934-1998] (También alemán)
Suecia	Karin Rehnqvist [1957]

Nota. Elaboración de la autora.

En lo que respecta a la península ibérica, tenemos por un lado los compositores de otros países que se inspiraron en la música tradicional de la península para escribir sus obras y, por otro, los que crecieron en el seno de dicha cultura. Al primer grupo pertenecen compositores franceses como Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), que crearon una música considerada genuinamente española por compositores como Falla, Isaac Albéniz (1860-1909) o Enrique Granados (1867-1916). El atractivo de esta música, procedente entonces de un país considerado exótico³⁶ por los franceses, ofrecía nuevas posibilidades expresivas que, fundiéndolas junto a elementos musicales del impresionismo francés, permitía ofrecer nuevas sonoridades partiendo de un material sonoro ya existente. Estos nuevos recursos de transformación, de otorgar un nuevo significado a la sonoridad folclórica, resultaban muy atractivos para compositores posicionados en el llamado antiacademicismo:

Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales. Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. (Falla, 1972, p.48)

³⁶ “The evocation of a place, people, or social milieu that is (or is perceived or imagined to be) profoundly different from accepted local norms in its attitudes, customs, and morals. Exoticizing tendencies can be found in many musical cultures” (Locke, 2001, p.1). *Grove Music Online*.

“La evocación de un lugar, gente o medio social que es (o se percibe o imagina que es) profundamente diferente de las normas locales aceptadas en sus actitudes, costumbres y moral. Las tendencias exóticas se pueden encontrar en muchas culturas musicales”. [Traducción de la autora]

Lo mismo ocurre con el compositor Gervasoni, nombrado anteriormente en relación con algunas de sus obras y el fado.

Respecto al segundo grupo, compositores que se han basado en material tradicional dentro de la península ibérica, se enumeran en la siguiente tabla algunos de ellos, junto a un ejemplo de su obra. Han sido escogidos siete compositores de cada país siguiendo dos criterios: que sean compositores actuales, vivos, y que sean obras con distintos usos del material tradicional, para ilustrar la diversidad de estilos y modos en la apropiación de dichos recursos. Por ejemplo, en el caso de la obra de Ângela da Ponte (1984) se basa en un instrumento tradicional, el *adufe*, con electrónica; la obra de Tinoco (1969) está basada en canciones tradicionales de Castelo Branco, Coimbra (Portugal) y São Nicolau (Cabo Verde).

Tabla 4 Selección de compositores de la península ibérica que han hecho uso del material tradicional

España	
Jesús Villa Rojo [1940]	<i>Lamento</i>
Eduardo Polonio [1941]	<i>Valverde</i>
Adolfo Nuñez [1954]	<i>Zambra 44.1</i>
Mauricio Sotelo [1961]	<i>De oscura llama</i>
Jesús Torres [1965]	<i>Malagueña ausente</i>
Elena Mendoza [1973]	<i>De dentro afuera</i>
Carlos Rojo [1980]	<i>La fonte</i>
Portugal	
Fernando Lapa [1950]	<i>Meu Coração, Fecha, Fecha</i>
Eurico Carrapatoso [1962]	<i>Balho micaelense</i>
Carlos Marecos [1963]	<i>Três Canções Populares Açoreanas</i>
Luís Tinoco [1969]	<i>Canções de trabalho</i>
Nuno Côrte-Real [1971]	<i>Chamarrita</i>
Hugo Vasco Reis [1981]	<i>Finos raios de luz</i>
Ângela da Ponte [1984]	<i>Ensaio Sobre Cantos IV</i>

Nota. Elaboración de la autora.

Es evidente que la música tradicional ha estado presente a lo largo de la historia de la música, y que continúa presente en las obras más actuales del panorama compositivo, aunque con connotaciones diferentes, utilizando, distorsionando y transformando el material de diversas formas, otorgándole un nuevo significado, incluso modificándolo con las nuevas tecnologías a través de la música electrónica. Un enfoque que ha ido variando a lo largo de la historia, formando parte de la contemporaneidad de cada momento, integrando en el discurso sonoro elementos musicales que pertenecen a nuestra memoria colectiva.

PARTE II

3. MÚSICA CRIOLLA Y ANDINA EN LA SONATA OP.47 PARA GUITARRA DE ALBERTO GINASTERA

La *Sonata Op.47* para guitarra de Ginastera, fue el resultado de un encargo del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima, a quien está dedicada, y de Robert Bialek, originario de Washington, con motivo del 25º aniversario de la franquicia *Discount Record and Book Shop*. La obra, fue compuesta en 1976 en el tercer período compositivo de Ginastera, llamado “Neo-expresionismo”, según la clasificación de Suárez (1967) ya mencionada anteriormente, y estrenada el 27 de noviembre del mismo año por el dedicatario en un concierto en el Auditorium Lisner de la Universidad George Washington, organizado por la Washington Performing Arts Society.

En general, escribir para guitarra ha intimidado a compositores que no interpretan el instrumento, lo cual ha provocado que tenga una presencia limitada en el ámbito de la música contemporánea en relación a otros instrumentos. Esto es debido a la limitación de digitación en la escritura de acordes, la dificultad para trabajar las distintas voces si no se es un buen conocedor del instrumento, especialmente a la hora de ligar melodías en un contexto contrapuntístico, y las múltiples combinaciones en lo que respecta a la digitación de la mano derecha, lo cual puede dar lugar en ocasiones a una escritura no idiomática. De estos factores fue plenamente consciente Ginastera, y de ello habla en las notas que aparecen en la partitura:

Desde mi época de estudiante yo fui alentado por numerosos concertistas para componer para guitarra – que es por otra parte, el instrumento nacional de mi país, la Argentina – pero la complejidad que supone su escritura retardó mi impulso creador. Y es así que pasaron más de cuarenta años durante los cuales ese freno reprimió mi voluntad. Cuando recibí del Señor Barbosa-Lima el encargo para escribir para la guitarra, algo me impulsó para aceptarlo y en ese instante yo tuve conciencia que, contrariamente a los otros instrumentos solistas, la guitarra contaba con un repertorio formado casi exclusivamente por trozos breves sin unidad formal. Desde ese momento surgió en mi espíritu la idea de componer una obra de vastas proporciones y es por esta razón que escribí esta SONATA en cuatro movimientos donde aparecen, aquí y allá, ritmos de la música sudamericana. . . .

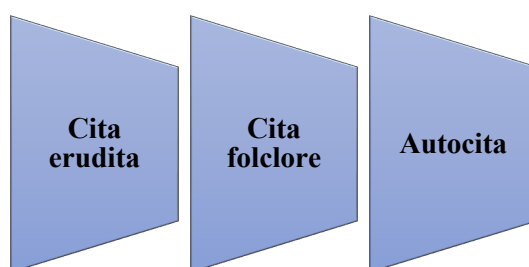
Cuando los críticos que asistieron a su estreno acogieron esta obra como una de las más importantes escritas para guitarra, tanto por su concepción como por su modernismo e imaginación sonora inédita, yo pensé que no en vano convenía haber esperado varios decenios para tentar el ensayo... (Ginastera, 1978, Notas)

Como indica Sottile (2016), en la obra nacionalista de Ginastera está muy presente la cita directa del folclore o la referencia directa a materiales de origen folclórico, no obstante, el uso de la cita no se limita exclusivamente a la fuente folclórica, sino que también aparece en relación con la música culta occidental y la propia obra de Ginastera. Siendo así, establece tres tipos de cita: la erudita, la del folclore y la autocita. La primera de ellas hace referencia a la apropiación de materiales procedentes de la música culta europea; la segunda, que constituye uno de los elementos esenciales de Ginastera, donde aparecen ideas musicales provenientes principalmente de la música criolla, en ocasiones de manera literal y en otras, sirviéndose el propio compositor del término *folklore imaginaire*³⁷, inventar nuevo material folclórico teniendo en cuenta las características esenciales del material folclórico de partida:

When I composed my *Argentine Dances* for piano in 1937, Bartok's influence was present. My 'folklore imaginaire' begins there, with its polytonal harmonization, its strong, marked rhythms—the Bartokian 'feverish excitement'—all within total pianism where the spirit of national music is recreated³⁸. (Panufnik et al., 1981, p.4)

Respecto a la tercera, la autocita, consiste en utilizar de manera literal o casi literal elementos que ya ha utilizado en obras anteriores, como describe Scarabino (1996), son “signos que refieren de una composición a otra, y que llegan al extremo de la cita textual de composiciones anteriores” (p.6).

Figura 6 Tipos de cita en la obra de Ginastera según Sottile (2016)



Nota. Elaboración de la autora.

³⁷ Término utilizado por Ginastera para hablar de su propia música en Panufnik, A., Ginastera, A. y Xenakis, I. (1981). Homage to Béla Bartók. *Tempo*, 136, 3–5.

³⁸ “Cuando compuse mis *Danzas argentinas* para piano en 1937, la influencia de Bartók estaba presente. Ahí comienza mi ‘folklore imaginaire’, con su armonización politonal, sus ritmos fuertes y marcados —la ‘excitación febril’ bartokiana—, todo dentro de un pianismo total donde se recrea el espíritu de la música nacional”. [Traducción de la autora]

Para poder comprender la obra, es necesario un acercamiento a los elementos característicos de la música criolla, siendo la guitarra uno de los principales instrumentos presentes en este tipo de música folclórica, destacando especialmente la figura del guitarrista gaucho³⁹.

Figura 7 Gaucho argentino









Nota. © Dominio público. *Gaucho of the Argentine Republic*. Argentina, 1868. Fotografía obtenida de la Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2006679705/>

El estilo guitarrístico criollo, de los gauchos, se caracteriza por un uso frecuente de ritmos de tambora, sonidos percusivos sobre la caja del instrumento, todo ello combinado con rasgueos ascendentes y descendentes. Según Aretz (2008) hay dos tipos de ejecución, rasgueada o punteada. Respecto a la primera se puede realizar con el pulgar o con todos los dedos, intercalados con acordes golpeados con la mano cerrada. Los rasgueos se usan como acompañamiento, ya sea para bailes, otros instrumentos o la voz. En relación al punteo, se usa en solos de guitarra en canciones y bailes, así como

³⁹ “Hombre mestizo de sangre española e indígena que, en los siglos XVIII y XIX, habitaba las llanuras rioplatenses de Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur (Brasil); era diestro en las tareas rurales y en montar a caballo, y usaba una vestimenta típica; se convirtió en personaje folclórico y sirvió de inspiración a numerosas corrientes literarias, entre ellas la poesía gauchesca”. Oxford Living Dictionaries, consultado el 6 de julio de 2023 en <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/gaucho>

acompañando la voz, y se agregan a la línea melódica rasgueos, acordes arpegiados o efectos percusivos como la tambora. Algunos de estos efectos están representados por Ginastera en la *Sonata* de la siguiente manera:

Tabla 5 Notación de efectos característicos del estilo guitarrístico criollo en la *Sonata* para guitarra

	Tambora, con la palma de la mano
	Tambora, con el pulgar
	Tambora, con el puño cerrado
	Golpe, <i>tap</i> , en la caja de resonancia, con los nudillos
	Acordes arpegiados, dirección ascendente y descendente
	<i>whistling sound</i> , deslizar los dedos pulgar y medio hacia el puente lo más rápido posible en la cuerda indicada

Nota. Elaboración de la autora.

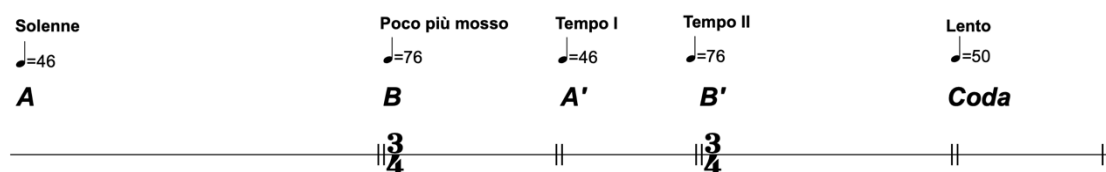
3.1. *ESORDIO*

La *Sonata* Op.47 para guitarra, de una duración aproximada de catorce minutos, se divide en cuatro movimientos: *Esordio*, *Scherzo*, *Canto* y *Finale*.

Respecto al primero, *Esordio*, Ginastera (1978) indica que “es un solemne preludio seguido de un canto inspirado en la música Kecua y que finaliza con la reexposición abreviada de estos dos elementos” (Notas). Kecua o quechua hace referencia a los pueblos indígenas originarios de la Cordillera de los Andes, existiendo poblaciones en el noroeste de Argentina.

El *Esordio* se divide en cuatro secciones *A*, *B*, *A'*, *B'* y una coda, apareciendo *A'* y *B'* a modo de reexposición o regreso donde se produce una condensación de los materiales utilizados previamente. Las secciones *A* y *A'*, se caracterizan por una flexibilidad rítmica reflejada a través de la ausencia de compás, arpeggios lentos, calderones y grupos en aceleración y desaceleración progresiva. Las restantes secciones, *B* y *B'*, en contraste, presentan un mayor rigor de medida y el uso del compás de 3/4.

Figura 8 Estructura formal del *Esordio* de la *Sonata* Op.47 de Ginastera



Nota. Elaboración de la autora.

El primer movimiento, comienza con el llamado “acorde guitarra”, formado por las notas de la afinación de la guitarra Mi, La, Re, Sol, Si, Mi (ver figura 9), con un predominio del intervalo de cuarta justa, utilizado por Ginastera en obras anteriores y en otros instrumentos, como es el caso de la obra *Malambo* Op.7 para piano solo escrita en 1940.

Figura 9 “Acorde guitarra”



Nota. Elaboración de la autora.

Figura 10 Ginastera, *Malambo* Op.7 (1940), “Acorde guitarra” en el piano, c.1



Nota. Edición de la autora.

De esta manera, el “acorde guitarra” podría considerarse autocita, a nivel armónico, ya que había sido utilizado anteriormente por el compositor en varias de sus obras.

En la sección *A* aparecen tres elementos diferentes que son: acordes lentos arpegiados (*x*); grupos escalares en aceleración o desaceleración progresiva, en dirección ascendente o descendente (*y*); y nota o acorde de llegada (*z*).

Figura 11 Ginastera, *Sonata Op.47, Esordio, inicio*



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Toda la sección *A* muestra siempre el mismo orden de elementos: cuatro acordes arpegiados de seis sonidos, seguidos de grupos en aceleración o desaceleración progresiva y punto de llegada hacia el acorde o nota más aguda (o grave en el caso del último grupo), seguidos de una coma de respiración. Este patrón se repite cuatro veces. En la segunda y tercera repetición de este orden de ideas, después de *z* encontramos el *whistling sound*.

Tabla 6 Ginastera, *Sonata Op.47, Esordio, estructura de la sección A*

<i>x</i>	<i>y</i> (grupo en aceleración)	<i>z</i>	
<i>x</i>	<i>y</i> (grupo en aceleración)	<i>z</i>	<i>whistling sound</i>
<i>x</i>	<i>y</i> (grupo en aceleración)	<i>z</i>	<i>whistling sound</i>
<i>x</i>	<i>y'</i> (grupo en aceleración seguido de otro en desaceleración)	<i>z</i>	

Nota. Elaboración de la autora.

En una entrevista personal al guitarrista argentino Roberto Aussel, realizada por Mark Grover Basinski en Tucson Arizona, el 24 de marzo de 1993, y que aparece en su tesis doctoral⁴⁰, revela la semejanza del *whistling sound* con un efecto realizado por los guitarristas gauchos, en palabras de Aussel:

Ginastera calls for a "whistling sound" several times in this section, to be made by quickly moving a fingernail of the right hand against the windings of the lowest string. This is clearly a reference to the previously mentioned squeaking sound produced by the *gauchos* with the palm of the hand on the face of the guitar, a procedure likely to be unpopular with the more inhibited classical guitarist⁴¹. (Basinski, 1994, p.22)

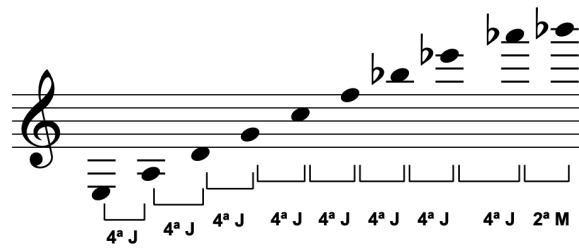
Armónicamente, y a excepción del acorde guitarra, a lo largo de la *Sonata* la mayor parte de las melodías y acordes no corresponden a una sonoridad propia del folclore. Se caracterizan por una atonalidad libre, propia del período compositivo “Neo-expresionista”, presentando en ocasiones el total cromático, e incorporando procedimientos dodecafónicos generalmente no seriales, para crear ideas melódicas y secciones armónicas, con un predominio tanto a nivel melódico como armónico del intervalo de cuarta (o su inversión, de quinta) derivadas del “acorde guitarra”.

Como se puede observar en la Figura 11, en *x* comienza con el acorde guitarra (que incluye un intervalo de tercera mayor), siendo seguido por un acorde formado en su totalidad por intervalos de cuarta justa. Respecto a *y*, aparece un gesto lineal formado por intervalos de cuarta justa en sentido ascendente, aunque la totalidad del gesto no completa el total cromático, merece destacar que tras la penúltima nota (*Lab*) no sigue un *Reb*, la lógica de cuartas justas sucesivas, sino que introduce un intervalo de segunda mayor al final. Esto es muy significativo, pues como veremos más adelante, el intervalo de segunda también tendrá una fuerte presencia, a modo de intervalo centralizador, en el segundo movimiento. No obstante, el *Reb* sucesivo sería demasiado agudo, saldría del diapason del instrumento.

⁴⁰ Basinski, M. G. (1994). *Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for guitar, op.47* [Tesis de doctorado] The University of Arizona. Archivo digital.

⁴¹ “Ginastera pide un *whistling sound* varias veces en esta sección, que se hace moviendo rápidamente una uña de la mano derecha contra la cuerda más grave. Esto es claramente una referencia al chirrido mencionado anteriormente producido por los gauchos con la palma de la mano en la cara de la guitarra, un procedimiento que probablemente sea impopular entre el guitarrista clásico más inhibido”. [Traducción de la autora]

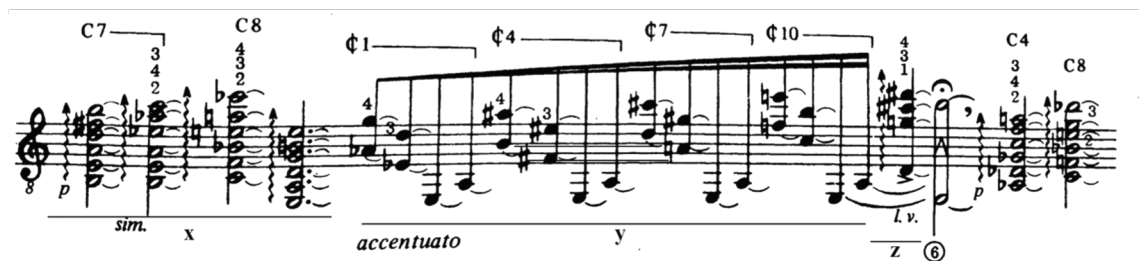
Figura 12 Ginastera, *Sonata Op.47, Esordio*, alturas del primer grupo en aceleración progresiva



Nota. Elaboración de la autora.

En las siguientes repeticiones de *y*, que presentan el total cromático, aparece un aumento del número de voces, entre dos y tres, y el uso de notas pedales (Mi y La), las notas más graves del “acorde guitarra”, mostrando un predominio de los intervalos ya mencionados anteriormente.

Figura 13 Ginastera, *Sonata Op.47, Esordio*, tercera repetición de la estructura *x*, *y*, *z*, *whistling sound*



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

En la sección *B* del *Esordio*, nos encontramos sonoridades asociadas a la música andina, concretamente al canto con caja, proveniente del folclore originado en la zona montañosa del noroeste de Argentina.

El canto con caja integra un ritual sagrado y festivo de la cultura andina. Sagrado en sus épocas de siembra, cosecha y marcación del ganado donde se ruega la abundancia y el "multiplico de la hacienda". Festivo y desmesurado en sus carnavales. Allí culminan todas las expansiones del canto y la danza, y la vida peligra olvidando su ritmo

ecológico. El canto y el tambor llamado caja desatan la reserva natural del indio y su comunidad. Todo se libera, en especial los reflejos del mito y la leyenda, la poesía de la vida entre cerros y soledades donde los pastoreos del hombre y de la mujer cosechan silencio y sabiduría. Comunión y alabanza, unidad con el universo refleja ese canto de siglos. Canto comunitario de alma colectiva pero también de "solistas" que se desangran, o de dúos en lamentos de vidala. En Argentina el canto con caja tiene tres canciones y múltiples repertorios de ellas: baguala, tonada y vidala. Cada una pertenece a un sistema musical diferente. (Valladares, 1991)⁴²

De los tres tipos de cantos con caja, hablaré de dos de ellos, los que están presentes en la *Sonata Op.47* de Ginastera, la *baguala* y la *vidala*.

Las *bagualas*, normalmente son de ritmo lento, y se asientan en la escala tritónica, es decir, sus melodías se basan en las tres notas de un acorde perfecto mayor (Aretz, 2008). Normalmente son interpretadas por un sólo cantante y son acompañadas por un tambor (la caja).

La tritonía, como ya dijimos, existe entre infinitos pueblos aborígenes que llegan a nuestros días en el "corazón de los aborígenes de América", lo mismo que la bitonía y la insistencia del recitativo sobre un sonido, pero la forma de cantar la Baguala, acompañada por la caja o *huancara*, como la llaman en La Rioja (cuyo parche inferior lleva una chirlera o *huastana*) había de constituirse en una expresión musical distintiva de diferentes pueblos nortños de alta cultura. (Aretz, 2000, p.37)

Figura 14 Ejemplo de *baguala* donde se puede observar la melodía tritónica

Ejemplo N° 10. Baguala "Anteanoche Soñé un Sueño..."
 Informante: Pelagio B. Luna y Eduvigé Díaz
 Lugar: La Rioja (Alpasinche)
 Recolector: Isabel Aretz

Unidad 

Nota. (Aretz, 2000, p.38)

⁴² Texto de Leda Valladares, folclórica argentina, extraído del booklet CD *Grito en el cielo*, consultado el 7 de julio de 2023 en https://archive.org/details/GritoEnElCielo1_201806

Respecto a la *vidala*, según el *Diccionario Harvard de Música* (2009), es:

Un género tradicional de canción del norte y el centro de Argentina asociado, como la baguala tritónica, con la celebración del Carnaval. . . . Se cantan colectiva e individualmente, con acompañamiento de tambor, o de guitarra y tambor. Las melodías, a menudo en terceras paralelas, ponen música a estrofas que suelen presentar forma de copla, con estribillos característicos interpolados. (pp.1171-1172)

Aretz (2008) habla sobre los diversos sistemas escalísticos de los que se puede servir la melodía, incluso en ocasiones nos podemos encontrar con un sistema bimodal con la cuarta natural y alterada ascendentemente:

Desde el punto de vista tonal, se distinguen otra vez varios grupos de melodías, según se ajusten a determinadas escalas: los antiguos modos de RE y FA, la escala Bimodal con cuarta aumentada, con cuarta justa o con ambas alteradas, la Tetrafónica y la Pentatónica, o escalas híbridas por mezcla de estas últimas con europeas, modernas o antiguas. En todo caso, la característica más constante de estos cantos es el acoplamiento de terceras paralelas (excepto en las Vidalas tetrafónicas y pentatónicas) que obligan a la voz superior a terminar en la tercera del tono, mientras la voz inferior aborda la tónica, que cae casi sin excepciones al modo menor. Esta terminación se realiza la mayoría de las veces descendiendo por los grados V-IV-III en la voz superior y III-II-I en la inferior. (pp.123-124)

La sección *B* de la *Sonata*, muestra un claro ejemplo del canto con caja:

Figura 15 Ginastera, *Sonata* Op.47, *Esordio*, inicio sección *B*

Poco più mosso ♩ = 76

tastiera

p dolce

verso

il - ponticello

cresc.

Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Como se puede observar, la melodía (voz superior) está en el modo de Fa, por tanto con el cuarto grado alterado ascendentemente, también vemos que el acompañamiento aparece en tambora tanto con pulgar como con la palma de la mano, recordando así la sonoridad de la caja que acompaña a la voz. Es difícil determinar si se trata de una *baguala* o *vidala*, ya que presenta elementos de las dos, por un lado un ritmo más lento, característico de la *baguala*, pero al mismo tiempo la armonización en varias voces, en ocasiones terceras, característica de la *vidala*. Todo ello dentro del propio lenguaje compositivo de Ginastera, rompiendo a veces con los paralelismos de tercera para incluir el intervalo de cuarta. También se puede observar la mezcla de dos sistemas, el diatónico (la melodía en el modo de Fa) y el cromático (en el acompañamiento). Conviene destacar el final de la melodía del canto con caja, termina en Fa#, no natural, rompiendo con el modo de Fa en la última nota.

Figura 16 Ginastera, *Sonata Op.47, Esordio*, melodía superior de la sección *B*, canto con caja



Nota. Edición de la autora.

En *A'* vuelve a la idea de acordes arpegiados, *x*, aunque comienza con tres, no con cuatro, estando formados una vez más por un predominio del intervalo de cuarta y tercera, característicos del “acorde guitarra”, aunque modificando en ocasiones la especie. Van seguidos de dos tresillos, intercalados con *x* nuevamente, formados por diadas de séptima mayor la primera vez y después de terceras menores, en cada uno de los casos aparecen un total de doce notas, formando el total cromático. Todo ello es seguido por *B'*, aquí hay un regreso al tempo de negra a 76, el mismo con el que comienza *B*, y nos encontramos ideas percusivas que recuerdan la caja: tamboras con el “acorde guitarra” y percusión con los nudillos de los dedos en la caja de resonancia, todo ello alternado con fragmentos de melodías del canto con caja en la voz superior, a modo de reminiscencias, en modo de

Fa. Para finalizar, una coda, en tempo lento, que presenta un arpeggio de seis notas (Fa - Do - Fa# - Re - Sol# - Sol natural), partiendo del Fa (canto con caja), pasando por Fa# (la nota que rompió el modo de Fa anteriormente) y terminando el arpeggio con un intervalo de séptima mayor (octava disminuida), siendo su inversión, segunda menor, un intervalo muy presente en el segundo movimiento. Finaliza el *Esordio* con el “acorde guitarra” en armónicos.

3.2. *SCHERZO*

En relación al segundo movimiento, *Scherzo*, Ginastera (1978) comenta lo siguiente:

Debe ser ejecutado “il piu presto possibile”, es un juego de luces y sombras, de climas nocturnos y mágicos, de contrastes dinámicos, de danzas lejanas, de ambientes surrealistas, tal como yo los he utilizado en obras precedentes. Cerca del final el tema del laúd de Sixtus Beckmesser aparece como una fantasmagoría. (Notas)

Como indica Basinski (1994), el segundo movimiento presenta la energía rítmica característica de las danzas de los gauchos, con un compás de 6/8 propio del estilo guitarrístico criollo. Así, en este movimiento encontramos elementos de la danza tradicional el *gato*.

En nuestros días el Gato se canta y se baila junto con otras pocas danzas criollas que sortearon el correr del tiempo, mereciendo los favores de la recreación popular. Por esta razón, se recogen cientos de Gatos en el país que permiten el conocimiento cabal de su desarrollo coreográfico. (Aretz, 2008, p.192)

Como se puede observar en el siguiente ejemplo, en el *gato*, la guitarra interpreta punteados, a modo de introducción antes de la entrada de la voz, o entre las estrofas, acompañando a la voz con rasgueos.

Figura 17 Ejemplo de gato, voz y guitarra

64) GATO. Nonogasta, Chilecito, La Rioja. Rodolfo Villafañe. Canto y guitarra.

M.M. $\text{♩} = 112$
Preludio

GUIT.
punteo de
pulgar

04

VOZ

(rasguo) Mi

sue-gra no me quie-re — Por hi la- chien — to MI

rasguo sim.

Nota. (Aretz, 2008, p.194)

En el caso de que haya dos guitarras, una interpreta el punteado mientras la otra realiza el acompañamiento.

Figura 18 Ejemplo de gato, voz y dos guitarras

66) GATO. Hume, Santa Fe. Canto y guitarra.

M.M. $\text{♩} = 116$

1ª GUIT.
punteo

2ª GUIT.
rasg.

etc.

VOCES

0 —

jos mí-os no llo — ren — En

Nota. (Aretz, 2008, p.198)

Como se puede deducir de los ejemplos anteriores, las melodías punteadas en la guitarra se caracterizan por realizarse a un tempo rápido, pues el *gato* es una danza viva, y con un predominio de notas por grados conjuntos a nivel melódico. Ginastera en el

Scherzo, indica que sea interpretado lo más rápido posible y encontramos melodías punteadas que nos recuerdan al *gato*, como las que siguen a continuación:

Figura 19 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, cc.17-19



Nota. Edición de la autora.

Figura 20 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, cc.68-70



Nota. Edición de la autora.

Hay tres elementos rítmicos que aparecen de manera recurrente en el movimiento a través de múltiples combinaciones, generando contraste rítmico, y combinando el estilo punteado con acordes, una de las particularidades del guitarrista gaucha. A continuación se muestra cada uno de ellos:

a: Choque de intervalos de segunda mayor y menor. Basinski (1994) establece paralelismos con la tercera pieza de *Out of Doors* de Bártók, titulada *The Night's Music* lo cual tiene lógica si partimos del comentario que hace Ginastera en sus notas sobre los climas nocturnos y mágicos ya mencionados anteriormente. En la obra de Bártók también hay un predominio de intervalos de segunda, formado *clusters* a lo largo del movimiento, aunque el carácter de la obra, de tempo lento, es bastante diferente del de danza de Ginastera, en un tempo vivo.

Figura 21 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, ejemplo de *a*, c.1



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

B: Se caracteriza por gestos escalares que se presentan de cuatro maneras diferentes y que se pueden clasificar según su direccionalidad:

b Gesto unidireccional ascendente o descendente. Aparece de varias maneras, intervalos de cuarta y quinta (1); por grados conjuntos, intervalos de segunda mayor y menor (2); y combinados, es decir, por intervalos de cuarta (o su inversión, la quinta), de tercera y de segunda, o puntualmente utiliza algún intervalo más (3).

Figura 22 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Tipos de **b**

(1) c.9



(2) c.19



(3) c.78



Nota. Edición de la autora.

b' Movimiento ondulatorio. Pueden aparecer combinando intervalos de segunda y quinta (1); tercera y cuarta (o su inversión, la quinta) (2); saltos amplios, de intervalos variables (3); de segunda y tercera (4).

Figura 23 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Tipos de **b'**

(1) c.14



(2) cc.22-23



(3) cc.43-44



(4) cc.63.64



Nota. Edición de la autora.

b'' Saltos en octava. También en armónicos. Aparecen durante sólo un compás y sirven para quebrar o contrastar las líneas melódicas ondulantes que les preceden.

Figura 24 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Tipos de **b''**

(1) c.24



(2) c.49



Nota. Edición de la autora.

b''' *Glissandi* ascendentes y descendentes, se podría considerar una condensación de **b**.

Figura 25 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Ejemplo de **b'''**, cc.37-39



Nota. Edición de la autora.

c: Rasgueos o arpeggios rápidos, en sonido ordinario o *etouffé*.

Figura 26 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Ejemplos de **c**, cc.29, 50-51



Nota. Edición de la autora.

Por otro lado, encontramos otros elementos, no tan recurrentes, en el *Scherzo*. Son los que siguen a continuación:

d: Tocar en el clavijero.

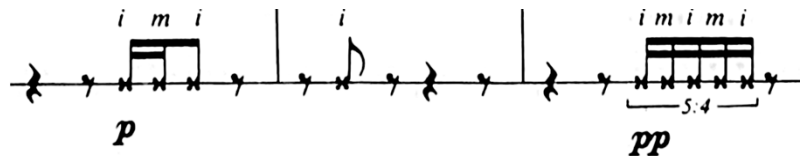
Figura 27 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, c.15



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

e: Sonidos percusivos sobre la caja de resonancia de la guitarra. Una vez más, uso de los recursos guitarrísticos de los gauchos.

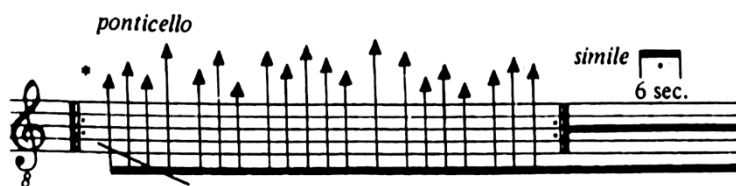
Figura 28 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, cc.84-86



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

f: Improvisación libre en las tres primeras cuerdas, con un grupo indeterminado de alturas en registro muy agudo, que se encuentran entre el diapasón y el puente de la guitarra, dando así paso a la aleatoriedad en la obra.

Figura 29 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, c.88

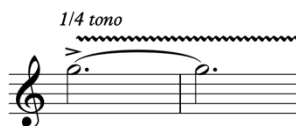


Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

g: Oscilación de la cuerda para obtener cuartos de tono. Este elemento es especialmente significativo. En la etapa “Neo-expresionista” de Ginastera, éste hace uso de la microtonalidad, y en la guitarra no es posible realizar cuartos de tono como en los

instrumentos de cuerda frotada debido al uso de los trastes. Sólo hay dos maneras de obtener cuartos de tono, una a través de la *scordatura* y otra de la oscilación de la cuerda, recurso este último elegido por Ginastera para la *Sonata Op.47*.

Figura 30 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*, cc.109-110



Nota. Edición de la autora.

Por último, merece destacar de este movimiento la cita erudita que comienza en el compás 141. Como indica Ginastera en las notas, se trata de una cita extraída del segundo acto de la ópera de Richard Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg*, donde entra en escena el laudista llamado Sixtus Beckmesser.

Figura 31 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Act II, p.244-245

244

Allmählich zurückhaltend.

gr. Fl.

Hob.

Cl.

Hr. 1 u. 2 in F.

Fag.

Trp. in E.
1 u. 2.

Viol.

Br.

Beckm.

je zum Mer - ker be-stellt.
you as Mark - er be named. (Er klimpert in höchster Wuth.) (Sachs der ihm ruhig und
-ra ja - mais le Marqueur! aufmerksam zugehörthat.)

Laute.

Vc.

CB.

poco riten.
dim.
più p
dim.
più p
dim.
più p
dim.
più p
dim.
più p

Mässig.

Hob. 1.

Hob. 2.

Cl.

Hr. 1.

Fag.

Trp. in F.

Viol.

Br.

Beckm.

Laute.

Sachs.

Vc.

CB.

Der Teu-fel hol's!
Illmanneredhound!
 Au diable tout!

War das eur Lied?
Was that your song?
 C'est là vo-tre chant?

Zwar we-nig Re-gel, doch klang's recht
The rules were lack-ing, but brave the
 Son style est li-bre, mais fier d'ac-

27500b

Nota. © Dominio público. 1868 B. Schott's Söhne in Mainz.

Si lo comparamos con la parte del laúd de Wagner, vemos que el siguiente pasaje de armónicos de Ginastera (Figura 32, segundo pentagrama) coincide en su totalidad con el del compositor germánico, aunque presenta ligeras variaciones en el pentagrama anterior. Una cita erudita realmente interesante, porque encaja a la perfección dentro de la sonoridad de la *Sonata*, debido al “acorde guitarra”, a pesar de que más de un siglo separe la composición de ambas obras.

Figura 32 Ginastera, *Sonata* Op.47, *Scherzo*. Cita erudita de Wagner, c.141

senza tempo
tastiera, come liuto **

**** Sixtus Beckmesser is coming!**

Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Este fragmento, desde la abstracción, puede considerarse una *payada*, definida por Dorra (2007) de la siguiente manera:

Y bien, es a esta última forma de exponer la destreza poética que aquí llamaremos, en sentido estricto, *payada*. El payador será, pues, el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con otro payador versos cuyos temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios —trabajos e infortunios— de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares. En este sentido es importante para nosotros distinguir entre el lírico guitarrero que difunde estrofas gauchescas compuestas por él mismo o por algún otro autor, y este que busca conquistar la admiración del público con su habilidad de cantor repentista. (p.1)

Figura 33 *Payada en una pulpería*, de Carlos Morel (1813-1894)



Nota. © Dominio público. Fecha desconocida.

Así, encontramos similitudes con la payada en la cita erudita de Ginastera, pues aparece la idea de pregunta (armónicos) y respuesta (sonoridad ordinaria), que recuerda el canto a contrapunto, además del aire improvisado del pasaje, donde no hay compás y se establece una cierta flexibilidad rítmica, mostrando las separaciones pregunta-respuesta a través de la coma de respiración.

Este fragmento, comienza con el “acorde guitarra”, realizando armónicos en el traste doce y continúa con el mismo acorde desplegado. Lo mismo ocurre en el pentagrama siguiente en el pasaje con armónicos.

Respecto al pasaje que no está en armónicos, está formado por una combinación de tres fragmentos de la obra de Wagner:

Figura 34 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Act II, p.224

Hob.
 Cl.
 Hr. 1 u. 2.
 Fag.
 Viol.
 Br.
 Beckm.
 nach eu - ren Sin - nen.
 the prize to - mor - row.
 Laute. sil vous con - ten - te.
 (wie vorher)
 Sachs.
 Vc.
 CB.
 noch etwas gedehnter.
 zurückhaltend.
 O - ha!
 O - ha!
 O - da!
 wollt mich beim Wah - ne
 Then by my craze you'd
 Vous es - pe - rez my
 A

Nota. © Dominio público 1868 B. Schott's Söhne in Mainz.

Figura 35 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Act II, p.266

Laute.
 Beckm.
 Laute.
 „Den Tag seh' ich er -
 „I see now dawning
 „Le ma - tin va pa -
 B

Nota. © Dominio público 1868 B. Schott's Söhne in Mainz.

Figura 36 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Act II, p.265

Nota. © Dominio público 1868 B. Schott's Söhne in Mainz.

Figura 37 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Cita erudita de Wagner, combinación de elementos, c.141

Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Como se puede observar, la melodía que no está en armónicos está formada por una combinación de tres fragmentos de la obra de Wagner anteriormente mencionada. Tanto en A, como en B y C son las mismas notas y en el mismo orden, escritas una octava más aguda.

En síntesis, el segundo movimiento de la *Sonata* puede ser visto como un *collage* de diversos elementos, construido a través de la yuxtaposición de los mismos. A través

de múltiples combinaciones Ginastera crea un *Scherzo* repleto de contrastes rítmicos y matices. Merece también especial atención el tratamiento tímbrico, estando muy presentes las modulaciones tímbricas desde el *ponticello* hacia la *tastiera*, o viceversa, combinadas con sonidos percusivos, armónicos, rasgueos o producidos en el clavijero. La siguiente tabla muestra como están combinados los distintos elementos motivicos en el *Scherzo*:

Tabla 7 Ginastera, *Sonata Op.47, Scherzo*. Combinación de los distintos elementos que constituyen el segundo movimiento

Fantástico. Il piú presto possibile, almeno ♩ = 144

c.1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>a</i>								<i>b</i> (1)		<i>b'</i> (1)	
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
		<i>d</i>		<i>b</i> (2)			<i>b'</i> (2)	<i>b''</i> (1)	<i>b'</i> (2)		<i>b''</i> (1)
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
<i>b'</i> (2)			<i>b''</i> (1)	<i>c</i>							
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
<i>b'''</i>						<i>b'</i> (3)					
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
<i>b''</i> (2)	<i>c</i>		<i>b</i> (3)				<i>b'</i> (4)				
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
					<i>b</i> (3)		<i>e</i>	<i>b</i> (1)	<i>e</i>	<i>b</i> (3)	<i>e</i>
85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
		<i>b'''</i>	<i>f</i>	<i>b'''</i>			<i>b'</i> (4)				<i>c</i>
97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108
						<i>b'</i> (3)					<i>b'</i> (4)
109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
<i>g</i>		<i>b'</i> (4)	<i>g</i>	<i>b'</i> (4)	<i>b''</i> (1)	<i>b'</i> (4)	<i>b'</i> (2)		<i>b'</i> (4)	<i>b'</i> (1)	
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132
<i>b'</i> (4)	<i>b'</i> (1)	<i>b'</i> (3)			<i>c</i>		<i>b'</i> (3)		<i>c</i>		<i>b'</i> (3)
<div> <div>senza tempo</div> <div>a tempo</div> </div>											
133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144
	<i>b'''</i>	<i>b'</i> (intervalo de 2ª)	<i>b'''</i>	<i>b'</i> (intervalo de 3ª)	<i>b'''</i>	<i>b'</i> (intervalo de 3ª)	<i>g</i>	Cita erudita	<i>b'</i> (4)		<i>b'</i> (3)
<div> <div>senza tempo</div> <div>a tempo</div> </div>											
145	146	147	148	149	150	151	152	153	154		
	<i>d</i>				Cita erudita	<i>b'</i> (intervalo de 2ª)					

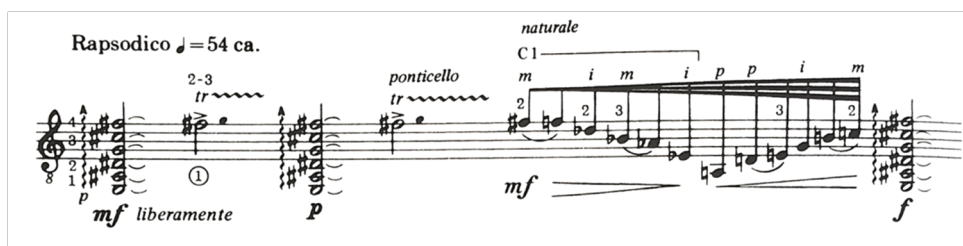
<i>a</i>	<i>b'''</i>
<i>b</i>	<i>c</i>
<i>b'</i>	<i>d, e, f, g</i>
<i>b''</i>	cita erudita

Nota. Elaboración de la autora.

3.3. CANTO

Sobre el tercer movimiento, *Canto*, Ginastera (1978) escribe “es lírico y rapsódico, expresivo y anhelante como un poema de amor. Este movimiento está ligado al último, *Finale* . . .” (Notas). Presenta una estructura dividida en cuatro secciones *A B A' B'*. La primera, *A*, rapsódica, de flexibilidad rítmica, muestra paralelismos con la sección *A* del *Esordio*, no sólo por la ausencia de compás y por la flexibilidad métrica, sino porque comienza nuevamente por un acorde arpegiado, formado por cuartas, así como por el uso de melodías en acelerando y desacelerando.

Figura 38 Ginastera, *Sonata Op.47*, inicio de *Canto*



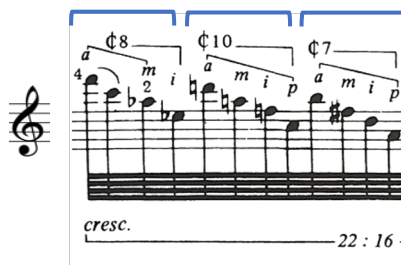
Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

La sección *B* está a un tempo algo más lento en relación al inicio del movimiento, de carácter contemplativo y con una mayor precisión rítmica, pues desaparecen los grupos en acelerando y desacelerando, que serán retomados nuevamente en *A'*.

Las melodías en ocasiones completan el total cromático y muchas de las mismas siguen un patrón en cuanto al orden de intervalos, ya sea:

- a) Por progresión:

Figura 39 Ginastera, *Sonata Op.47*, *Canto*, p.8, 3er pentagrama

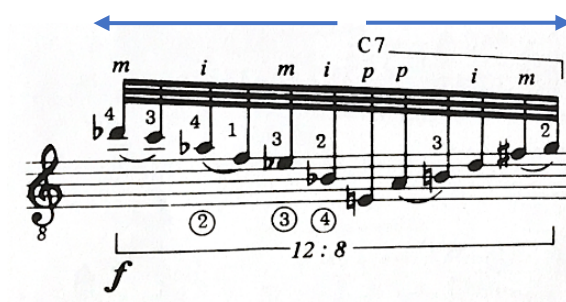


Nota. Progresión de 4ªJ, 3ªM, 4ªJ.

© Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

b) Por movimiento espejo:

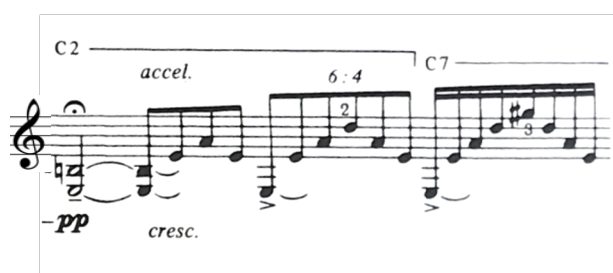
Figura 40 Ginastera, *Sonata Op.47, Canto*, p.8, inicio del 3er pentagrama



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

c) Por cuartas:

Figura 41 Ginastera, *Sonata Op.47, Canto*, p.10, 2º pentagrama



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

d) “Acorde guitarra”:

Figura 42 Ginastera, *Sonata Op.47, Canto*, p.8, 4º pentagrama



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Entre *A* y *B* hay una transición, en la que predominan dos grupos de cuatro notas que son repetidos continuamente y van acelerando o desacelerando, al mismo tiempo que

se realizan modulaciones tímbricas con la mano derecha a través del cambio del punto de contacto, siendo en el primer grupo desde *tastiera* a *ponticello* y regreso a *tastiera*; y en el segundo a la inversa, desde *ponticello* a *tastiera*. La transición termina, una vez más, con el acorde guitarra.

B y *B'* presentan similitudes con el *Esordio* en el uso de la *vidala*. Así pues, en *B* aparece la melodía superior en el modo de Fa, armonizada cromáticamente, y en *B'* se repite, pero en este caso aparece el Fa#, la misma nota que en el primer movimiento rompía con el modo de Fa.

Figura 43 Ginastera, *Sonata Op.47, Canto*, inicio de *B*



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Figura 44 Ginastera, *Sonata Op.47, Canto*, inicio de *B'*



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

3.4. FINALE

Respecto al último movimiento, *Finale*, Ginastera (1978) lo describe como:

Rondó vivo y fogoso que recuerda los ritmos fuertes y marcados de la música de las pampas. Combinaciones de “rasgueados” y “tamboras” percusivas mezclados con otros procedimientos de tonalidades metálicas o de rebotes de las cuerdas proporcionan un color especial a este movimiento rápido y violento que en la totalidad de su aspecto adquiere el carácter de una “toccata”. (Notas)

El *Finale* está formado en su totalidad por acordes, no aparecen melodías punteadas a diferencia de los movimientos anteriores, y son interpretados a través de diversas técnicas, ya sean sonidos percusivos de tambora (producidos con el puño, el pulgar o la palma de la mano), percusión en la caja de la guitarra o rasgueos. Presenta cambios continuos de compás, muchas veces utilizados para yuxtaponer diferentes ideas rítmicas e interpretativas de los acordes de manera contrastante. Es similar al *Scherzo* en lo que respecta a las distintas combinaciones de elementos yuxtapuestos a lo largo de todo el movimiento, no obstante, en el *Finale* podemos ver, a grosso modo, una estructura en arco *A, B, C, B', A'*, ya que hay una idea de reexposición, abreviada, de *B* y *A*.

Dicho movimiento empieza con el “acorde guitarra”, y en él encontramos danzas del folclore criollo, concretamente el *malambo*, la *milonga* y la *chacarera*.

La sección *A* comienza con el *malambo*, el cual Lynch (1953) lo define de la siguiente manera:

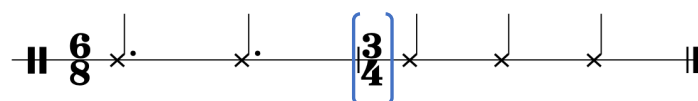
Como bailes no hay ninguno comparable al *malambo*, es el torneo del gaucho cuando trata de lucir sus habilidades como danzante.

Dos hombres se colocan el uno frente al otro. Las guitarras inundan el rancho de armonías, un gaucho da principio, después para y sigue su antagonista, y así progresivamente; muchas veces la justa dura de seis a siete horas. En el Bragado 1871, vimos un *malambo* que duró casi toda la noche, constando de setenta y seis figuras diferentes por cada uno de los bailarines. El auditorio está pendiente de los pies de los danzantes, que escobillan, zapatean, repican, ora arqueando, inclinando, doblando y cruzando los pies cuya planta apenas palpita sobre la tierra. Los espectadores aplauden, gritan y se cruzan apuestas a favor de uno y de otro y hasta las mujeres y los niños participan del frenético entusiasmo que les comunica aquel precioso vértigo. La música sigue al danzante según su movimiento. (pp.48-49)

Según Aretz (2008) el ritmo del *malambo* consiste en dos compases de 6/8, con las armonías de subdominante y dominante en el primer compás, y de tónica en el segundo. Estos compases se repiten hasta que el bailarín desee parar, incluyendo diferentes ritmos y variaciones adecuadas a los movimientos del mismo.

Para Basinski (1994) el acompañamiento típico de guitarra incluye una combinación de 6/8 y 3/4, es decir, una hemiolia, apareciendo el 6/8 en el primer compás y el 3/4 en el segundo, mostrando así contrastes y ritmos sincopados.

Figura 45 Ritmo del malambo



Nota. Edición de la autora.

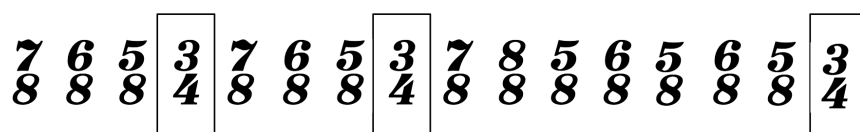
Figura 46 Ginastera, *Sonata Op.47, Finale*, ejemplo de malambo cc.27-28



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Ginastera presenta también el malambo con ciertas variaciones rítmicas, así, a lo largo de toda la sección *A* sigue la siguiente combinación de compases:

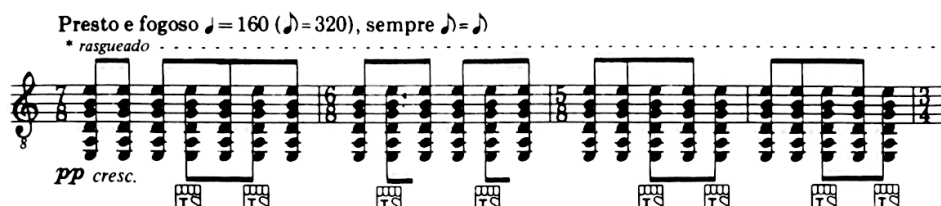
Figura 47 Combinación de compases, *Finale*, sección *A*



Nota. Edición de la autora.

Como se puede observar, Ginastera expande y contrae continuamente el compás de 6/8 del malambo, a través de la adición o supresión de corcheas, lo que produce una ruptura de la subdivisión ternaria, combinando en un mismo compás grupos de dos o tres, con distintas acentuaciones producidas a través de los rasgueos o tamboras, generando continuamente variaciones rítmicas.

Figura 48 Ginastera, *Sonata Op.47, Finale*, inicio



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

En relación a la *milonga*, Aretz (2008) indica que “se conoce con este nombre desde hace menos de un siglo, aunque debió practicarse desde muy antiguo. Algunas de sus melodías y sus textos muestran características de antigua ascendencia española” (p.157).

La milonga consiste en una combinación de 3+3+2, en un compás de 8/8. Siguiendo a Morel (1997), un acompañamiento típico para guitarra, en un compás de 2/4, mostraría un patrón similar, pero en vez de pensar en corcheas como unidad, pensaríamos en semicorcheas, siendo el ritmo de la siguiente manera:

Figura 49 Ritmo de milonga en un compás de 2/4



Nota. Edición de la autora.

En el caso de la *Sonata*, Ginastera utiliza el compás de 8/8, en ocasiones con una armonía estática:

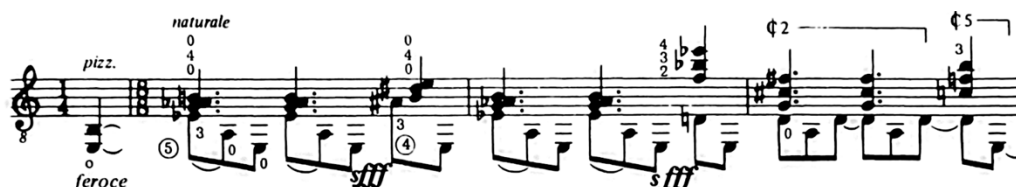
Figura 50 Ginastera, *Sonata Op.47, Finale*, cc.68-69



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Y en otras, con una armonía dinámica:

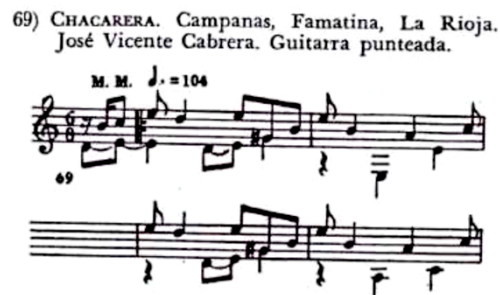
Figura 51 Ginastera, *Sonata Op.47, Finale*, cc.76-79



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

En líneas generales, la *chacarera*, otro ritmo procedente de la música criolla, se caracteriza por una polirritmia en la que la melodía está en 6/8 y el acompañamiento en 3/4. Es similar al *malambo* en el sentido de que también combina estos dos compases, pero en el *malambo* es por yuxtaposición y en la *chacarera* por sobreposición.

Figura 52 Ejemplo de chacarera



Nota. (Aretz, 2008, p.204)

A continuación, se muestra un ejemplo del uso que hace Ginastera de la *chacarera* en la *Sonata*, aunque es menos evidente que otros ritmos criollos utilizados anteriormente:

Figura 53 Ginastera, *Sonata* Op.47, *Finale*, cc.90-91



Nota. © Copyright 1981 by Boosey & Hawkes. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Aunque esté escrita en un compás de 6/8, presenta el ritmo de 3/4 característico del acompañamiento de la guitarra en la *chacarera*. Esto es así, porque al rasguear ascendentemente los acordes presentes en la tercera y quinta corchea del compás con el pulgar, se produce un acento. También el perfil melódico es similar al del ejemplo anterior de Aretz, caracterizado por saltos melódicos.












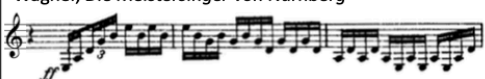
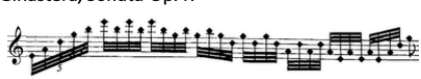
En síntesis, la *Sonata* Op.47 presenta los tres tipos de cita nombrados anteriormente, cita erudita, folclórica y autocita. En el caso de la cita folclórica (*folklore imaginaire*) fundamentada en material tradicional, Ginastera se basa en el canto con caja (*baguala* y *vidala*) de la música andina, a nivel rítmico y melódico, pero no armónico.

Sin embargo, en el caso de la música criolla, se basa únicamente en el ritmo de las danzas, sin extrapolarlas a otros parámetros musicales en su *Sonata*.

Sottile (2016), denomina al uso que hace Ginastera de las citas *bricolage*:

A través del ejercicio de la cita (erudita, folklórica o autocita), un material de segunda mano o prefabricado se ve relanzado en un nuevo circuito de sentido, participando en la creación de una nueva obra. Así, ese reemplazo de materiales logra «hacer algo nuevo con algo viejo», por lo cual pertenece de alguna manera al *bricolage*. (p.134)

Tabla 8 Esquema del uso de las distintas citas en la *Sonata* Op.47

Cita	
Autocita	<p>"Acorde guitarra" Ginastera, <i>Malambo</i> Op.7, para piano (1940)</p> <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47, para guitarra (1976)</p> 
Folclore (folklore imaginaire)	<p>Música andina</p> <p>Canto con caja: baguala y vidala Aretz, I. (2000)</p> <p>Unidad </p> <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 
	<p>Gato Aretz, I. (2008)</p> <p>M. M. J. = 112</p>  <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 
	<p>Música criolla</p> <p>Malambo</p>  <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 
	<p>Milonga</p>  <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 
	<p>Chacarera Aretz, I. (2008)</p> <p>M. M. J. = 106</p>  <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 
Erudita	<p>Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i></p>  <p>Ginastera, <i>Sonata</i> Op.47</p> 

Nota. Elaboración de la autora.

4. EL FLAMENCO EN *AUDÉEIS* DE MAURICIO SOTELO

Audéeis (Αὐδέεις) es una obra del compositor Mauricio Sotelo para cantaor y cuarteto de cuerda. Fue escrita en 2004, encargo de la Fundación Caja Madrid en coproducción con la BBC de Londres Radio 3, para el XIII Liceo de Cámara 2004-2005, dedicada al musicólogo Klaus Kropffinger, y estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el miércoles 27 de octubre de 2004, por el cuarteto Artemis (Natalia Prischepenko, Haeme Müller, Volver Jacobsen y Eckart Runge) y el cantaor Arcángel⁴³.

El cuarteto *Audéeis* es la nueva versión con cantaor del segundo cuarteto de cuerda de Sotelo, titulado *Artemis*, estrenado también por el cuarteto homónimo, en Manchester en 2004, presentando referencias claras del flamenco.

Según Arrebola (1990) el flamenco es un arte que ahonda en la música tradicional, pero no es considerado folclore, aunque ese material es recreado por el cantaor. “El intérprete flamenco no rechaza - todo lo contrario - lo popular, lo folklórico, sino que *recrea* con materiales ya existentes una música nueva” (p.32). Dicho autor, para apoyarse en su afirmación, hace mención de las palabras del compositor Turina (1982)⁴⁴ recogidas en *La música andaluza*:

Creo que el pueblo recoge los cantos que, por tradición, llegan a él; dichos cantos sufren transformaciones, nuevos ritmos, deformados según la ideología de las razas por que atraviesan, adornados con melismas y simplificados en algunas regiones, pero siempre a base de un tronco, de una médula, de una primera materia que ya existía. El pueblo *adapta y transforma*, pero no crea. Las masas no crean nunca; la creación es eminentemente *individualista*". (p.45)

4.1. LOS CANTES O PALOS FLAMENCOS

Los vocablos *cante* o *palo* flamenco se utilizan como término técnico del lenguaje musical flamenco, y hacen referencia a los distintos estilos musicales dentro del flamenco (Cava, 2017).

El flamenco se articula en formas concretas, agrupadas por familias, con unas características musicales muy definidas. Estas formas constituyen un universo complejo con gran número de géneros y estilos, muchos de ellos con derivaciones que dependen

⁴³ Nombre artístico de Francisco José Arcángel Ramos, cantaor flamenco nacido en Huelva (España) en 1977.

⁴⁴ 1982 fue el año en que fue publicado el libro *La música andaluza*. El año en el que Turina expresó estas palabras fue en 1942.

de diversos factores: geográficos, interpretativos, literarios, personales, etc. (Fernández, 2004, p.15)

Fernández (2004) establece una clasificación de los *cantes* flamencos en siete grupos siguiendo dos criterios: el histórico-geográfico y el musical (aquellos que comparten alguna característica musical), resultando de la siguiente manera:

- Cantes sin acompañamiento, los que se realizan a “palo seco”, sin acompañamiento instrumental.
- Cantes básicos o fundamentales, “agrupan a tres familias troncales representativas de la estética modal flamenca, así como de tres tipos diferentes de compás” (Fernández, 2004, p.16).
- Cantes de Cádiz, que consisten en la fusión de sistema tonal junto con la *soleá*.
- *Fandangos*, se clasifican a su vez en *fandangos* de Huelva, naturales o personales, *malagueña* y *granaína*.
- Cantes mineros y de levante, similar a los fandangos musicalmente, pero están en otro grupo debido a su pertenencia geográfica, Murcia y Almería.
- Cantes relacionados con el folclore andaluz.
- Cantes de ida y vuelta o hispano-americanos, proceden de un “aflamencamiento” de estilos procedentes de Latinoamérica, mayoritariamente de Cuba, es decir, cantes con influencias americanas.

Tabla 9 Clasificación general de los cantes por familias realizada por Fernández (2004)

Clasificación general de los cantes por familias	
<p>1. CANTES SIN ACOMPAÑAMIENTO</p> <p>Tonás Martinete Carcelera Debla Saeta</p> <p>Romances Nanas</p> <p>2. CANTES BÁSICOS O FUNDAMENTALES</p> <p>Seguriya Cabales Liviana Serrana</p> <p>Soleá Caña Polo Bulerías</p> <p>Bambara Alboreá Jaleos Gilianas</p> <p>Tango Tientos Tanguillos Mariana</p> <p>3. CANTES DE CÁDIZ O CANTIÑAS</p> <p>Cantiñas Alegrías Caracoles Mirabrás Romerías</p>	<p>4. FANDANGOS</p> <p>Fandangos de Huelva Fandangos naturales o personales</p> <p>Malagueña Verdiales Jabera Rondeña</p> <p>Granaína Media granaína</p> <p>5. CANTES MINEROS Y DE LEVANTE</p> <p>Taranta Taranto Cartagenera Minera Murciana Levántica</p> <p>6. RELACIONADOS CON EL FOLCLORE ANDALUZ</p> <p>Petenera Sevillanas Villancicos</p> <p>7. DE IDA Y VUELTA O HISPANOAMERICANOS</p> <p>Guajira Colombiana Milonga Rumba Vidalita</p> <p>Farruca Garrotín</p>

Nota. (Fernández, 2004, p.18)

Como observa Pérez (2008), es indudable que “el flamenco es una manifestación inconfundible de la cultura popular andaluza, no se puede pasar por alto la enorme variedad de estilos y con ellos la gran diversidad musical y formal que atesora” (p.15). La tabla anterior sirve para ilustrar, de una manera general, la diversidad de *cantes* o *palos* existentes. Dada las dimensiones del presente estudio, me centraré en los cuatro que aparecen en *Audéeis*.

En el flamenco existen los “cantes libres” y los “cantes a compás”, merece especial mención que el concepto de compás difiere del significado que tiene en la música académica. Así, al hablar de compás en el flamenco nos referimos a un ciclo rítmico definido, que consta de una serie de tiempos y acentos, en el que se pueden combinar o incluso superponer acentuaciones binarias o ternarias.

- *Toná*: se interpreta sin acompañamiento instrumental, sin guitarra, “a palo seco”, según Cava (2017) tuvo una función fundamental en el origen de los cantes flamencos, dado que es el cante más primitivo. Este tipo de palo es de “cante libre”, se interpreta *ad libitum*, es decir, sin seguir un patrón rítmico definido. El “cante libre” presenta un estilo muy melismático y sigue la acentuación de las palabras del texto. “En su mayoría son coplas organizadas en cuartetos de versos octosílabos, y tienen una intensa carga dramática” (Arbelos, 2002, p.113).
- *Martinete*: también forma parte de los “cantes libres”, sin guitarra, ya que se considera una modalidad de la toná, “se fue individualizando por el contenido de sus letras” (López, 2007, p.56). “Es otra forma de toná de impresionante grandeza característica del ambiente de herreros y fraguas, es un cante dotado de infinidad de melismas de difícil interpretación” (Cava, 2017, p.43). Se acompaña con un martillo que golpea el yunque.

Figura 54 Cantaor tío Juane y familia, interpretando un martinete



Nota. Imagen extraída de <https://youtu.be/GWt8TVOkn0s>

- *Bulería*: el *Diccionario Flamenco* de Linares (2022) define la bulería como “palo flamenco del grupo de las soleares, de carácter festero y animoso, de ritmo vivo” (p.127). Es un “cante a compás”, concretamente *compás de 12*. Este compás consta de doce pulsos, siendo la acentuación resultante la combinación de acentuaciones ternarias y binarias (3+3+2+2+2):

Figura 55 Acentuación de la *bulería*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		>			>		>		>		>

Según Fernández (2004), el cierre, también llamado conclusión, abarca los tres últimos pulsos, desde el diez hasta el dos. La cuenta flamenca para contar el compás de doce tiempos, no consiste en contar del uno al doce, sino que los dos últimos se cuentan como uno y dos:

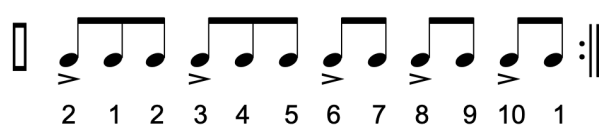
Figura 56 Cuenta flamenca



Nota. (Fernández, 2004, p.43)

Enlazando los compases resulta de la siguiente manera:

Figura 57 *Bulería*, compases enlazados



Nota. (Fernández, 2004, p.43)

Contar como en el ejemplo anterior, empezando por el *dos* – incluso por el *un* - es cada vez más habitual, lo que no debe hacer olvidar que la *bulería* es anacrúsica. El *dos* (equivalente al 12) es la última corchea del ciclo. El primer cambio de acorde se produce en la corchea acentuada tres de la cuenta flamenca. (Fernández, 2004, p.43)

- *Seguiriya o siguiriya*: es una expresión dramática del flamenco “un *quejío* entero de lamentos que entraña una gran complejidad de interpretación” (Arbelos, 2002, p.120). Este compás consta de doce pulsos y combina la acentuación binaria y ternaria (2+2+3+3+2):

Figura 58 Acentuación de la *seguiriya*



Nota. (Fernández, 2004, p.39)

Los textos que canta el cantaor son de origen tradicional, *cantes* o *palos* flamencos (*martinete*, *toná*, *bulería*, *siguiriya*) junto con otros del poeta José Ángel Valente⁴⁵, y a menudo intercala en los mismos *quejíos*, es decir, el *aye*o, la interjección ay. El *quejío* es una “variante andaluza de quejido. Es la inserción en el cante de un ¡ay! aflictivo y prolongado o de varios *ayeos* sucesivos que, con independencia de la copla, se insertan en ella al principio, en medio o al final” (Cava, 2017, p.79).

Tabla 10 Textos utilizados en la obra *Audéeis* de Sotelo

Tradicional	José Ángel Valente
(cc.70–93)	(cc.365–400)
Yo soy un pozo de fatigas que un buen manantial tenía ay a la par que crece el agua van creciendo mis fatigas.	Si cortamos el tronco del cerezo no hallaremos las flores en él: la primavera sola tiene la semilla del florecer.
(cc.96–130)	(José Ángel Valente, 1996)
Aquel que tiene tres viñas (y el pueblo le quita dos) que se conforme con una y le de gracias a Dios.	
(Martinete y Toná)	
(cc.306–360)	(cc.513–536)
La hierbabuena regarla la que no esté de recibo con la manita apartarla.	Cima del canto. El ruiseñor y tú ya sois lo mismo.
(Bulería)	(José Ángel Valente, 2000)
(cc.485–504)	
Si acaso me muero pago con la vida.	
(Siguiriya)	

⁴⁵ José Ángel Valente Docasar, poeta y ensayista español (Ourense, 25 de abril de 1929 - Ginebra, 18 de julio de 2000).

4.2. INTRODUCCIÓN DE ELEMENTOS DEL FLAMENCO EN AUDÉEIS: RESIGNIFICACIÓN

Formalmente, *Audééis* presenta una introducción y seis secciones, distribuidas de la siguiente manera:

Tabla 11 Estructura formal de *Audééis*

Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 5	Sección 6
cc.1-13	cc.14-62 <i>Wellenartig</i>	cc.63-148 Toná	cc.149-234 <i>Appassionato</i>	cc.235-484 Bulería	cc.485-536 Seguiriya	cc.537-567 Poco più mosso ma molto calmo (<i>nachdenklich</i>)

Nota. Elaboración de la autora.

La introducción, de una duración de trece compases en la que no interviene el cantaor, presenta un ritmo lento, donde todos los instrumentos del cuarteto son tocados con sordina. Predomina la sonoridad de *tonlos*, es decir, el arco se pasa directamente sobre la sordina de madera al mismo tiempo que la mano izquierda tapa las cuerdas. Entre ellos emergen sonidos armónicos, con arco o *pizzicato*, y sonidos producidos con la madera del arco, ejecutando un *gettato* sobre las cuerdas.

En la primera sección, sigue sin intervenir la voz. De mayor dinamismo que la introducción, aparece la indicación, en alemán, *wellenartig*, que se traduce por ondulado. Esta sección está repleta de giros melódicos sinuosos, ondulantes, en fusas, que en momentos se intercalan, bifurcan o unifican, en un rango dinámico mayoritariamente entre *p* y *pppp*. En los últimos compases, previos a la segunda sección, el rango dinámico aumenta, por encima del *mf*. Tímbicamente, todas estas ondas melódicas modulan, ya sea hacia *sul ponticello* o *sul tasto*.

En la elaboración del material melódico, Sotelo hace uso de la heterofonía, es decir, la variación simultánea de una melodía, concepto muy relacionado con la interpretación vocal del flamenco, en la que “no existen alturas absolutas, sino variaciones, distorsiones y rupturas del sonido” (Ordóñez, 2011, p.195). Una clara muestra de cómo lo que se realiza de manera intuitiva en la tradición musical flamenca

se transforma en una precisa microtonalidad escrita en la obra de Sotelo, tanto en la voz como en la cuerda, como podemos observar en el siguiente ejemplo:

Figura 59 Sotelo, *Audéeis*, cc.18-19

The musical score for Figure 59 shows four staves: Violin 1 (VI. 1ª), Violin 2 (VI. 2ª), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The Violin 1 staff starts with a circled '18' and a 'flaut. pont.' instruction, followed by a series of notes with a 'p dim.' marking and a 'ppp' marking. The Violin 2 staff has a 'flaut. pont.' instruction and a 'ppp' marking. The Viola staff has a 'pppp' marking and a 'tonlos sul sordino' instruction. The Violoncello staff has a 'battuto ord.' instruction, a 'V press.' marking, and a 'flaut. tasto' instruction. The score includes various dynamic markings such as ppp, pppp, and ppppp, and performance instructions like 'flaut. pont.', 'flaut. tasto', and 'tonlos sul sordino'.

Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

Al inicio de la segunda sección, el compositor indica *toná*, como he comentado anteriormente un “cante libre” de estilo melismático. En la viola y violonchelo Sotelo indica *come “cante hondo”*⁴⁶, inscripción que aparece en otras obras como *Chalan*, para percusión y ensemble. A partir del compás 67 interviene el cantaor, que realiza una transcripción de la voz de Morente⁴⁷ de *Soy un pozo de fatigas*⁴⁸. En general, violines y viola realizan el mismo ritmo que la voz, con alguna variación muy puntual, y las alturas muestran una clara heterofonía entre los distintos instrumentos, a excepción de la viola, que interpreta lo mismo que la voz, tanto a nivel rítmico como melódico. El violonchelo interpreta lo mismo que la viola una o dos octavas abajo, pero en un estilo menos melismático. A lo largo de la sección, y a diferencia con la anterior, no encontramos modulaciones tímbricas a través de los cambios del punto de contacto del arco.

⁴⁶ El diccionario de la Real Academia Española (RAE), define el cante jondo como “cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento”. Consultado online el 22 de octubre de 2023: <https://dle.rae.es/cante#5mdZoBb>

⁴⁷ Enrique Morente Coteló, cantaor andaluz (Granada, 25 de diciembre de 1942 - Madrid, 13 de diciembre de 2010).

⁴⁸ Grabación de Enrique Morente interpretando *Soy un pozo de fatigas*. Consultado el 17 de septiembre de 2023 en https://www.youtube.com/watch?v=_pWDGvv8T_M

Figura 60 Sotelo, *Audéeis*, cc.82-84

Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

En la tercera sección la voz no interviene nuevamente, y encontramos dos partes contrastadas. Por un lado, del compás 149 al 178, donde violín 1º y violonchelo interpretan nuevamente una melodía de estilo melismático, misma melodía y ritmo en ambos instrumentos, sonando el violonchelo dos octavas más graves hasta el compás 168, donde están al unísono. Mientras, violín 2º y viola interpretan una sola nota, Re cuarto de tono alto, en ausencia de un estilo melismático, con mismo ritmo y al unísono, interpretando el violín sonidos naturales y la viola armónicos artificiales. En cuanto al ritmo, se basa fundamentalmente en diversas combinaciones de negra y corchea. A partir del compás 170 el ritmo ya no es el mismo para violín 2º y viola, se diversifica, y se transforma en sonidos *tremolo gettato ad libitum*, finalizando con sonidos de *legno batutto* que se alternan entre los dos instrumentos.

En la segunda parte, a partir del compás 179, todos los instrumentos del cuarteto presentan diferentes alturas entre sí, violines y viola tienen el mismo ritmo, en fusas (con arco), mientras que el violonchelo lleva un ritmo de semicorcheas (*pizzicati*), a excepción de los compases 222-224, donde hay una breve transición de ideas, pasando de un ritmo de fusas y semicorcheas a trinos microinterválicos en todos los instrumentos. Cabe destacar que el *pizzicato* del violonchelo se realiza con púa, y Sotelo indica “*Hindu*”, lo

cual es de gran importancia porque introduce conceptos relacionados con la música india, muy presentes especialmente en la siguiente sección, donde recrea sonoridades propias de una tabla india.

Figura 61 Sotelo, *Audééis*, cc.178-182

Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

La sección 4 contrasta con las anteriores y posteriores, tanto en sonoridad como en notación, pues mayormente no está escrita en pentagramas sino en tetragramas, indicando cada línea cada una de las cuerdas. Éstas son interpretadas principalmente en *pizzicato*, con dedo o con púa, tapando las cuerdas con la mano izquierda. También combina sonidos percusivos producidos sobre los instrumentos. El cantaor interpreta el cajón, instrumento de percusión de origen peruano, que fue introducido en el flamenco por el guitarrista Paco de Lucía⁴⁹, por lo que pasó a denominarse “cajón flamenco”.

El cajón flamenco es un instrumento que, sin haber estado nunca presente en la cultura musical flamenca, se ha convertido, desde el momento en el que se incorporó, en acompañante habitual de las diferentes manifestaciones artísticas relativas a este arte, de tal modo que su presencia se estima prácticamente imprescindible en el flamenco actual. (Piulestán, 2020, p.26)

⁴⁹ Francisco Gustavo Sánchez Gómez, conocido como Paco de Lucía, virtuoso de la guitarra flamenca y considerado uno de los máximos exponentes del flamenco (Algeciras, 21 de diciembre de 1947 - Playa del Carmen, 25 de febrero de 2014). Paco de Lucía – Antonio Carmona: *La Historia del Cajón “Peruano / Flamenco”* Consultado el 28 de diciembre de 2023 en <https://youtu.be/6uEmntKOQcE?feature=shared>

como una Tabla india” (p.II).

Figura 62 Sotelo, *Audééis*, cc.235-244

Bulería

♩ = 162 **doppio tempo**

235 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (1) 2 1 2 3 4 5 6 7 8

VI. I^a *ff* *p* *f* *pizz.*

VI. II^a *f* *p* *f* *pizz.*

V. (Arcángel) Cajón → *f* *p* *f* *pizz.*

Va. *f* *p* *f* *pizz.*

Vc. *f* *p* *f* *pizz.*

* Dampfgrieff: keine Tonhöhen erkennbar

240 9 10 1(1) (1) 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1(1)

VI. I^a *sfz* *sfz*

VI. II^a *sfz* *sfz*

V. *sfz* *sfz*

Va. *sfz* *sfz*

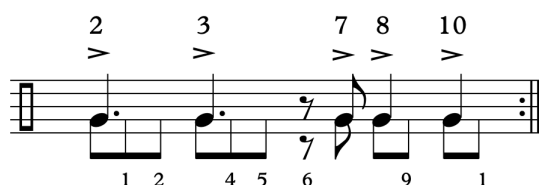
Vc. *sfz* *sfz*

gliss. *sfz*

Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

Como se puede observar en la figura anterior, la acentuación de la *bulería* presentada difiere ligeramente de la explicada anteriormente (ver Figura 57). Esto se debe, como indica Fernández (2004), a una forma especial de marcar la *bulería*, en la que se omite el acento en el pulso seis y se acentúa el siete. “Este marcaje es usado en el baile tanto en la *bulería* como en la *soleá* pero se ha extendido al resto de interpretaciones flamencas de tal manera que en ciertos ámbitos ya se le denomina clave de *bulería*”. (Fernández, 2004, p.44)

Figura 63 Clave de *bulería*



Nota. (Fernández, 2004, p.44)

Como se puede observar en la Figura 62, desde el compás 237, aparecen indicados los 12 pulsos que constituyen el palo, donde el cajón flamenco acentúa los pulsos indicados en clave de *bulería* [(1)2, 3, 7, 8, 10].

La *bulería* que canta el cantaor a partir del compás 306, corresponde a lo que el propio Sotelo denomina como ‘parte independiente’, en la que “el cantaor interpreta el texto como una letra flamenca más, es decir, desde la técnica melismática adscrita fundamentalmente a palos de ritmo libre como la *toná*, de tempo lento como la *seguiriya* o tan ‘festeros’ como la *bulería*” (Ordóñez, 2011, p.221) en ocasiones incluso no apareciendo escrita en la partitura, “es por ello que el número de casos en que el cantaor o el intérprete vocal debe ejecutar lo que está escrito es menor” (Ordóñez, 2011, p.222). Así, como indica Antúnez (2022), “en la grabación de *Audéas* de la *Biennale de Salzburgo* se puede comprobar como la línea ‘sugerida’ en la sección de la *Bulería* no siempre coincide con la cantada finalmente por Arcángel, siendo prioritaria la libertad del cantaor y el empleo de su memoria que la exactitud de una reproducción invariable” (p.46).

Este carácter flexible, improvisado, también lo podemos observar en el violonchelo en dos momentos de la presente sección. El primero de ellos a partir del compás 417, donde el violonchelista debe improvisar el ritmo a la vez que añade su voz interpretando distintas sílabas percusivas que en la música tradicional india se conocen como *bols*⁵⁰. El segundo, lo encontramos a partir del compás 445, donde el violonchelista debe improvisar con las dos manos en el instrumento, pero en este caso sin voz. Como se puede observar en la siguiente figura, aquí Sotelo indica un ritmo y el tipo de sonido

⁵⁰ “Estas sílabas llamadas *Bols* son utilizadas en la música de la India para expresar el contenido de una frase o una composición musical. Éstas reemplazan la forma de notación escrita en occidente con notas o pulsos, y son muy útiles para aprender de memoria un repertorio”. (Hambra, 2011, p.15)

(percusivo, glissando, etc) pero no sobre qué cuerdas se debe interpretar, junto a la indicación *improvvisativo a due mani*:

Figura 64 Sotelo, *Audéeis*, cc.445-449 (violonchelo)



Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

En la quinta sección, nos encontramos ante una *seguiriya*, distribuyendo los acentos de los doce pulsos combinando la subdivisión binaria y ternaria, escrita por Sotelo a través de la yuxtaposición de un compás de 3/4 con uno de 6/8. De nuevo, la voz realiza una transcripción bastante fiel de la interpretación de Morente de *Pago con la vida*⁵¹. En general la voz y el violín 1º realizan melismas, heterofonías en torno a las mismas alturas que perfilan la línea melódica. En la siguiente figura podemos ver un ejemplo de cómo la microintervállica gira tanto en la voz como en el violín 1º en torno a las notas La, Sol# y Fa#. Mientras, los restantes instrumentos se mantienen con un ritmo sencillo que sigue el de la *seguiriya*.

Figura 65 Sotelo, *Audéeis*, c.491

Nota. © Copyright 2004 by Universal Edition A. G., Wien
© JOSE ANGEL VALENTE, and Heirs of JOSE ANGEL VALENTE.

⁵¹ Enrique Morente. *Magna Antología del Cante Flamenco*, Vol.II. Grabación Sonora Original EMI Music Spain, S.A., Madrid (España), 1969 (1996 Remaster). Consultado el 30 de diciembre de 2023 en <https://youtu.be/hwVHxrdTAs?si=wF7FLjUNha-kfQBG>

La última sección reexpone elementos de la introducción, no interviene la voz, desaparece la escritura melismática y vuelven a aparecer las sonoridades de *tonlos* sobre la sordina. Al inicio Sotelo indica poco *più mosso, ma molto calmo (nachdenklich)*, palabra alemana que se traduce como pensativo, meditabundo, para concluir la obra con un carácter más intimista e introspectivo.

4.3. PERSPECTIVA DEL COMPOSITOR

Con lo expuesto anteriormente queda demostrada la relación del flamenco con la obra de Sotelo, y cómo se sirve del mismo para crear melodías a través de las heterofonías y la microinterválica. Respecto al ritmo, utiliza los distintos *palos* flamencos y la música hindú como recursos compositivos, los introduce así en un nuevo contexto musical en cuanto a sonoridad pero también en cuanto a la plantilla instrumental, trasladándolos al cuarteto de cuerda. El uso de instrumentos vinculados a la música tradicional de otras culturas, como el cajón peruano, que pasó a formar parte del flamenco, así como escribir para cantaor y no para voz lírica, que es la que suele estar presente en la llamada “música clásica”. Como el propio compositor explica:

No me interesa el folclore de cultura purista, como se nos ha transmitido en la mayor parte de la tradición. He tomado de él las firmes normas rítmicas y las escalas de microtonos, que pueden ser extraídas del flamenco y llevadas a otros determinados mundos afectivos. (Stähr, 1999, p.24)

En una entrevista publicada en el suplemento semanal del diario *ABC*, Sotelo indica cómo parte desde la voz en su proceso compositivo:

Tiene dos elementos. Las columnas de esta arquitectura sonora están basadas en los estilos más amigos del flamenco, como la *soleá*, la *seguiriya*, la *bulería*...; por otro lado, están los arcos, que se corresponden con unos procesos de transformación. El enfoque espectral consiste en investigar los cantos tradicionales muy austeros para luego recrearlos, los grabamos, los transformo – estirando y modificando los sonidos – y se los devuelvo al cantaor para que él los interprete. (Sotelo, 2009, p.7)

Armónicamente, Sotelo trabaja a través de una hibridación sonora de la tradición flamenca junto al espectralismo de vanguardia, de ahí que su música haya sido

considerada como ‘flamenco espectral’. Como él mismo indica en una entrevista realizada por Carlos Rojo para la revista digital *Cultural Resuena*:

En los palos me he apoyado mucho también en el trabajo espectral. Es decir, si estoy en re (por ejemplo, unos tangos en re) voy a utilizar el espectro de la tónica y el quinto, el re y el la. A partir de ahí empezaré a trabajar con filtros espectrales, lo que se llama *ring modulation*, modulación de anillos, con una línea melódica y un bajo. Además, utilizo de una manera cuasi literal (literal/moderna/avanzada) las cadencias flamencas. Por ejemplo, lo que en *jazz* se llama la sustitución de tritono o aprovechando también la armonía avanzada que utilizan hoy los guitarristas flamencos. Pero siempre integrado dentro de una armonía espectral.

Con lo cual hay una armonía y se consigue, en la orquestación sobre todo, un entramado que por una parte, como aficionado y amante del flamenco, creo que es muy flamenco, y por otra parte, es como muy raro. Para un oído lego, para quienes no sean compositores, para un público normal, suena extraño, pero suena armónico. ¿Por qué suena armónico? Porque está dentro del entramado espectral.

Ese era mi empeño y creo que eso está conseguido. Y creo que he conseguido algo que no existe. Por lo menos hasta el momento, no oirás ni en el lenguaje de un guitarrista flamenco avanzado ni en el lenguaje de la música contemporánea una música similar. (Sotelo, 2017)

5. MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA Y CABOVERDIANA EN *CANÇÕES DE TRABALHO* DE LUÍS TINOCO

Canções de Trabalho, escrita por Luís Tinoco entre 2021 y 2022, para voz y orquesta, fue estrenada el 30 de abril de 2022 por Livia Nestrovsky y la Orquesta Filarmónica Portuguesa, dirigida por Osvaldo Ferreira, en el Cine-Teatro Avenida (Castelo Branco).

La obra, de tres movimientos, está basada en melodías tradicionales de Portugal y Cabo Verde, y está pensada para una cantante no lírica. Livia Nestrovsky, dedicataria de la obra, es una cantante brasileña formada en Canto Popular en la UNICAMP (Universidad Estatal de Campinas).

La plantilla orquestal para la que está escrita es: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en Sib (el segundo dobla en clarinete bajo), dos fagots, dos trompas en Fa, dos trompetas en Do, un trombón, timbal, dos percusionistas, voz (solista) y cuerdas (12.10.8.6.4).

5.1. MATERIAL TRADICIONAL EN EL QUE ESTÁ BASADA LA OBRA

La obra consta de tres movimientos y cada uno está basado en una melodía tradicional. El primero en la canción *Por riba se ceifa o pão*, inspirado en la “cantiga de ceifa” (Idanha-a-Nova); el segundo *M’ca crê dzê*, inspirado en la “canção de lavadeira” (Ribeira Prata) y el tercero *Esta roda*, inspirada en la “cantiga da roda” (Dornelas do Zêzere).

Tabla 12 Canciones tradicionales en las que están basados cada uno de los movimientos de *Canções de Trabalho* de Tinoco

<i>Canções de Trabalho</i> – Tinoco		
Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
<i>Por riba se ceifa o pão</i> [inspirada en la “cantiga da ceifa”, Penha Garcia, Idanha-a-Nova – Castelo Branco, Portugal]	<i>M’ca crê dzê</i> [inspirada en la “canção da lavadeira”, Ribeira Prata, São Nicolau, Cabo Verde]	<i>Esta roda</i> [inspirada en la “cantiga da roda”, Dornelas do Zêzere, Pampilhosa da Serra – Coimbra, Portugal]

Nota. Elaboración de la autora.

Según indica Tinoco (comunicación personal, 5 de enero de 2024) las dos canciones portuguesas fueron extraídas de las recogidas por Michel Giacometti⁵². La canción de Cabo Verde le fue enviada por José Eduardo Fonseca Soares, periodista de la RTC (Radiotelevisión Caboverdiana). Además, el texto estaba en criollo, por lo que el compositor caboverdiano Humberto Ramos realizó la traducción al portugués para Tinoco, la cual también me hizo llegar.

Los textos de cada una de las canciones son los que siguen a continuación:

Tabla 13 *Por riba se ceifa o pão* [Idanha-a-Nova – Castelo Branco, Portugal]

<p>I.</p> <p>Por riba se ceifa o pão</p> <p>Por riba se ceifa o pão Ai, por baixo fic’ó ristolho Por cima se ceifa o pão Ai, por baixo fic’ó ristolho Menina não s’inamore Ai, do rapaz qu’imbisga o olho</p> <p>O sono mais a preguiça Ai, me cousam muita perda O sono diz que me deite Ai, a preguiça que não m’erga</p> <p>Já o sol se vai pondo Ai, lá pra’trás do cabecinho Bem podia o nosso amo Ai, mandá-lo mai ligeirinho</p>	<p>I.</p> <p>Por encima se siega el pan</p> <p>Por encima se siega el pan Ay, debajo quedó rastrojo Por encima se siega el pan Ay, por debajo quedó rastrojo Señorita no se enamore Ay, del muchacho que guiña el ojo</p> <p>El sueño más la pereza Ay, me causan mucha pérdida El sueño me dice que me acueste Ay, la pereza que no me levante</p> <p>El sol ya se está poniendo Ay, detrás de la colina Bien podría nuestro amo Ay, mandarlo más ligerito</p>
---	---

Nota. Traducción al español de la autora.

⁵² Michel Giacometti, etnomusicólogo francés que realizó grabaciones de campo en Portugal (Ajaccio, 8 de enero de 1929 - Faro, 24 de noviembre de 1990).

Tabla 14 *M'ca crê dzê* [Ribeira Prata, São Nicolau, Cabo Verde]

II. M' ca crê dzê	II. Não quero dizer
M' ca crê dzê qu'amor de mãe ta matam Nem m'ca crê f'la qu'el ta prejudicam Ai el ta fazem um tristeza Dia e nôte m'infronta m'tchorá Oh, mãe m'tem fê um dia m' ta abraçob Todavia se m' demora Oh, mãe bençoam ness mar azul	Não quero dizer que amor de mãe vai-me matar Nem quero dizer que prejudica-me Ai, ele faz-me uma tristeza Dia e noite, atormentando-me, chorei Oh mãe tenho que um dia vou-te abraçar Todavia se eu demorar Oh mãe abençoa-me neste mar azul

II.
No quiero decir

No quiero decir que el amor de madre me vaya a matar
Ni quiero decir que me perjudica
Ay, me produce una tristeza
Día y noche, atormentándome, lloré
Oh madre espero un día poder abrazarte
Todavía si demoro
Oh madre bendíceme en este mar azul

Nota. Traducción al portugués de Humberto Ramos y al español de Inés Badalo.

Tabla 15 *Esta roda* [Dornelas do Zêzere, Pampilhosa da Serra – Coimbra, Portugal]

III. Esta roda está parada	III. Esta rueda está parada
Esta roda está parada Por falta de tocador; Ai, a roda já pode seguir Ai que a toca o meu amor Ó mar largo, ó mar largo, Ai, ó mar largo sem ter fundo! Ai, mais vale andar no mar largo Que andar nas bocas do mundo	Esta rueda ⁵³ está parada Por falta de tocador; Ay, la rueda ya puede seguir Ay que la toca mi amor Oh mar largo, oh mar largo, ¡Ay, el mar largo sin tener fondo! Ay, más vale andar en el mar largo Que andar en las bocas del mundo

Nota. Traducción al español de la autora.

⁵³ Cuando aparece *roda*, que se traduce literalmente como rueda, se refiere a la noria.

5.1.1. *POR RIBA SE CEIFA O PÃO*

Como ya se ha comentado, en el primer movimiento, *Por riba se ceifa o pão*, Tinoco se inspiró en la canción del mismo nombre recogida por Giacometti. También me envió el registro sonoro en el que se basó⁵⁴ y que pertenece al programa *Fragmentos de um Inquérito Musical em Penha Garcia*, de la serie televisiva *Povo que Canta I* de la cadena televisiva RTP 1 y que se puede visualizar online en RTP Arquivos⁵⁵. En este programa, Giacometti entrevista a una tejedora, Catarina Sergente, más conocida como Catarina Chitas, en la aldea Penha Garcia, en el distrito de Castelo Branco, donde son recogidos seis de sus cantos, y donde se encuentra el que nos ocupa.

Figura 66 Giacometti entrevistando a Catarina Chitas



Nota. Imagen extraída del programa *Fragmentos de um Inquérito Musical em Penha Garcia, Povo que Canta I* (1971), RTP 1.

En el libro *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça encontramos la canción *Por riba se ceifa o pão*, que forma parte del tercer *passo*, *A Idade do Pão*, definido por los autores de la siguiente manera:

No plano antológico, resta dizer que, na vasta documentação chegada às nossas mãos e que foi objecto da nossa cuidadosa análise, detectámos linhas de força e caracteres

⁵⁴ Link que me fue enviado por Tinoco (comunicación personal, 5 de enero de 2024). Consultado el 6 de enero de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=PuolhPePpiA>

⁵⁵ *Fragmentos de um Inquérito Musical em Penha Garcia, Povo que Canta I*, RTP 1. Consultado el 6 de enero de 2024 en <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fragmentos-de-um-inquerito-musical-em-penha-garcia/>

tendencias permitiendo, na coletânea, a fixação de grupos de certa homogeneidade, no tocante à sua inserção no tecido social.

A estes grupos, chamamos passos, no sentido de constituírem eles, para assim dizer, o terreno visível ou as direcções possíveis em que se movem os cantos e se ajustam dialecticamente à vida e suas normas na comunidade rural⁵⁶. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, p.5)

Así, el tercer *passo*, *A Idade do Pão*, contiene canciones de trabajo y por tanto de siega, que Giacometti y Lopes-Graça (1981) describen así:

Arrancar à terra o pão de cada dia, eis a preocupação insubstituível do homem do campo. A força física, musculosa e firme, a experiência acumulada, os progressos técnicos seculares não chegavam contudo para garantir o nascer maravilhoso da espiga dourada.

Assim, houve que conciliar forças equívocas e procurar auxílio no reino misterioso das divindades, para derrotar inimigos inacessíveis.

Neste combate titânico do homem, nenhum gesto e nenhum olhar, para o Céu ou para o chão, que não suscitasse o canto.

Por isso, as vozes cobriram a planície e os montes e acompanharam de tão perto os movimentos da natureza que com ela se confundiram e mais pareceram surgir das entranhas da terra que do coração dos homens.

Estes cantos do trabalho e do pão existem como sinais tangíveis de um povo, a memória absoluta da sua navegação terrestre, o respirar fundo de uma esperança infinita⁵⁷. (p.101)

⁵⁶ “A nivel antológico, resta decir que, en la vasta documentación que llegó a nuestras manos y que fue objeto de nuestro cuidadoso análisis, detectamos líneas de fuerza y caracteres tendenciales que permitieron, en la colección, establecer grupos de cierta homogeneidad, en términos de su inserción en el tejido social. A estos grupos los llamamos pasos, en el sentido de que constituyen, por así decirlo, el terreno visible o posibles direcciones en las que los cantos se mueven y se ajustan dialécticamente a la vida y sus normas en la comunidad rural”. [Traducción de la autora]

⁵⁷ “Arrancar de la tierra el pan de cada día es la preocupación insustituible del campesino. La fuerza física, musculosa y firme, la experiencia acumulada, los progresos técnicos centenarios no fueron suficientes, sin embargo, para garantizar el maravilloso nacimiento de la espiga dorada.

Así, hubo que conciliar fuerzas equívocas y buscar auxilio en el misterioso reino de las divinidades, para derrotar a enemigos inaccesibles.

En esta titánica batalla del hombre, ningún gesto y ninguna mirada, hacia el Cielo o al suelo, que no suscitase el canto.

Por eso, las voces cubrieron la llanura y los montes y siguieron tan de cerca los movimientos de la naturaleza que se confundieron con ella y parecían surgir más de las profundidades de la tierra que del corazón de los hombres.

Estos cantos de trabajo y de pan existen como signos tangibles de un pueblo, la memoria absoluta de su navegación terrestre, el respirar profundo de una esperanza infinita”. [Traducción de la autora]

En la siguiente figura se puede observar la melodía de *Por riba se ceifa o pão* extraída del cancionero. El estilo es monódico, consistiendo el perfil melódico en un pentacordo frigio ornamentado, de estilo melismático.

Figura 67 Canción *Por riba se ceifa o pão*

M. Giacometti
 Penha Garcia/Idanha-a-Nova, Castelo Branco
 1968
 F. Lopes-Graça

Um pouco livremente (♩ = + - 76)

Por ri - ba se cei - fa o pão, ai, por bai - xo
 fi - ca o res - to - lho; Por ri - M'ni - na não se na -
 - mo - re ai, do ra - paz
 que en-vis - ga o o - lho,

Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, pp.114-115)

A continuación, compararemos un fragmento del *Cancioneiro Popular Português* con la versión que presenta Tinoco en su obra:

Figura 68 Comparación de la melodía *Por riba se ceifa o pão* del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça con el tratamiento melódico realizado por Tinoco en *Canções de Trabalho*

Um pouco livremente ♩ = + - 76

Cancionero

♩ = 50

Tinoco

The image displays a musical score comparison between two versions of the song 'Por riba se ceifa o pão'. The top staff, labeled 'Cancionero', is in G major (one sharp) and 2/4 time, with a tempo marking of 'Um pouco livremente' and a note value of 76. The bottom staff, labeled 'Tinoco', is also in G major and 2/4 time, but with a tempo marking of 50. The Tinoco version includes various rhythmic variations, such as triplets and changes in time signature (3/4, 2/4, 3/2, 2/4), which are indicated by the '3' and '2' markings above the notes. The Tinoco version also includes a '3' marking below the notes, indicating a triplet.

Nota. Edición de la autora.

Como se puede observar en la figura anterior, el ámbito de la línea melódica, sin ornamentos, sería de una quinta justa (Fa#-Do#). Tinoco realiza ligeras variaciones de la melodía que aparece en el cancionero, como una heterofonía de la misma, puesto que el perfil melódico siempre está presente, presentando en ocasiones distintos ritmos y diferentes ornamentos. Cabe prestar atención a la diferenciación de compases, tomando como unidad de tiempo la negra en el cancionero y la blanca en *Canções de Trabalho*. También el tempo de la melodía es más rápido en la obra de Tinoco, comienza con la negra a 100 frente a la duración aproximada de 76 que establece el cancionero. Sin embargo, si comparamos ambas transcripciones con la grabación donde interpreta la canción Catarina Chitas, la de Tinoco se aproxima más, tanto en tempo como en ritmo; teniendo siempre en cuenta la dificultad de transcribir de manera precisa una melodía de transmisión oral y de la que puede haber diferentes versiones. También lo complicado de “encajar” con exactitud en un sistema de notación con compases, de ahí la indicación del cancionero de *um pouco livremente*.

Respecto a la grabación, Tinoco respeta claramente el perfil melódico, introduciendo pocas modificaciones referentes a los ornamentos. Ejemplo de ello son el canto a boca cerrada (*bocca chiusa*), así como la indicación al final de la canción de vocalizar libremente, sin texto, apareciendo fragmentos de la melodía con pequeñas variaciones a modo de reminiscencias, que mantienen las características principales de la original sin que haya una ruptura estilística y ampliando el ámbito hasta el Mib (siendo ornamentado con un Fa, la nota más aguda de la voz en todo el movimiento).

Figura 69 Tinoco, *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão*, cc.140-150



Nota. © Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

El movimiento comienza con la percusión, interpretando el timbal un Fa#, la primera nota del pentacordo, que funciona como nota pedal, junto con el bombo y cuatro tom-toms colocados a la derecha e izquierda del escenario. En este inicio Tinoco, en torno al carácter, incluye la indicación “ritualista” en la partitura. A continuación, comienza la voz a entonar la melodía tradicional y se van añadiendo otros instrumentos progresivamente.

La armonía que se crea es el resultado de la acumulación de las notas de la melodía. Como se puede observar en la Figura 70, desde el compás 19 hasta el 31, la mayor parte de las notas de la melodía quedan mantenidas en algún instrumento antes, durante o después de que se produzcan en la voz, generando así armonías por acumulación, con sonoridades muchas veces de *clusters* debido al predominio de grados conjuntos en la melodía. Se podría decir que la armonía va difuminando el perfil melódico de la voz con notas que se mantienen y desaparecen *al niente*. En el compás 24, de 3/2, vemos que el Re y el Do quedan mantenidos en las trompetas, que se anticipan un tiempo antes del compás mientras los oboes realizan ornamentos que suenan como ecos de la melodía. En el compás 25 entran los violonchelos con la última nota de la frase, que

coincide con la nota pedal Fa#. Esta nota modula tímbricamente a través de la modificación progresiva del punto de contacto del arco y se solapa con el Fa# de las violas en el compás 30, nota con la que comienza una nueva frase, estableciendo así la nota pedal en el timbal, violas y violonchelos.

Figura 70 Tinoco, *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão*, cc.19-31

The musical score for Tinoco's *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão* (measures 19-31) is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombone, Pedal, Timpani, Percussion 1 (gran cassa), Percussion 2 (tom-toms), Voice, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Red circles and lines highlight specific notes and phrases across different instruments, showing harmonic and melodic relationships. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, *f*, and *ppp*. The voice part includes the lyrics: "por bai-xo fi-ca o res-to i-ho... For ci-ma se ceifa o pão...". The Viola and Violoncello parts have markings like "sul tasto, flautando" and "sul pont.".

Nota. Partitura en Do.

© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

Sin embargo, no toda la melodía está armonizada siempre de la misma manera. Un ejemplo de ello podemos verlo en los compases 67-75:

Figura 71 Tinoco, *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão*, cc.63-75

[illegible]

Nota. Partitura en Do.

© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

En la melodía, que comienza en el compás 67, vemos que el procedimiento no es exactamente el mismo que el del inicio del movimiento y se establece un contraste entre viento y cuerda. La reducción del viento sería la siguiente:

Figura 72 Tinoco, *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão*. Reducción de la sección de viento, cc.67-75



Nota. Reducción de la autora.

Como se puede observar, va acumulando densidad armónica, hasta el compás 71 las alturas están extraídas de la melodía de la voz solista, sin embargo, a partir del compás 72 comienzan a aparecer alturas que no proceden del canto, no obstante, todas ellas continúan dentro del modo frigio, a excepción del Mi# y Sol#, presentes en la melodía como ornamentos.

El contraste se encuentra en la cuerda, veamos la reducción:

Figura 73 Tinoco, *Canções de Trabalho, I. Por riba se ceifa o pão*. Reducción de la sección de cuerda, cc.67-75



Nota. Reducción de la autora.

En este fragmento de la sección de cuerda, el Sol# y el Mi#, que aparecen como ornamentos en la melodía, se establecen como armonía durante un tiempo prolongado, ambas son notas que no pertenecen al modo frigio. Lo mismo ocurre con el Do natural,

no sólo no está presente en el modo sino que tampoco es una altura extraída de la voz ya que dicha nota no es cantada en ese fragmento. En la superposición de armonías tanto del viento como de la cuerda, se genera un contexto más disonante que al inicio del movimiento, produciendo puntos a lo largo de la obra donde se puede apreciar una cierta ruptura estilística respecto a la canción tradicional, con armonizaciones que en ocasiones se distancian del modo, con acordes compuestos y *clusters* que nos alejan de la sonoridad más primitiva, insertada en un contexto contemporáneo.

5.1.2. *M'CA CRÊ DZÊ*

Como ya se mencionó anteriormente, la melodía de esta canción fue transcrita por Tinoco a partir de la grabación⁵⁸, conservada por la RTC, que le fue enviada. En dicha grabación, inspirada en el canto de lavanderas, se puede escuchar el ruido producido al frotar la ropa al mismo tiempo que canta una mujer. Tinoco en su obra introduce un tempo más lento respecto a la original, otorgándole un carácter más solemne. La melodía se basa en la escala de La menor armónica, con el séptimo grado alterado ascendentemente. Esta melodía contrasta con la del primer movimiento, dada su sobriedad y ausencia de ornamentos.

⁵⁸ La grabación se puede escuchar en el siguiente link: <https://youtu.be/M6scOlZ9al8>. Consultado el 9 de enero de 2024.

Figura 74 Tinoco, *Canções de Trabalho, II. M'ca cré dzê*, parte de la voz

Nota. Edición de la autora.

En esta canción, Tinoco utiliza otro procedimiento para armonizar la melodía. Aquí parte de un diseño melódico atonal, que contrasta con la misma. Así, al inicio, antes de la entrada de la voz con el despliegue de un acorde de La menor, hay un diseño melódico con las alturas Lab y Mib en el vibráfono y el primer clarinete, alturas que también escucharemos tras la entrada de la voz. Este diseño melódico se repite varias veces en diferentes instrumentos, con distintas modificaciones, ya sean rítmicas o incluso

de los intervallos que hay entre las notas del diseño, manteniendo la línea quebrada que lo caracteriza y que se desarrolla en sentido ascendente.

Figura 75 Tinoco, *Canções de Trabalho, II. M'ca cré dzê*, ejemplos de diseños melódicos



Nota. Vibráfono (Vib.), Clarinete (Cl.).

Como se puede observar en los ejemplos anteriores, además de tener en común el diseño y la dirección melódica, hay siempre dos tresillos en el interior de la melodía. El diseño melódico a veces es alargado y otras acortado, siendo siempre claramente identificable.

Veamos ahora un fragmento de la obra para poder contextualizar:

Figura 76 Tinoco, *Canções de Trabalho, II. M'ca cré dzê*, cc.170-176

[illegible]

Nota. Partitura en Do.

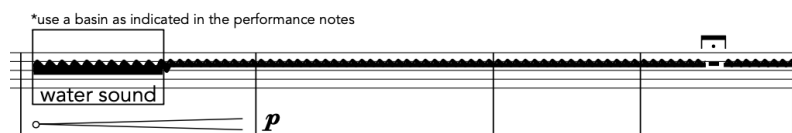
© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

Los rectángulos en rojo indican motivos extraídos del diseño melódico principal, con todas sus características, tanto a nivel melódico (dirección ascendente) como rítmico (dos tresillos), siendo siempre fragmentos, células de la misma. Los azules indican variaciones, por ejemplo, tanto en el oboe como en la trompa se encuentra una célula por aumentación de valores, una en sentido ascendente y otra descendente. En los restantes rectángulos azules hay cambios rítmicos (supresión de uno de los tresillos) y/o de dirección en las alturas.

El contexto armónico que se genera es la superposición de La menor, escala armónica, con un predominio de grados conjuntos en la voz, junto con líneas melódicas atonales en la orquesta caracterizadas por intervalos disjuntos. La armonía que se genera en la cuerda, especialmente en el trémolo final, está constituida mayoritariamente por intervalos de segunda, añadiendo dramatismo y una mayor ruptura estilística entre las frases de la voz.

Hay otro elemento a destacar, que sirve de nexo entre este movimiento y el siguiente, que es el agua. La canción la canta una lavandera, por lo que se escucha el agua, y el último movimiento, hace referencia a una noria y a la irrigación, como veremos a continuación. Tinoco utiliza un efecto que denomina *water sound*, para producirlo hay que utilizar un recipiente con agujeros en su fondo y llenarlo de agua. El efecto consiste en que el agua escurra por los agujeros y caiga en otro recipiente de mayores dimensiones, situado debajo. Dicha sonoridad enlaza el segundo movimiento con el tercero, y vuelve a aparecer al final de la obra.

Figura 77 Tinoco, *Canções de Trabalho, II. M'ca cré dzê*, notación del efecto *water sound*, cc.208-211



© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

5.1.3. *ESTA RODA*

En el tercer movimiento, *Esta roda*, Tinoco se inspiró en la *cantiga da roda*, me envió el registro sonoro en el que se basó y que pertenece al programa *Cantos de*

Trabalho, de la serie televisiva *Povo que Canta* (1972) de la RTP 1, disponible online en RTP Arquivos⁵⁹. En este programa, Giacometti graba a Apolinária de Jesús, en Dornelas do Zêzere, Pampilhosa da Serra, en Coimbra, cantando sobre la rueda de una noria.

Figura 78 Apolinária de Jesús cantando sobre la noria



Nota. Imagen extraída del programa *Cantos de Trabalho, Povo que Canta* (1972), RTP 1.

Figura 79 Tinoco, *Canções de Trabalho, III. Esta roda*, parte de la voz



Nota. Edición de la autora.

⁵⁹ *Cantos de Trabalho, Povo que Canta II*, RTP 1. Consultado el 12 de enero de 2024 en <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cantos-de-trabalho-2/>

En el libro *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça encontramos la canción *Minha roda 'stá parada*, recogida en 1938 por António Avelino Joyce también en Pampilhosa da Serra. Sin embargo, en este caso hay notables diferencias tanto en la melodía como en el texto respecto a la versión grabada por Giacometti y retransmitida por televisión en 1972, como se puede observar comparándola con la siguiente figura:

Figura 80 Canción *Minha roda 'stá parada*

A. A. Joyce
Margens do Zêzere (1)
1938

(1) Possivelmente na vizinhança de uma destas localidades: Alcaria, Silvares, Barroca (conc. do Fundão); Barco e Ourondo (Covilhã); Dornelas (Pampilhosa da Serra).

Lentamente



2

Esta água 'stá parada,
quem seria que a parou?
Foi a mãe do meu amor
que esta noite aqui passou.

Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, p.145)

Respecto a la de Tinoco, que es la que nos ocupa, la melodía modal está en un Mi lidio cuando aparece la nota La alterada ascendentemente, aportando un color jónico cuando ésta aparece natural.

En la siguiente figura podemos ver cómo está armonizada la melodía. Vemos que hay procedimientos similares a los utilizados en el primer movimiento, en lo que respecta a una armonía establecida a partir de la melodía (líneas rojas), en este caso son reproducidas en el viento en trémolo. En la cuerda hay una triada de Mi mayor (línea azul) que establece claramente el centro o polo. En todo este fragmento todas las notas pertenecen al modo Mi lidio, con el La#, a excepción de una nota, el Do natural de los violines II, que se puede considerar como una coloración u ornamento del Si. Todo lo demás genera un contexto pandiatónico y por tanto un estatismo armónico, donde las estructuras verticales se generan a través de diversas disposiciones extraídas de la escala del modo.

Figura 81 Tinoco, *Canções de Trabalho, III. Esta roda*, cc.224-228

The musical score is for the piece "Esta roda" from Tinoco's "Canções de Trabalho, III". It covers measures 224 to 228. The instrumentation includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoons 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombone, Timpans, Vibraphone, Percussion 1 (Vibraphone), Percussion 2 (Crotal), Voice, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Red circles and lines highlight specific passages in the woodwinds and strings. A blue circle highlights a passage in the Violins I. The vocal part has lyrics in Portuguese: "ro - da - (e)stá pa - ra - da".

Nota. Partitura en Do.

© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

Sin embargo, conforme avanzamos en la obra, encontramos momentos donde ese estatismo se rompe apareciendo notas que no pertenecen al modo y generando un contexto más disonante respecto a la melodía de la voz. En el siguiente fragmento la cantante debe improvisar hasta el final del movimiento, recuperando tanto melodías como textos de las secciones previas (mostradas en la Figura 79). Aquí el contraste entre voz y orquesta es mayor, puesto que la orquesta no está armonizada según el modo de la melodía, habiendo varias notas que producen dicho “choque” entre melodía y acompañamiento, como serían las notas Fa, Re y Do naturales en este caso, generando armonías disonantes con un predominio de intervalos de segundas o séptimas.

Figura 82 Tinoco, *Canções de Trabalho, III. Esta roda*, cc.295-304

Nota. Partitura en Do.

© Copyright 2022 by University of York Music Press. Reproduced by permission of UYMP.

Canções de Trabalho está basada en tres canciones tradicionales relacionadas con el trabajo (segar, lavar, regar), y tienen en común que las tres son cantadas por mujeres. Respecto a la armonización de dichas melodías, las cuales no sufren ningún tipo de modificación o distorsión, siendo el contexto en el cual se insertan donde encontramos la hibridación tradición / vanguardia, sirviéndose Tinoco de diferentes procedimientos en cada una de ellas.

PARTE III

6. ANTECEDENTES RESPECTO AL USO DE MATERIAL TRADICIONAL EN MI OBRA

Mi interés por el uso del patrimonio musical tradicional ibérico en mis obras viene desde 2015, ya sea empleándolo a través de cancioneros o de los propios instrumentos del folclore. Concretamente lo utilicé en tres obras, escritas en 2015, 2016 y 2019, que sintetizaré brevemente a continuación.

6.1. *NIMBUS STRATUS* (2015)

La primera obra con la que comencé a investigar sobre el folclore ibérico fue *Nimbus Stratus* (2015), escrita para la inusual formación de dos violines, guitarra clásica y portuguesa (ambas guitarras interpretadas por un mismo músico) y contrabajo.

Nimbus Stratus, palabras latinas que se traducen como “cubierto de nubes”, son nubes ligeras de una coloración grisácea que indican una posible precipitación. La obra está basada en un poema escrito por Fernando Pessoa⁶⁰ (1888-1935), bajo el semi-heterónimo⁶¹ de Bernardo Soares, titulado *Sonho Triangular*, del *Livro do Desassossego*, que trata de la luz, el color, el espacio y los sonidos, así como, en relación con el título, la atmósfera:

A luz tornara-se de um amarelo exageradamente lento, de um amarelo sujo de lividez. Haviam crescido os intervalos entre as coisas, e os sons, mais espaçados de uma maneira nova, davam-se desligadamente. Quando se ouviam acabavam de repente, como que cortados. O calor, que parecia ter aumentado, parecia estar ele calor, frio. Pela leve frincha das portas encostadas da janela via-se a atitude de exagerada expectativa da única árvore visível. O seu verde era outro. O silêncio entrara-lhe com a cor. Na atmosfera haviam-se fechado pétalas. E na própria composição do espaço uma inter-

⁶⁰ Fernando António Nogueira Pessoa, escritor, poeta, ensayista y crítico literario português (Lisboa, 13 de junio de 1888 - Lisboa, 30 de noviembre de 1935).

⁶¹ En la *Carta a Adolfo Casais Monteiro* del 13 de enero de 1935, Fernando Pessoa indica que Bernardo Soares es un semi-heterónimo: “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela”. Consultado el 25 de julio de 2024 en <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/textos/heteronimia> “Es un semi-heterónimo porque, aunque la personalidad no es mía, no es diferente a la mía, sino una simple mutilación de la misma”. [Traducción de la autora]

relação diferente de qualquer coisa como planos havia alterado e quebrado o modo dos sons, das luzes e das cores usarem a extensão⁶². (Pessoa, 1982, p.108)

Dos instrumentos muy vinculados con la música tradicional están presentes en esta obra, la guitarra portuguesa y la guitarra clásica o española. Esta hibridación es interpretada por un mismo músico, en este caso está pensado para que ambas guitarras sean interpretadas por un guitarrista clásico, teniendo en cuenta las diferencias en la técnica de la mano derecha entre ambos instrumentos. La obra presenta tres movimientos, interviniendo la guitarra portuguesa en el segundo.

Figura 83 Badalo, *Nimbus Stratus*. Inicio del segundo movimiento

The musical score for the beginning of the second movement of 'Nimbus Stratus' by Badalo is presented for four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Portuguese Guitar. The Portuguese Guitar part is marked with 'mp' and 'p' dynamics, and includes a 'debajo del puente' (below the bridge) instruction. The Violin and Cello parts are marked with 'ppp' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cabe destacar que, aunque se utilicen instrumentos muy característicos de la música tradicional de los dos países, éstos no sólo están interpretados de manera convencional; sino que la obra, al mismo tiempo, es un estudio tímbrico de las posibilidades que ofrecen dichos instrumentos. Así como la guitarra portuguesa no se encuentra en su afinación tradicional, la *scordatura* de los tres primeros pares de cuerdas es microtonal. También es interpretada detrás del puente, o mediante arpeggios rápidos ejecutados en el clavijero, entre otros.

⁶² “La luz se había tornado de un amarillo exageradamente lento, de un amarillo sucio de lividez. Habían crecido los intervalos entre las cosas, y los sonidos, más espaciados de una manera nueva, se producían inconexamente. Cuando se oían, terminaban de repente, como cortados. El calor, que parecía haber aumentado, parecía estar, siendo calor, frío. Por la leve rendija de las contraventanas se veía la actitud de exagerada expectativa del único árbol visible. El silencio le había entrado con el color. En la atmósfera se habían cerrado pétalos. Y en la propia composición del espacio una interrelación diferente de algo como planos había alterado y roto el modo como los sueños, las luces y los colores usan la extensión”. Traducción de Ángel Crespo, publicada en 1997 en la editorial Seix Barral.

Figura 84 Badalo, *Nimbus Stratus*. *Scordatura* de la guitarra portuguesa



Los violines y el contrabajo por momentos adoptan el rol de guitarra al final del primer movimiento, pulsando las cuerdas de manera análoga mediante *pizzicati*. También se recrean distintos efectos, como el repicar de campanas al final de la obra, obtenido mediante el cruce de las dos últimas cuerdas de la guitarra clásica y el contrabajo, mientras los violines ejecutan silbidos y *glissandi* de armónicos naturales a modo de resonancias de dichas campanas. La guitarra clásica también interpretará rasgueos y ritmos característicos del flamenco.

6.2. *AQUI, ALI, NÓS* (2016)

Aqui, Ali, Nós (traducido al castellano como *Aquí, Allí, Nosotros*) surge de un proyecto multidisciplinar llamado “Fronte(i)ra” con el objetivo de reunir a artistas españoles, portugueses y franceses para valorizar el patrimonio tradicional a través de la creación contemporánea. Participaron en el proyecto el ensemble vocal Soli-Tutti de la Universidad de Paris 8 (Francia) y el ensemble instrumental de la Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (Portugal).

La obra, escrita para 12 voces, viola beiroa, guitarra portuguesa, acordeón, violonchelo y contrabajo, presenta textos y citas melódicas extraídas del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça, y del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil. Los textos y melodías se entrelazan, generando texturas donde se mezclan textos en ambas lenguas, con tímbricas distintas, ya sea susurrando, hablando o cantando.

Figura 85 Badalo, *Aqui, Ali, Nós*, cc. 63-67

16 63

S.

e → *i*

gliss.

→ *e* → *u*

o → *e*

p

El o - tro dí - a un se - ga - dor en un de - do se ha cor - ta

p

E Deus nos dê cá as Bo-as Fes-tas, as Bo-as Bo-as Fes-tas t'nhaís. Ai, ai,

p (lo más rápido posible)

Para que quero eu os olhos, ai Senhora Santa Luzia,
se eu não hei-de ver meu bem, ai, a toda a hora do dia,
a toda a hora do dia.

A.

vi - do, ma - ña - n'hay ba - a - rro. Es - ta no - che ha llo -

no - che ha llo - vi - do, ma - ña - n'hay ba - a - rro. Es - ta

Es - ta no - che ha llo - vi - do, ma - ña - n'hay ba - a - rro.

T.

p

A(s) Bo- a(s) Fe(s) ta(s)

dê - cá a(s) -

B.

m

m

m

V. B.

pp

p

pp

Port. Guit.

Accord.

pp

p

pp

Vc.

c.l.b₃ pizz.

pizz.

pizz.

Cb.

Muchos de los patrones rítmicos que se repiten en la obra también provienen de los cancioneros, aunque sólo a nivel rítmico, no armónico o melódico.

En relación a la inclusión de instrumentos tradicionales, tenemos una vez más la guitarra portuguesa, aunque en este caso no tiene una *scordatura* microtonal, pero sí realiza diversos efectos a través de técnicas extendidas. Respecto a la viola beiroa, es un instrumento tradicional de la zona de la Beira Baixa, tiene cinco órdenes de cuerdas dobles que se extienden a lo largo de los trastes, y otro más fuera del mástil que parten de un clavijero suplementario.

Figura 86 Viola beiroa



Nota. Imagen extraída de <https://portoguitarra.com> (Consultado el 20 de abril de 2024)

A viola beiroa, segundo consta, era sobretudo própria da gente arraiana e usava-se, como a nortenha, para acompanhar descantes festivos, aos domingos, nas tabernas, e sobretudo nos parabéns e serenatas aos noivos, na véspera e na noite da boda. Praticamente desaparecida de toda a Província, ela encontra-se hoje quase apenas em ocasiões cerimoniais, portanto com um carácter que não possui nas outras partes onde ocorre normalmente⁶³. (Oliveira, 1964, p.127)

⁶³ “La viola beiroa, según consta, era principalmente propia del pueblo rayano y se utilizaba, al igual que la nortenha, para acompañar bailes festivos, los domingos, en tabernas, y sobre todo en felicitaciones y serenatas a los novios, el día de víspera y noche de boda. Prácticamente desaparecida de toda la Provincia, se encuentra hoy casi sólo en ocasiones ceremoniales, por tanto con un carácter que no tiene en otras partes donde normalmente se presenta”. [Traducción de la autora]

6.3. SUMI-E (2019)

El *sumi-e* es una técnica de dibujo en tinta negra, perteneciente a la escuela de pintura japonesa, de estilo monocromático, cuya filosofía se centra en la espontaneidad, y donde el método se sobrepone a la técnica, invitando a la experimentación.

El tema del *sumi-e* está relacionado con la naturaleza, siendo representados habitualmente los “Cuatro Honorables Caballeros”, que son cuatro plantas (ciruelo, orquídea, bambú y crisantemo), que simbolizan las estaciones del año.

La obra, escrita para dos percusionistas, está dividida en cuatro secciones que están interconectadas, correspondiendo cada una de ellas a una estación. Debido al carácter monocromático del *sumi-e*, hay un predominio de instrumentos con características similares, y por tanto, de un timbre global en cada sección; desde el metálico que asocié al invierno, como el de madera, parche, cuerda, o la percusión corporal, creando relieves y contrastes, desgranando un paisaje en el que trato de evocar a través de diversos trazos sonoros y modulaciones tímbricas, las pinceladas y gradaciones de color que se producen en la pintura.

Figura 87 Badalo, *Sumi-e*, p.7

The musical score is for two percussionists, Perc. 1 and Perc. 2, in 3/4 time with a tempo of quarter note = 60. The score is divided into four measures. Perc. 1's part includes a Chinese cymbal (suspended), Tam-tam, Bass Drum, and superball mallet. Perc. 2's part includes a Bass Drum, Tam-tam, and superball mallet. The score features various dynamic markings (ppp, p, f, f++) and articulation marks (accents, slurs). Annotations include 'put the screw in the Tibetan bowl', 'circular rubbing with r.h., in the whole patch, changing the speed', and 'rub the soundboard with superball mallet'.

Hay un instrumento que aparece de manera transversal en la obra, la guitarra portuguesa, con una *scordatura* microtonal e interpretada de manera no convencional, en la que busqué sonidos que por momentos recuerdan el *koto* japonés.

Dada que la obra es para percusión, en esta ocasión la guitarra portuguesa no es interpretada por un guitarrista, explorando los recursos técnicos del instrumento desde otra perspectiva.

Figura 88 Interpretación de *Sumi-e* por *Neopercusión* en la Fundación Juan March (Madrid)



Nota. © Fundación Juan March

7. LA GUITARRA PORTUGUESA: CATALOGACIÓN SISTEMÁTICA DE TÉCNICAS EXTENDIDAS

Dada la cantidad de instrumentos tradicionales existentes, a lo largo de la tesis he profundizado en el uso de la guitarra portuguesa. Uno de los pocos compositores que ha explorado este instrumento en contextos de música contemporánea es Hugo Vasco Reis (1981), que además de realizar los estudios de composición, estudió guitarra portuguesa en el Conservatorio de Música de Oporto (Portugal). Ha escrito un total de diecisiete obras que incluyen guitarra portuguesa, mayoritariamente para guitarra portuguesa sola con o sin electrónica, y algunas de cámara para dicho instrumento.



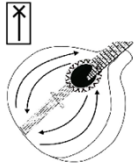


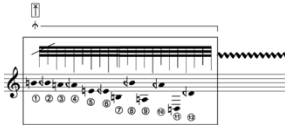



Mi objetivo ha sido incluir la guitarra portuguesa en contextos de ensemble o de formaciones para percusión, donde ésta adquiere otro rol, explorando el instrumento sin electrónica, a través de una investigación tímbrica para buscar nuevos recursos sonoros. Así, he realizado una catalogación sistemática de los distintos efectos aplicados, clasificados en función del objeto con el que se producen, como un diapasón, púas, espumador de leche, *e-bow*, baquetas, hilo de pescar y *slide*.

En la siguiente tabla aparecen imágenes para ilustrar los distintos efectos, junto con un enlace⁶⁴ donde se pueden ver y escuchar cada uno de ellos interpretados en el instrumento; también se muestra la grafía (notación) que he utilizado en la partitura para representarlos.

Tabla 16 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con baqueta *superball*



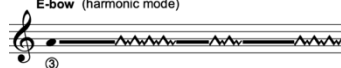
Baqueta <i>superball</i>		
	<p>Friccionar con baqueta <i>superball</i> las cuerdas a lo largo del mástil.</p> 	

⁶⁴ Vídeos elaborados por la autora.

	<p>Friccionar con baqueta <i>superball</i> la caja de resonancia de la guitarra.</p> 	
	<p>Percutir las cuerdas con baqueta <i>superball</i> detrás del puente.</p> 	
	<p>Colocar la baqueta por debajo de la 5ª y 6ª cuerda. Pulsar el extremo de la baqueta, de manera que rebote.</p> 	



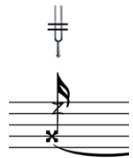
Nota. Elaboración de la autora.

Tabla 17 Técnica extendida en guitarra portuguesa con *e-bow*

E-bow		
	<p>Utilizar el <i>e-bow</i> y modificar ligeramente el ángulo para buscar sonidos con mayor rugosidad.</p> 	<p>E-bow (harmonic mode)</p> 

Nota. Elaboración de la autora.

Tabla 18 Técnica extendida en guitarra portuguesa con diapasón

Diapasón		
	<p>Colocar el diapasón por debajo de la 7ª y 8ª cuerda. Pulsar el extremo del diapasón, de manera que rebote.</p> 	






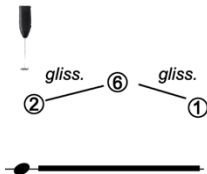


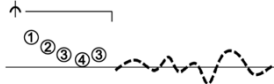
Nota. Elaboración de la autora.

Tabla 19 Técnica extendida en guitarra portuguesa con hilo de pescar

Hilo de pescar		
	<p>Deslizar el hilo de pescar por debajo de las dos últimas cuerdas, generando dos alturas audibles.</p> 	



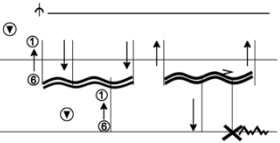


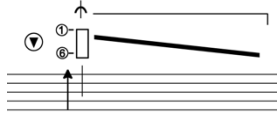
Nota. Elaboración de la autora.

Tabla 20 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con espumador de leche

Espumador de leche		
	<p>Tocar con el espumador las dos primeras cuerdas a lo largo del mástil (horizontalmente).</p> 	
	<p>Tocar con el espumador verticalmente, entre los pares de cuerdas indicados.</p> 	
	<p>Tocar con el espumador verticalmente, entre los pares de cuerdas indicados detrás del puente. La línea discontinua indica tocar en la zona metálica.</p> 	

Nota. Elaboración de la autora.

Tabla 21 Técnicas extendidas en guitarra portuguesa con objetos combinados

Objetos combinados		
	<p>2 Púas + baqueta <i>superball</i>. Combinar rasgueos realizados con púas tanto detrás como delante del puente junto con el rebote de baqueta.</p> 	
	<p>Púa + <i>slide</i>. Realizar <i>glissandi</i> con el <i>slide</i> detrás del puente una vez se rasgan las cuerdas con la púa.</p> 	

A continuación, comentaré y analizaré cada una de las obras que he escrito durante la elaboración de la tesis, en las que he experimentado con el patrimonio musical tradicional y sus múltiples aplicaciones en la creación actual, así como del papel que ha tenido la guitarra portuguesa en algunas de ellas.

8. LA LÍNEA DIFUSA

En cada obra que he escrito a lo largo de la tesis, me he acercado al folclore desde distintos enfoques, desde el figurativo hasta el abstracto, en función de la mayor o menor evidencia del material tradicional.

La primera obra, que finalicé en 2022, se titula *La línea difusa*, y tiene por subtítulo *Tras canciones tradicionales de España y Portugal*. En ella el enfoque es figurativo, puesto que las melodías tradicionales en las que se basa permanecen intactas. Mi objetivo en este caso era insertar la melodía en un nuevo contexto, alejando así su armonización de una sonoridad tonal o modal. El título de la obra hace referencia al intercambio cultural y socioeconómico, al patrimonio paisajístico e histórico compartido por los pueblos y ciudades de *La Raya / A Raia*; nombre por el cual se conoce a la frontera entre España y Portugal, así como al espacio geográfico próximo a la misma. En dicho lugar las poblaciones son calificadas como *raianas* y la interculturalidad logra desdibujar la frontera, estableciendo múltiples vínculos entre la población de ambos países.

La obra, escrita para soprano y ensemble, es un encargo del CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical), y fue estrenada por Isabella Gaudí y el Ensemble Sonido Extremo, a quien está dedicada, dirigidos por Jordi Francés. El estreno tuvo lugar en Badajoz (Extremadura), el 2 de junio de 2022 en el Teatro López de Ayala en el marco del 39º Festival Ibérico que organiza la Sociedad Filarmónica de dicha ciudad. Cuatro días después fue interpretada en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en el ciclo Series 20/21 del CNDM.

La plantilla del ensemble es flauta, clarinete en Sib (dobla en clarinete bajo), saxofón soprano, percusión, piano, arpa, soprano (dada la tesitura también puede ser interpretada por mezzosoprano), violín, viola y violonchelo. Integran la obra melodías extraídas del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil, *Música Tradicional Açoriana* de Bettencourt da Câmara y del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça. Tanto al principio como al final de la misma aparecen referencias a la canción *Grândola, Vila Morena* de José Afonso⁶⁵ que no es de corte tradicional. A continuación se muestra una tabla que recoge cada una de las canciones presentes en la obra y el compás donde comienzan:

⁶⁵ José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos, cantautor portugués (Aveiro, 2 de agosto de 1929 - Setúbal, 23 de febrero de 1987).

Tabla 22 Canciones que aparecen en *La línea difusa*

<i>Grândola, Vila Morena</i> José Afonso c.1, c.152
<i>Cancionero Popular de Extremadura. Bonifacio Gil:</i> <i>Los mojicones</i> Pregón c.10 <i>Naranjas y limones</i> Pregón c.14, c.19 <i>Pregón de las gallinas en Castiblanco</i> c.20 <i>El encajero</i> Canción de Campanario c.29 <i>Pregón de las castañas en Badajoz</i> c.119 <i>Pregón de un vendedor ambulante de verduras de Alburquerque</i> c.119 <i>Pregón popular de Guareña</i> c.119 <i>Lateros</i> Pregón c.119 <i>Procesión Toque de campanas de Casas de Don Pedro</i> c.120
<i>Música Tradicional Açoriana. J. M. Bettencourt da Câmara:</i> <i>Chamarrita de cima</i> (Isla de Faial, Azores) Canción c.98
<i>Cancioneiro Popular Português. Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça:</i> <i>Merca o cabaz de morangos!</i> Pregón (Lisboa) c.119 <i>Quem compra sapatos?</i> Pregón (Oporto) c.119 <i>Quem quer comprar bom vinho tinto?</i> Pregón (Portalegre) c.119 <i>Quem quer figos?</i> Pregón (Lisboa) c.119 <i>José embala o menino</i> Canción (Monsanto, Idanha-a-Nova, Castelo Branco) c.121

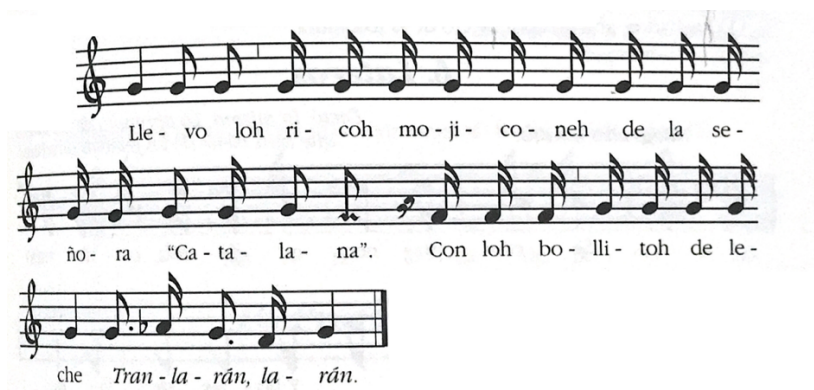
La obra se divide en seis movimientos: *Preludio*, *El encajero*, *Interludio*, *Chamarrita de cima*, *Interludio (De pregones)* y *José embala o menino*. El *Preludio* se presenta a modo de introducción, mientras que los interludios sirven como nexos entre las tres canciones principales presentes en la obra.

8.1. PRELUDIO

El inicio del *Preludio* se caracteriza por sonoridades que provienen del aire o fricciones. Comienza con el sonido resultante de friccionar el papel de lija sobre el parche del bombo, con ritmo de corcheas, que simboliza el inicio de la canción *Grândola, Vila Morena* de José Afonso, donde se escucha el sonido de pasos de personas. Junto a esta sonoridad se superponen sonidos de aire en los vientos; el violonchelista, silenciando la vibración de las cuerdas con la mano izquierda, toca sobre el puente y *molto sul ponticello*

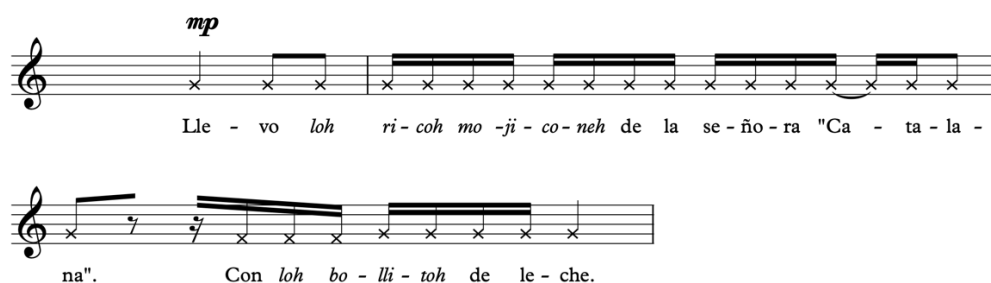
simultáneamente interpretando algunas notas con una ligera sobrepresión del arco, generando más rugosidad en la textura. El arpa realiza efectos de *whistling sound* deslizando una tarjeta hacia arriba y hacia abajo a lo largo de las cuerdas más graves, mientras el pianista frota dos cuerdas del piano con hilo de pescar. La sonoridad global que se crea es muy etérea, asomando sutilmente entre clarinete bajo y saxofón un intervalo de tercera mayor que contrasta con el de quinta disminuida que produce el piano. En el c.5 interviene la voz con trinos rápidos de semitono, no con un rol de solista, sino como un instrumento más que se añade a la textura general, repitiendo, como el resto de instrumentos, a lo largo de los siguientes compases la misma idea. A partir del c.10 la cantante comienza a recitar en *sprechgesang* un pregón del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil, llamado *Los mojicones*.

Figura 89 Pregón *Los mojicones*



Nota. (Gil, 1961, p.751)

Figura 90 Badalo, *La línea difusa*, soprano, cc.10-12



Seguidamente, la cuerda realiza gestos rápidos y de intervállica microtonal, que modulan tímbricamente tanto a través de la presión de la mano izquierda (cambia progresivamente de tocar sin presión a con presión), como del cambio del punto de contacto del arco (de *sul ponticello* a *molto sul ponticello*). Mientras, los instrumentos de viento también realizan gestos rápidos y circulares, en el caso de la flauta en sentido ascendente, modulando tímbricamente desde sonido más aire a únicamente sonido. En este último pasaje la atmósfera etérea se convierte en una sonoridad corpórea contrastante con el inicio, y culmina en el c.14 con el pregón *Naranjas y limones*, en este caso cantado y presentado igual que el original, que tiene como único acompañamiento las resonancias de los instrumentos que suenan en el primer tiempo del compás, lo mismo sucede en el c.20 con el *Pregón de las gallinas*, ambos del cancionero de Gil. El *Preludio* finaliza con el sonido de los crócalos y un armónico artificial en el violín que se mantiene a modo de resonancia de éstos, dando inicio a la primera canción.

8.2. EL ENCAJERO

La canción *El encajero*, extraída del cancionero de Gil, únicamente presenta dos alteraciones: pequeños *glissandi* de cuarto de tono en algunas alturas y oscilaciones de cuarto de tono. Estructuralmente la canción está formada por tres frases (*A, A, B*), las dos primeras idénticas y formadas por dos semifrases simétricas que contrastan con la tercera.

Figura 91 Melodía de *El encajero* presente en *La línea difusa*

(oscillating pitch)

A *mp*

Un en - ca - je - ro se ha - ya - ba

mp

ca - sa - do con su mu - jé

A *mf*

Es - ta e - ra muy bo - ni - ta

mp

y de - lin - do pa - re - cé

B *p*

La mu - jer bo - ni - ta, ma - jue - lo tem - pra - no, ...

no to - da las u - va se lah co - m'el a - mo

Nota. En rojo las modificaciones incluidas en la melodía: *glissandi* y oscilaciones de cuarto de tono.

La armonización de la primera frase está realizada a través de heterofonías en el piano respecto a la melodía principal, realizando trinos que “colorean” con otra altura a distancia de medio o un tono la misma, destacando el arpa algunas notas en trinos de esa heterofonía. El violín realiza *glissandi* microtonales en armónicos artificiales en un ámbito de medio tono en torno a la nota Si, mientras que la viola los realiza en un ámbito ligeramente mayor, de tres cuartos de tono, en torno a la nota La. El violonchelo interpreta todo el tiempo la nota Re con diferentes grados de presión en mano izquierda. Las tres alturas que oscilan en la cuerda, forman tres de las de las cuatro de la melodía inicial, excluyendo la nota Do como nota de paso. Toda la cuerda tiene puntualmente trémolos o sobrepresión de arco para generar rugosidad a la textura general, creando un contrapunto tímbrico entre los tres instrumentos. En la segunda frase la armonización es la misma, con ligeras modificaciones en el arpa, donde los intervallos de segunda de los trinos previos se convierten en saltos de novena, es decir, se transforman en un intervalo compuesto por salto. En la segunda frase es donde se añaden los instrumentos de viento

a la armonización, a través de sonidos multifónicos en clarinete y saxofón; y en la flauta *bisbigliandi*.

Figura 92 Badalo, *La línea difusa*, cc.46-48

[illegible]

Nota. Partitura transportada.

Entre cada semifrase aparece un gesto en el violonchelo basado en las cuatro notas de la melodía principal, resaltando el perfil melódico con diversas modificaciones, especialmente a nivel tímbrico.

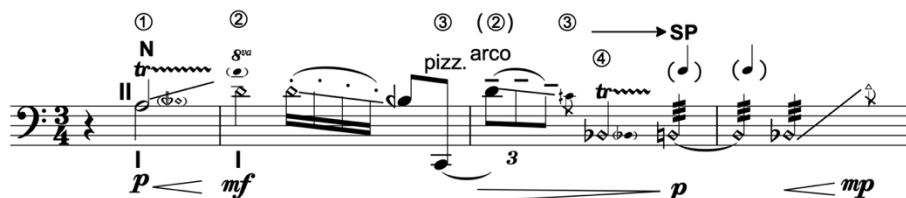
Figura 93 Inicio canción *El encajero*



Figura 94 Badalo, *La línea difusa*, violonchelo cc.34-37



Figura 95 Badalo, *La línea difusa*, violonchelo cc.49-52



Como se puede observar, el orden de las notas se mantiene, con alguna interpolación, cambiando timbre y ritmo en relación a la melodía principal.

La armonización de la última frase difiere de las dos anteriores. En la última frase la melodía del cancionero modula a Re Mayor, por lo que la armonización gira en torno a la nota Re. El clarinete interpreta siempre esta nota modulando tímbricamente a través de la adición o supresión de aire, el arpa realiza *clusters* cromáticos de octava que tienen dicha nota como extremos, al mismo tiempo que el piano y el arpa interpretan las notas Fa y Fa#, que junto con los *clusters* del arpa y los que se generan en el vibráfono, rompen toda sensación de acorde triada y tonalidad, aún habiendo un centro tonal en este caso.

Figura 96 Badalo, *La línea difusa*, cc.61-64

61

Fl.

B♭ Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

(glass brush) irregular gliss

simile (>) (>) (>)

Pedal trill

ni - ta, ma - jue - lo tem - pra - no,.... no to - da las

ppp *pp* *ppp* *pp*

pp *p* *pp*

mp *mp*

Nota. Partitura transportada.

El movimiento finaliza con una pequeña sección a modo de coda, donde se reexponen por yuxtaposición o sobreposición elementos presentados anteriormente en las tres frases, a excepción del *pizzicato* lingual de la flauta en los tres últimos compases.

8.3. INTERLUDIO

El *Interludio*, formado por cinco compases y una breve improvisación, se caracteriza por un predominio de sonidos percusivos o sonidos producidos a través de objetos en el piano, arpa y violín. Está constituido por cuatro gestos o ideas de características tímbricas determinadas; con un resultado sonoro en el caso del piano, arpa y violín, muy distinto del timbre característico de cada instrumento. A continuación, se muestra cada uno de estos motivos y qué técnicas extendidas o preparación conllevan.

Motivo *A*: sonidos con *blu-tack* en mano derecha, una masilla adhesiva que se coloca sobre las cuerdas del piano, apagando la resonancia y produciendo un sonido de un carácter más percusivo. Esta sonoridad apagada contrasta con la nota Si que es interpretada sin ningún tipo de preparación.

Motivo *B*: efecto en el arpa que consiste en introducir una tira de papel grueso entre las cuerdas, de manera que evita sus vibraciones, produciendo un timbre seco similar al del piano con *blu-tack*, aunque con diferencias debido a que en el piano se produce mediante un gesto rápido en semicorcheas y en el arpa el efecto es realizado en este caso con *glissandi* rápidos de *clusters*. Finaliza con *metallic sound*, que consiste en mantener el pedal entre dos notas para que la cuerda vibre contra el engranaje, produciendo, como su propio nombre indica, un sonido metálico.

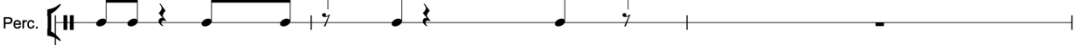
Motivo *C*: el violinista frota con el arco un fragmento de poliestireno, cambiando el timbre a través de distintos grados de presión ejercidos por el arco.

El *Interludio* también incluye percusión, al inicio el sonido es el resultado de friccionar el papel de lija sobre el parche del bombo, y al final, es una improvisación libre con el *spring coil*. Finaliza con dos *e-bows* en el piano que introducen la siguiente canción.

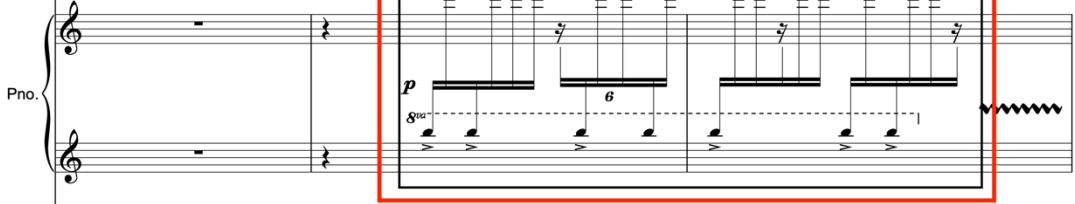
Figura 97 Badalo, *La línea difusa, Interludio*

- Interludio -

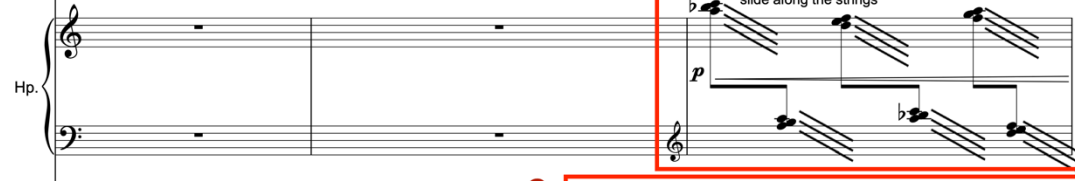
86

Perc.  *p*


A

Pno.  *p*

B

Hp.  *p*

C

Vln.  *p*

Polystyrene

10"

spring coil (suspended) free improvisation along 10 seconds (scrape or hit it) etc.


e-bows (standard mode) (harmonic mode)

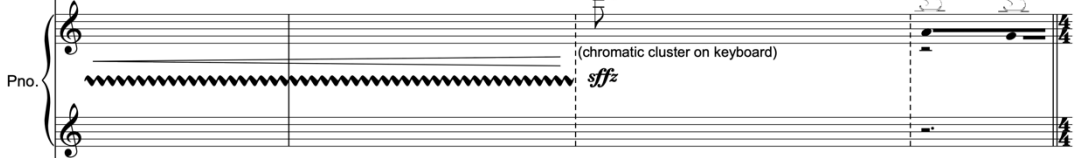
(chromatic cluster on keyboard) *sfz*


(remove the paper strip)


metallic sound *sfz*

89

Perc. 

Pno.  *sfz*

Hp.  *f*

Vln.  *sfz*

8.4. CHAMARRITA DE CIMA

De la melodía de la canción *Chamarrita de cima*, extraída del cancionero *Música Tradicional Açoriana* de Bettencourt da Câmara, aparecen los diecinueve primeros compases en *La línea difusa*. Las alturas permanecen intactas, sin embargo, respecto al ritmo, a excepción de dos compases, opté por una notación espacial, dando una mayor flexibilidad rítmica respecto a la original. La original se encuentra en un compás de 3/4, mientras que en *La línea difusa* está en un compás de 4/4, haciendo que no coincidan en determinadas ocasiones los acentos en parte fuerte, produciéndose un desplazamiento de los acentos característicos de la melodía reflejados en el cancionero. No obstante, al estar presentes todas las alturas y en el mismo orden, la melodía es fácilmente reconocible.

Figura 98 *Chamarrita de cima*



Nota. (Bettencourt da Câmara, 1980, p.84)

Figura 99 Melodía de *Chamarrita de cima* en *La línea difusa*

pp
far, oneiric
flexible, senza rigore

Eu ou - vin - do u - ma vi - o - la,
pá - ro e ti - - ro o cha - péu.
Eu ou - vin - do u - ma vi - o -
la, pá - ro e
ti - ro o cha - péu.

La melodía se encuentra insertada en un contexto muy abstracto, de ahí la indicación de lejano, onírico al inicio de la misma en *La línea difusa*. El objetivo es presentar la melodía tradicional sin rigor, fluctuando a lo largo de todo el movimiento, produciendo así una superposición de un contexto armónico repleto de efectos, ruidos y sin ningún tipo de referencia tonal, con la melodía del cancionero en La menor.

Respecto al campo armónico que la rodea, es muy inestable, está en continuo cambio, donde se mezclan motivos melódicos rápidos, como *whistle tones*, trinos, trémolos, *tongue ram* o *slaps* en los instrumentos de viento:

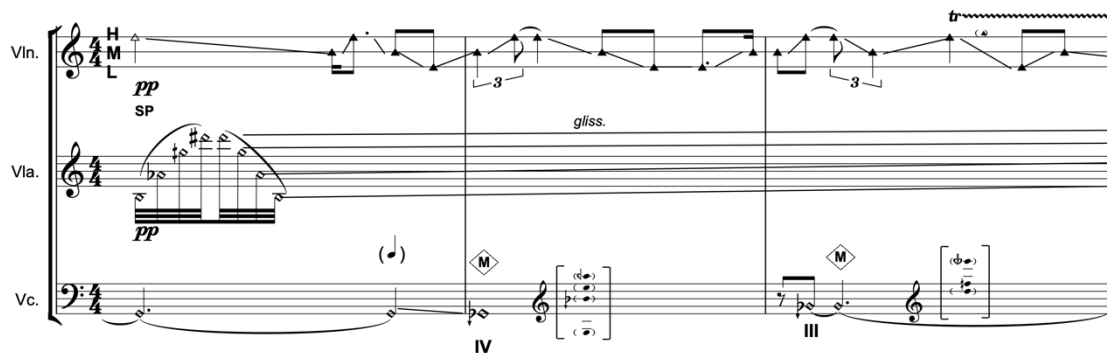
Figura 100 Badalo, *La línea difusa*, *Chamarrita de cima*, instrumentos de viento, cc.99-101

99
Fl.
B. Cl.
Sop. Sax.
pp
PPP
f
T.R. T.R.
f sfz sfz
standard slaps

Nota. Partitura transportada.

En la cuerda se producen sonidos continuos que se van modificando progresivamente, ya sea tocando sobre poliestireno, o detrás del puente con distintos grados de presión del arco, o posteriormente con sonidos multifónicos o arpeggios rápidos que realizan *glissandi*. Junto a ellos se generan ruidos, que añaden rugosidad a la textura general, ya sea a través de sonidos *buzz* en el piano producidos con el *e-bow*, de las presiones de arco exageradas sobre el poliestireno, frotando una baqueta *superball* sobre la barra metálica del piano, percutiendo directamente las cuerdas dentro del piano, o de los sonidos *blu-tack*.

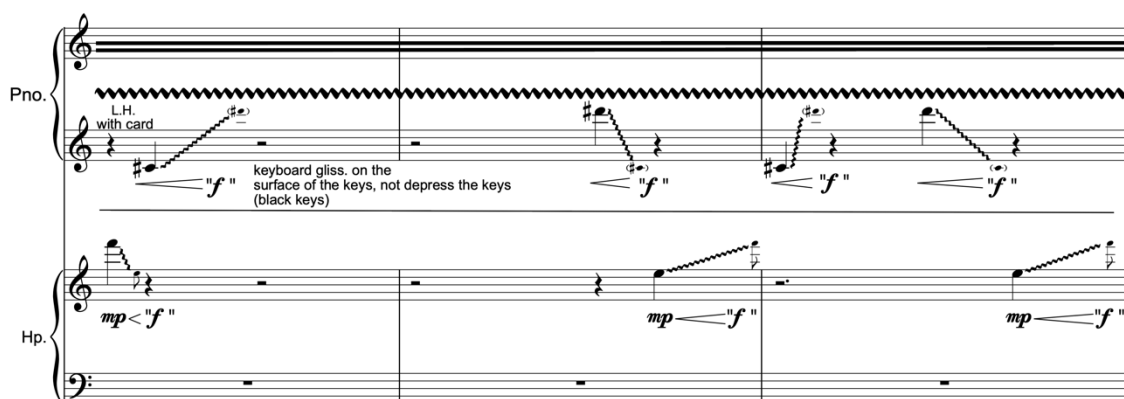
Figura 101 Badalo, *La línea difusa*, *Chamarrita de cima*, instrumentos de cuerda frotada, cc.103-105



El piano y el arpa alternan gestos rápidos con *glissandi* producidos de dos maneras:

- 1) El pianista, con una tarjeta realiza lo que se conoce como “efecto güiro”, que consiste en realizar un *glissando* sobre la superficie de las teclas negras del piano, sin pulsarlas, generando un sonido más percusivo.
- 2) El arpista realiza *cricket gliss*, el efecto consiste en realizar *glissandi* en el cuello del arpa con una tarjeta.

Figura 102 Badalo, *La línea difusa*, *Chamarrita de cima*, piano y arpa, cc.105-107



Éste es el único movimiento de la obra en el cual aparece la guitarra portuguesa, que presenta una *scordatura* microtonal y es interpretada por el percusionista. Cada par de cuerdas está afinado con una separación de un cuarto de tono:

Figura 103 Badalo, *La línea difusa*, *Chamarrita de cima*, *scordatura* guitarra portuguesa



En la guitarra portuguesa se realizan efectos ya presentados en el capítulo anterior, como el resultante de introducir un diapasón entre las cuerdas, percutir con una baqueta *superball* las cuerdas detrás del puente, friccionar con baqueta *superball* sobre la caja del instrumento o tocar con púas detrás del puente.

Figura 104 Badalo, *La línea difusa*, *Chamarrita de cima*, guitarra portuguesa, cc.108-110

A continuación se muestra una página entera para que se pueda apreciar en conjunto todo lo comentado anteriormente:

Figura 105 Badalo, *La línea difusa, Chamarrita de cima*, cc.102-104

102

Fl. *jet*
sfz *p* *pp*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. *open slap* *ff* *p* *pp* *bisb.*

Perc. *ff* *p subito* *p*

Pno. *ff* *p* *strike lightly with the superball mallet on the indicated region of strings* *R.H.* *III*

Hp. *(gong effect)* *f* *f* *mp < "f"*

S. *p*
pá - ro e ti - - - ro o

Vln. *pp* *SP* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *IV* *p* *IV*

play with plectrums, behind the bridge, the range of strings indicated. Combine the notes in any order. Fast and irregular rhythm

Nota. Partitura transportada.

8.5. INTERLUDIO. DE PREGONES

En este movimiento se aplica la técnica del *collage*, que en las artes plásticas consiste en crear una imagen a partir de la suma de varias imágenes. A nivel musical, en este movimiento, el *collage* se realiza a partir de la suma de diversos textos, pregones de los cancioneros en ambas lenguas junto a elementos musicales que se han presentado previamente a lo largo de la obra. También se añaden otros nuevos, así como melodías tradicionales y un nuevo instrumento, el timbre de recepción, que será interpretado por el percusionista.

Figura 106 Badalo, *La línea difusa*, *Interludio. De pregones*, cuarta página

The musical score for 'Interludio. De pregones' by Badalo, page 4, is a complex arrangement for a large ensemble. It features a variety of instruments and a vocal line. The score is divided into two main sections, B and C, with various musical notations and performance instructions. Section B includes a 'bisb.' (bisbigliando) instruction for the Flute and a 'crotales' (crochets) instruction for the Percussion. Section C includes a 'tam-tam' instruction for the Percussion and a 'MSP' (Música de Sonido Profundo) instruction for the Strings. The score also includes a vocal line with lyrics in Spanish: 'de co ne jo y de lie - bre, bo re go y de chi vó. Quién ven - de?'. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures and key signatures.

Nota. Partitura transportada.

También interviene la aleatoriedad, los músicos tienen flexibilidad en cuanto a la interpretación de cada una de sus cajas, estableciendo puntos de partida que serán indicados por el director. Para ello, establezco unas pautas a tener en cuenta durante la interpretación del movimiento que aparecen indicadas al inicio de la partitura.

- La duración mínima del interludio debe ser de dos minutos.
- Cada pentagrama es independiente de los demás, no deben coincidir unos con otros.
- La duración de las indicaciones 1, 2, 3, serán determinadas por el director (no se debe tener en cuenta la mayor o menor separación entre las mismas en la partitura).
- En la segunda entrada (c.119), evitar coincidir en el recitado de los textos, no comenzar al mismo tiempo, repitiéndolos siempre de diferente manera, cambiando la duración, entonación, etc. Las duraciones de los calderones de cada uno deben ser siempre diferentes.
- El clarinetista debe caminar por el escenario, pudiendo entrar y salir del mismo si fuese posible.

El ritmo de la caja del clarinete es *a piacere*. En las diferentes repeticiones de la caja, puede cambiar el registro, duración y timbre de la melodía (por ejemplo, añadir en algunas notas aire, armónicos, frullato, etc.). También debe improvisar la dinámica en función de la textura del conjunto.

- En la tercera entrada (c.119), entre cada texto y su repetición, intercalar una caja (A, B o C) en cualquier orden, o combinar dos (B+A, A+C, etc). Por ejemplo:
texto – B – texto - C+A – texto - C - texto, etc.

Evitar que coincidan las cajas entre los músicos.

- El ritmo de las cajas es siempre aproximado, pudiéndose interpretar más rápido o más lento en cada repetición, la dinámica será elegida por el intérprete y también variará en cada repetición.
- En la primera entrada (c.120) entra el ritmo del piano con blu-tack, en la segunda (c.120) las campanas tubulares y los textos comienzan a ir hacia el susurro, en la tercera (c.120) todos los intérpretes ya deben estar susurrando el texto.
- El texto de la soprano, una vez termine, se debe repetir desde el inicio hasta que el interludio finalice. (Badalo, 2022, Notas)

Respecto a los textos y melodías pertenecientes a los cancioneros, aparecen superpuestos como se muestra a continuación:

Figura 107 Badalo, *La línea difusa*, *De pregones*, dos primeras páginas

- Interludio -
De pregones

1
minimum duration: 2'
see performance notes

2
Pregón de las castañas en Badajoz
Cancionero Popular de Extremadura, Gil

Fl.
Castañah treica

B♭ Cl.
the clarinetist must move around the stage

Sop. Sax.
spring coil
scrape

Perc.

Pho.

Hp.

Pregón popular de Guareña
Cancionero Popular de Extremadura, Gil

S.
Com - pro el me - tal y el co - bre vie - jo y a - ho - ra traí-go es-tos ca-chas-rros. Por tra -

Pregón de un vendedor ambulante de verduras de Alburquerque
Cancionero Popular de Extremadura, Gil

Vin.
Muy lah cole, muy las seboya, muy lah lechuga, muy lah naranja de la China, sínco a la porra

Via.
Pregón: Merca o cabaz de morangos!
Cancionero Popular Português, Giacometti, Lopes-Graça

Vc.
Pregón Quem compra sapatos?
Cancionero Popular Português, Giacometti, Lopes-Graça

Quem compra sapatos, quem compra botinhas?

Fl.
Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

B♭ Cl.
Pregón de un vendedor ambulante de verduras en Alburquerque
Cancionero Popular de Extremadura, Gil

Sop. Sax.
Pregón Quem quer comprar bom vinho tinto?
Cancioneiro Popular Português, Giacometti, Lopes-Graça

Perc.
Pregón Quem quer figos?
Cancioneiro Popular Português, Giacometti, Lopes-Graça

Pho.
Pregón Lateros
Cancionero Popular de Extremadura, Gil

Hp.
Se componen calderoh, caldera, porcelainas y hojas de lata

S.
pos vie - jos sã - ca-me la za - le - i - ya y la cha-que - ti - ya, el co - le - ti - yo -

Vin.
Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Via.
Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Vc.
Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

En relación a los textos hablados, los intérpretes pueden cambiar la entonación, velocidad del discurso, entre otros elementos, para que cada repetición sea diferente. La cantante es la única que tiene un ritmo establecido para recitar. Todos ellos hacia el final del movimiento cambiarán del recitado hablado al susurro de los textos. Respecto al *Pregón de un vendedor ambulante de verduras de Alburquerque*, del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil, éste se presenta de dos maneras diferentes: el violinista recitará el texto mientras el clarinetista interpretará la melodía, dadas las indicaciones que aparecen en las notas mencionadas anteriormente, nunca cuadrarán texto y melodía, sino que cada uno tendrá sus propias características interpretativas.

En la quinta página del movimiento, aparece la melodía de un toque de campanas de Casas de Don Pedro (municipio de Extremadura), extraído también del mismo cancionero, que es interpretado por el percusionista con las *chimes*.

8.6. JOSÉ EMBALA O MENINO

Le melodía *José embala o menino*, procedente del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça, está en Sol mayor, y aparece junto a la indicación *canto livre*.

Figura 108 *José embala o menino. Cancioneiro Popular Português*





Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, pp.17-18)

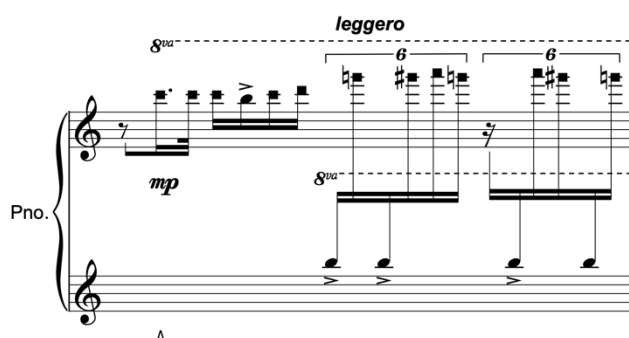
En *La línea difusa* la melodía pierde flexibilidad, estando escrita dentro de compases, por lo que son frecuentes los cambios de compás. Comienza la cantante y sucesivamente se van produciendo las diferentes entradas de los instrumentos, que también interpretan líneas melódicas que se entrelazan contrapuntísticamente y que mantienen giros melódicos característicos de la melodía principal. Inicialmente todos están en Sol mayor, generándose un contexto pandiatónico, a excepción del armónico artificial Sol# del violín que se opone a la sonoridad global. Poco a poco en las líneas melódicas de los instrumentos se van añadiendo notas que no forman parte de Sol mayor, por lo que comienzan a escucharse “choques” en relación a la melodía original cantada por la soprano, rompiendo esa sensación de estatismo armónico provocada por el pandiatonismo inicial. Termina la frase y se escucha el ornamento La-Si-La-Sol que se repite con la letra *ó*, el contexto se ha transformado totalmente respecto a la canción original, aquí el diseño ornamental es repetido por los instrumentos de viento y cuerda frotada pero de diversas maneras, con aire, combinando las presiones de mano izquierda, cambios de punto de contacto, con *glissandi*, o invirtiendo los intervalos que forman el diseño, coloreando el ornamento tímbricamente a través de estos procedimientos. Las notas largas presentes entre los ornamentos aparecen con trinos, multifónicos o sobrepresiones de arco. El piano realiza dos acordes en diferentes registros, uno es un acorde por segundas (*cluster*) y el otro está formado por un intervalo de tercera menor superpuesto a uno de segunda mayor. El arpa realiza distintos efectos, como el *thunder effect*, que consiste en realizar un fuerte deslizamiento de los dedos que hace que las cuerdas más graves choquen entre sí. En el vibráfono aparecen las primeras notas de la canción con *acciaccaturas* que quiebran la línea melódica.

Figura 109 Badalo, *La línea difusa*, *José embala o menino*, cc.120-130

Nota. Partitura transportada.

El movimiento finaliza con un regreso a la sonoridad etérea que recuerda el inicio de la obra, recuperando el motivo *A* del primer interludio, precedido en los dos primeros tiempos por el inicio de la melodía de la canción *Grândola, Vila Morena* de José Afonso (Figura 110) interpretada con *blu-tack*, a excepción de la nota Si, sin *blu-tack*, en similitud con el motivo *A* mencionado anteriormente. Finaliza la obra igual que comenzó, con la fricción del papel de lija sobre el bombo.

Figura 110 Badalo, *La línea difusa, José embala o menino*, piano, c. 152



9. *DUERME CON LOS ECOS*

Duerme con los ecos, encargo del CNDM y del Festival de Música Española de Cádiz, fue estrenada en el Espacio de Cultura Contemporánea por el Cuarteto Fukio el 19 de noviembre de 2022, en el marco del XX Festival de Música Española de Cádiz.

La obra está escrita para cuarteto de saxofones con la siguiente combinación: soprano, alto, tenor y barítono. El enfoque respecto al material tradicional es transformativo, hay elementos evidentes, por ejemplo el palo flamenco de *seguiriya* a nivel rítmico, pero inmerso en otro contexto melódico y armónico.

El título de la obra hace alusión a un poema de Federico García Lorca⁶⁶ (1898-1936), perteneciente al *Poema del cante jondo, Viñetas flamencas*, titulado *Retrato de Silverio Franconetti*:

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.
Pasaba por los tonos
sin romperlos.
Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.

Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura
¡Con los últimos ecos!⁶⁷

⁶⁶ Poeta, prosista y dramaturgo español, perteneciente a la Generación del 27, y pilar fundamental de la literatura española del s.XX (Fuente Vaqueros, Granada, 5 de junio de 1898 – Camino de Vínar a Alfacar, Granada, 18 de agosto de 1936).

⁶⁷ Poema extraído de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 20 de abril de 2024 en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-del-cante-jondo-785126/html/18cc3c66-f933-48e8-8527-a33f6672c0bd_2.html#I_42_

Silverio Franconetti (1831-1889) fue un cantaor de flamenco andaluz. En este inspirador poema, Lorca describe magistralmente el genio flamenco de Franconetti. En él encontramos numerosas referencias musicales, palabras como tonos, melodías, silencio, ecos, y la *seguiriya*, uno de los palos flamencos más antiguos, referente del cante jondo.

Formalmente la obra se estructura en cuatro secciones: *A B C A'*, siendo la última una idea de reexposición o regreso, con rasgos comunes respecto a la primera sección.

Sección A

Se caracteriza por la libertad y flexibilidad rítmica, no hay una indicación metronómica, sino que se indica una duración determinada en segundos de cada pasaje. También, esta sección, a diferencia de las demás, presenta una “coreografía” para tres de los músicos (saxofón soprano, tenor y barítono), es decir, tienen indicaciones de movimientos del cuerpo y del instrumento. Lo que se pretende es trabajar el movimiento del sonido en el espacio, aplicando lo que se conoce como efecto Doppler, que es el cambio aparente de frecuencia de una onda debido al movimiento de la fuente sonora respecto al que escucha. Para sonoridades largas se realizan movimientos continuos del instrumento, ya sean circulares u horizontales, realizados por el saxofón soprano y tenor respectivamente:

Figura 111 Badalo, *Duerme con los ecos*, movimiento circular, saxofón soprano

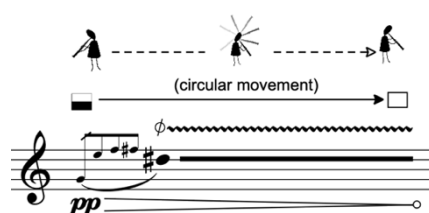
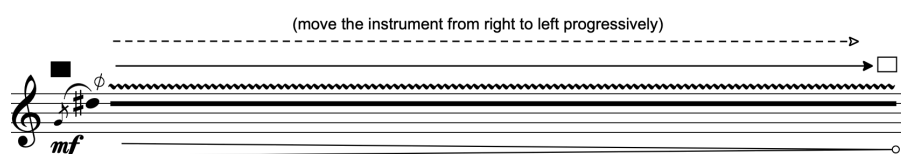


Figura 112 Badalo, *Duerme con los ecos*, movimiento horizontal, saxofón tenor



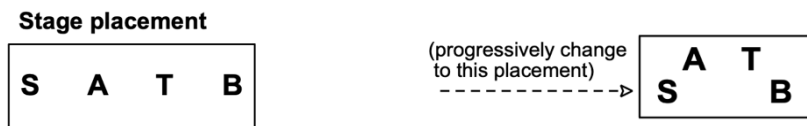
El saxofón barítono interpreta sonidos puntuales, de *slap*, realizando movimientos rápidos, robotizados:

Figura 113 Badalo, *Duerme con los ecos*, movimientos asociados a sonidos puntuales (*slap*), saxofón barítono



También en la primera sección los músicos cambian de posición en el escenario, comienzan colocados en línea y terminan en la posición habitual:

Figura 114 Badalo, *Duerme con los ecos*, posición inicial y final en la primera sección



Nota. S (saxofón soprano), A (saxofón alto), T (saxofón tenor), B (saxofón barítono).

Desde la abstracción, se emula el *quejío* flamenco, a través de las *acciaccaturas*, trinos tímbricos (*bisbigliandi*), trinos o dobles trinos, los cuales también modulan tímbricamente. Los *quejíos* se presentan de una manera tridimensional, son tres los elementos que intervienen en cada uno de ellos: el efecto (trino, *bisbigliandi*, doble trino), el cambio tímbrico de sonido a aire, y el movimiento del instrumento en el espacio.

Figura 115 Badalo, *Duerme con los ecos*, segundo sistema, p.1

Nota. Partitura transportada.

Sección B

La idea de eco, reflejada en el poema, está presente en la obra a través de la repetición de una misma idea con una dinámica inferior. En el siguiente fragmento cada saxofonista tiene que repetir un motivo de diferente duración, de manera que se crea una cascada sonora en ecos no coincidentes. El número de repeticiones varía, con el fin de que todos los músicos finalicen el pasaje al mismo tiempo.

Figura 116 Badalo, *Duerme con los ecos*, segundo sistema, p.2

$\text{♩} = 60$

(at the end of repetitions, everybody should match)

The score consists of four staves labeled S, A, T, and B. Each staff has a different time signature: S (4/4), A (3/4), T (6/4), and B (12/8). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. A note at the top right states: "(at the end of repetitions, everybody should match)".

- Saxophone S:** 3 repetitions, each repetition more *p* (echo). Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*. Rhythmic values: 3, 6.
- Saxophone A:** 4 repetitions, each repetition more *p* (echo). Dynamics: *mp*, *mf*, *p*. Rhythmic value: 5.
- Saxophone T:** 2 repetitions, each repetition more *p* (echo). Dynamics: *p*, *f*, *p*, *mf*. Rhythmic value: 3.
- Saxophone B:** 2 repetitions, each repetition more *p* (echo). Dynamics: *p*, *mf*, *p*.

Nota. Partitura transportada.

La *seguiriya*, mencionada en el poema, es un palo flamenco y que, como se ha comentado anteriormente, consta de doce pulsos y combina la acentuación binaria y ternaria (2+2+3+3+2):

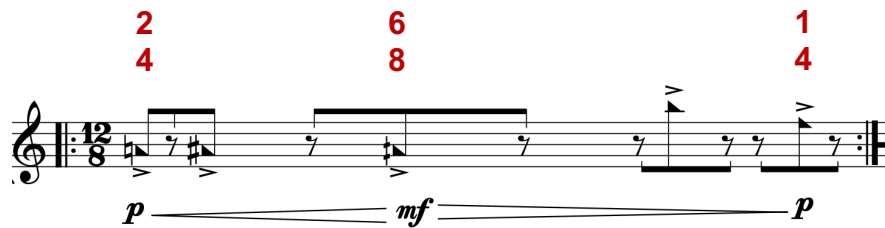
Figura 117 Acentuación de la *seguiriya*

The notation shows a sequence of notes with accents (trapezoidal marks) indicating the rhythm. A bracket labeled "cierre" spans the final two notes. The sequence represents the 12 pulses of the seguiriya: 2+2+3+3+2.

Nota. (Fernández, 2004, p.39)

Rítmicamente la obra presenta de manera constante cinco tiempos con la siguiente distribución de compases y acentos característicos de la *seguiriya* (2/4, 6/8 y 1/4), que aparecerán continuamente en valores aumentados o disminuidos. En la Figura 118, el saxofón barítono interpreta un ritmo de *seguiriya*:

Figura 118 Badalo, *Duerme con los ecos*, segundo sistema, p.2, saxofón barítono



También se presentan superpuestos y desfasados, generando contextos polirrítmicos:

Figura 119 Badalo, *Duerme con los ecos*, ritmo de *seguiriya*, p.4

Nota. Partitura transportada.

Por disminución de valores, de corchea a semicorchea:

Figura 120 Badalo, *Duerme con los ecos*, ritmo de *seguiriya*, disminución, p.4

Figure 120 shows a musical score for two staves, T. (Tenor) and B. (Baritone), in 4/4 time. The score is divided into two measures. The first measure contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. The second measure contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. The dynamic markings are *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). Above the staves, there are red numbers indicating the number of units: 2, 4, 6, 8, 1, 4, 2, 8, 6, 16, 1, 8. A bracket labeled '+C1' spans the second measure.

Nota. Partitura transportada.

E invirtiendo la acentuación y suprimiendo valores. En el siguiente ejemplo los acentos están al final de cada tiempo, no al principio. El tercer y cuarto tiempo está reducido una semicorchea en el saxofón alto, y una corchea en el saxofón barítono, manteniendo la subdivisión de tres unidades a través de un grupo de valoración especial (tresillo).

Figura 121 Badalo, *Duerme con los ecos*, primer sistema, cambio acentuación y supresión valores, p.3

Figure 121 shows a musical score for four staves: S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Baritone), in 4/4 time. The score is divided into two measures. The first measure contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. The second measure contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. The dynamic markings are *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Above the staves, there are red numbers indicating the number of units: 2, 4, 6, 8, 1, 4, 2, 8, 6, 16, 1, 8. A bracket labeled '+C1' spans the second measure. The text 'the second time, more *p* (echo)' is written above the staves.

Nota. Partitura transportada.

Sección C

En relación a las palmas del flamenco, hay dos timbres, palma sorda y palma abierta, producidos con distinta colocación de las manos. Según Jiménez de Cisneros (2019), “el timbre de la palma sorda produce un sonido blando, pastoso o amortiguado que se consigue entrechocando ambas palmas de las manos, cruzadas aproximadamente 60°, permitiendo que los dedos puedan doblarse o envolver ligeramente la mano contraria” (p.325).

Figura 122 Posición de las manos en palma sorda



Nota. (Jiménez de Cisneros, 2019, p.326)

En relación al segundo timbre, palma abierta:

El segundo timbre, la palma abierta, semejante al de las castañuelas, es hueco y seco, como una leve detonación, siendo por ello más definido rítmicamente. La obtención del sonido adecuado en la palma abierta requiere mucho más entrenamiento: mientras la mano que recibe o es golpeada (la izquierda para los diestros) está abierta y con los dedos alineados (no separados), los dedos índice, medio y anular (a veces también el meñique) de la mano que golpea (la derecha), rotada ligeramente respecto de la otra (unos 10°), percuten en el hueco de la palma de la mano izquierda, coincidiendo las yemas de los dedos con el rodete dígito palmar, esto es, la parte mullida justo por debajo de los dedos de la mano que recibe. (Jiménez de Cisneros, 2019, p.326)

Figura 123 Posición de las manos en palma abierta



Nota. (Jiménez de Cisneros, 2019, p.326)

Para imitar el sonido de las palmas en los saxofones, decidí utilizar *slaps*, dado su carácter percusivo. Al mismo tiempo, para poder obtener distintos tipos de timbres, al igual que con las palmas de la mano, utilicé tres tipos de *slap*: estándar, seco y abierto. Las características de cada uno de ellos son mencionadas a continuación:

Standard slap: it has a clear pitch and the typical noise component of the slap-tongue. It is produced with the normal embouchure, can be performed as a very short sound or as the attack of a sustained tone. Dynamic: *p-fff*. Character: medium to strong *marcato*.

Secco slap: with this type of slap, the pitch is completely “filtered away”. Since one does not blow into the instrument, only the slap portion, the percussive part of the sound is audible. The pitch is only a shadow. This can only be performed *staccato* or *pizzicato*. Dynamics: *pp-mf*. Character: an almost pitchless, dry, “wooden” sound, rather quiet.

Open slap: with the open slap, the embouchure is opened abruptly and completely at the moment of attack, producing a strong, percussive, truncated, forceful sound. This articulation, too, is only possible as a short sound since, of course, the embouchure is opened. Dynamics: *mf-fff*. Character: strong “explosive”, percussive sound with low pitch component⁶⁸. (Weiss y Netti, 2010, p.143)

⁶⁸ “*Slap* estándar: tiene un tono claro y el ruido típico del golpe de la lengua. Se produce con la embocadura normal, puede realizarse como un sonido muy corto o como el ataque de un tono sostenido. Dinámica: *p-fff*. Carácter: *marcato* medio a fuerte.

Slap seco: con este tipo de *slap*, el tono se “filtra” completamente. Como no se sopla en el instrumento, sólo la parte de *slap*, la parte de percusión del sonido es audible. La altura es sólo una sombra. Esto sólo se puede realizar en *staccato* o *pizzicato*. Dinámica: *pp-mf*. Carácter: un sonido casi sin altura, seco, “de madera”, bastante silencioso.

Slap abierto: con el *slap* abierto, la embocadura se abre brusca y completamente en el momento del ataque, produciendo un sonido fuerte, percusivo, truncado, contundente. Esta articulación también sólo es posible

Junto a una textura granular, producida con ruidos de llaves por el saxofón tenor, los saxofones soprano y barítono realizan el “palmeo” a través de los distintos tipos de *slaps*, con un ritmo de *seguriya*. Ambos saxofones también realizan un “arpeggio” de llaves (*key clicks arpeggio*), emulando el rasgueo rápido que se produce en la guitarra apagando las cuerdas con la mano izquierda, produciendo un sonido más percusivo, sin alturas determinadas.

Figura 124 Badalo, *Duerme con los ecos*, p.8

The musical score for Figure 124 is written for four saxophones: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Baritone (B.). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems.

System 1:

- Soprano (S.):** Rest.
- Alto (A.):** Rest.
- Tenor (T.):**
 - Left hand (l.h.): Triplet of eighth notes, marked *f*.
 - Right hand (r.h.): Triplet of eighth notes, marked *f*.
 - Standard slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
 - Secco slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
 - Open slap: 6 eighth notes, 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes.
- Baritone (B.):**
 - Standard slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
 - Secco slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
 - Open slap: 6 eighth notes, 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes.

System 2:

- Soprano (S.):**
 - Secco slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
 - Open slap: 6 eighth notes, 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes.
 - Standard slap: 2 eighth notes, 8 eighth notes.
- Alto (A.):** Rest.
- Tenor (T.):**
 - Standard slap: 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes, 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes, 1 eighth note.
- Baritone (B.):**
 - Standard slap: 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes, 1 eighth note, 2 eighth notes, 6 eighth notes, 1 eighth note.

Fingerings (red numbers):

- Standard slap: 2 (finger 2), 8 (finger 8).
- Secco slap: 2 (finger 2), 8 (finger 8).
- Open slap: 6 (finger 6), 1 (finger 1), 2 (finger 2), 6 (finger 6).

Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

Annotations:

- key clicks, random keys
- * Key clicks arpeggio, random keys

Nota. Partitura transportada. Audio de este fragmento: https://youtu.be/uWLCcX_Yhqs

como un sonido breve, ya que, por supuesto, la embocadura está abierta. Dinámica: *mf-fff*. Carácter: fuerte sonido de percusión “explosivo” con componente de tono bajo”. [Traducción de la autora]

Figura 125 Badalo, *Duerme con los ecos*, tres últimos compases

[illegible]

161

10. TESELAS DE UN REFLEJO

Teselas de un reflejo fue un encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España, dedicada a Neopercusión y Daniela Vladimirova, quienes la estrenaron el 20 de junio de 2023 en el Auditorio Nacional de Música (Madrid).

La obra, para mezzosoprano y tres percussionistas, se divide en cuatro movimientos: *Latidos*, *Vítrea*, *Mosaicos* y *Aljibe sonoro*. Se pueden considerar como “*folk songs* revisitadas”, donde aparecen elementos melódicos, rítmicos, palabras, gestos y motivos extraídos de cancioneros populares de la península ibérica. Estas ideas están presentes desde la abstracción, por lo que la mayor parte de las veces es difícil vislumbrar la fuente original. También son utilizados en la obra instrumentos asociados a la música tradicional, aunque interpretados algunos de ellos de una manera no convencional, como la guitarra portuguesa, el adufe o el cencerro, la fabricación artesanal en Portugal de este último fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2015.

10.1. LATIDOS

El movimiento comienza con el sonido del *bell plate*, en dinámica fuerte para que la duración de la nota sea larga, mientras el percussionista mueve la caja para que los bordones vibren por simpatía al acercarse al *bell plate*. La caja se acerca y aleja del mismo, produciendo dinámicas en *crescendo* y *diminuendo*, el pulso es regular, como los latidos, de ahí el título del movimiento.

A continuación, interviene la mezzosoprano, interpretando, de una manera muy abstracta, una canción de carnaval titulada *Vendiendo flores*, del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil. Inicialmente la referencia a la misma se realiza a través de las vocales de la frase con la que comienza la canción, realizando *glissandi* lentos de una vocal a otra, produciendo armónicos (Figura 127), siempre con la nota *Sib*, que es la nota con la que comienza la canción, aunque octava baja. La segunda vez que aparece el texto está igual que el original, sin ninguna transformación, pero a nivel melódico y rítmico la frase está distorsionada (Figura 128).

Figura 126 *Vendiendo flores*

5. Vendiendo flores

Tpo. de soleares. Palmas. *Uso idéntico.* *Dictó el mismo.*

301

Tú vie - neh ven - dien - do flo - reh, Que tú vie -
neh ven - dien - do flo - reh; Lah tu - yas son a - ma -
ri - yab, Las mí - as son de co - lo - re(s).

Nota. (Gil, 1961, p.756)

Figura 127 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, vocales extraídas del texto, mezzosoprano

A tempo **rit.**

mf *f* *pp*

[u]----->[i]----->[œ]

Nota. Vocales de las palabras “Tú vieneh”.

Figura 128 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, texto y distorsión melódica, mezzosoprano

[♩=60]

mf *p* *mf* *pp*

Tú vie - - neh

Otro tratamiento del material melódico presente en la obra consiste en realizar *tongue clicks* siguiendo el perfil de la melodía, intercambiando registros respecto a la original. Esta idea está acompañada por sonidos de aire (*sh*), y sonidos producidos al friccionar varillas de triángulo y escobilla de metal sobre tam-tam, plato y *bell plate*. También aparece un sonido no asociado al metal, los *sandpaper blocks*, que se funden con la sonoridad de los instrumentos restantes, es decir, se produce lo que se conoce como hibridación tímbrica, fundiendo y homogeneizando distintos timbres.

Figura 129 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.2, 2º sistema

Mezzo

ff mp f f ff mp f

tongue click

sh following the melodic profile

sing a continuous "sh" sound along the line

sh

f

Octava baja

sandpaper blocks

Perc. I

pp f

sing a continuous "sh" sound along the line

sh

f

Perc. II

pp f

sing a continuous "sh" sound along the line

sh

f

Perc. III

pp f

l.v.

pp f

pp f

pp f

pp f

Nota. Comparar color anaranjado de la partitura del cancionero (Figura 126) con este fragmento, mismo perfil melódico.

Esta idea se mantiene en la voz, continúa interpretando *tongue clicks* siguiendo el perfil melódico de la canción hasta el final, con una mayor agitación respecto a la fricción de varillas y escobilla, y ritmo irregular. A continuación, regreso a la idea inicial de interpretar las vocales de la primera frase ralentizando dicha fricción progresivamente.

Figura 130 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.3, 1er sistema, mezzosoprano

[♩=70]

f

tongue click

mf f

rit. - - ,

[u] -----> [i] -----> [œ]

Nota. Comparar color azul de la partitura del cancionero (Figura 126) con este fragmento, mismo perfil melódico.

Posteriormente intervienen los crótalos, con un fragmento de la melodía tradicional (marcado con una línea roja en Figuras 126 y 131), con notación abierta para otorgarle una mayor flexibilidad rítmica, y una nota ajena a dicho fragmento, *Sib*, que sirve para romper y desvirtuar la línea melódica original. La nota *Sib* con la que empieza la melodía en *Latidos* está muy presente con notas de larga duración, contribuyendo a establecer un centro. Es a través del Si natural presente en los crótalos, junto con la segunda menor que es interpretada en las campanas japonesas, que se quiebra cualquier idea de centro. La voz vuelve a interpretar *tongue clicks*, una vez más con un perfil melódico basado en la melodía del cancionero, pero esta vez por movimiento contrario.

Figura 131 *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.3, 2º sistema, mezzosoprano

The musical score for Figure 131 consists of four staves: Mezzo, Perc. I, Perc. II, and Perc. III. The Mezzo staff is in 4/4 time with a tempo of 60. It features a melody with dynamic markings *p*, *mf*, *pp*, *p*, and *f*. Perc. I includes Japanese temple bells and tom-tom. Perc. II includes crotales. Perc. III includes a single note. A red circle highlights a note in Perc. II.

Nota. Comparar color anaranjado de la partitura del cancionero (Figura 126) con este fragmento, perfil melódico por movimiento contrario.

A continuación, encontramos referencias al ritmo de palmas que aparece indicado en el cancionero, por encima del pentagrama donde se encuentra la melodía, con un patrón rítmico de silencio de corchea seguido de tres corcheas. Todo el pasaje, de carácter más rítmico, interpreta el motivo de las palmas, en ocasiones con la sustracción de alguno de sus elementos, para conseguir una mayor variedad rítmica. Respecto a las palmas, Dierstein et al. (2010) establecen varios tipos, de los que utilicé tres. *W* (*well clapping*) una mano hace un hueco y la otra golpea el arco cóncavo de este hueco; *B*

(clapping on the back of the hand) golpear con una mano el dorsal de la otra; *F* (flat-handed clapping) ambas manos se extienden, planas, y se golpean. La conga también realiza cuatro timbres distintos: percutiendo el borde con los dedos, la palma de la mano toca el borde del tambor y las yemas de los dedos se mueven hacia abajo hasta hacer contacto con la piel, con una ligera curvatura de la mano tocando en el centro, o el efecto *scrape*, que consiste en colocar una mano con los dedos extendidos sobre el instrumento mientras los dedos de la otra mano se deslizan rápido sobre los dedos de la mano en reposo. El tercer percusionista realiza un efecto de “*ricochet*” sobre el marimbáfono, producido con dos baquetas: una dura de madera reposa sobre la lámina, mientras otra de fieltro golpea la lámina, produciendo el rebote de la que está en reposo con la vibración. La cantante articula consonantes, creando sonidos percusivos que cambian con el timbre de cada letra.

Figura 132 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.4, 1er sistema

[♩=110] *mf*

Mezzo

d,k, p,q, b, t

combine consonant letters in any order (following the melodic profile), mix them with the percussive sounds of the other instruments

[♩=110] *mf*

Perc. I

palms

W W B F B F W F W B F W

open stroke

slap

bass sound

conga

mf

scrape

marimbaphone

"Ricochet". Put the hard mallet (wooden xylophone) on the bar in order to rebound with the vibration. Move continuously the mallet along the bar

to strike the marimba bar

Perc. II

Perc. III

mf

Una vez más, el perfil melódico de la voz sigue el de la melodía del cancionero, sin mostrar las cabezas de las notas, por lo que será direccional, no interpretando las alturas con exactitud.

Continúa el movimiento con el sonido *sh* en la voz presentado previamente, al que se le solapa el sonido de un cepillo de dientes eléctrico que es desplazado progresivamente por el percusionista desde el centro hacia el borde de un plato suspendido. También

aparecen hacia el final del movimiento reminiscencias de la idea inicial en la que la mezzosoprano realiza transiciones entre vocales, en este caso un cambio rápido entre dos vocales, generando un efecto *wah-wah*, que es imitado en el plato y *spring coil*, a través de movimientos con la mano, generando batidos sobre la resonancia de los instrumentos.

Figura 133 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.5, 2º sistema, Perc. I

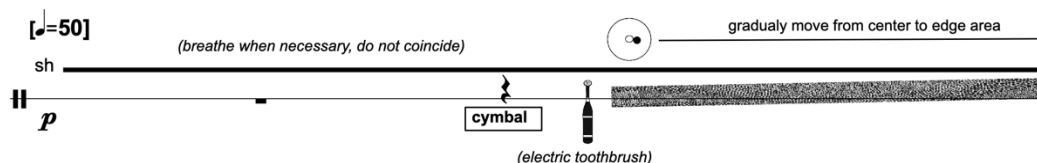


Figura 134 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Latidos*, p.7, 1er sistema

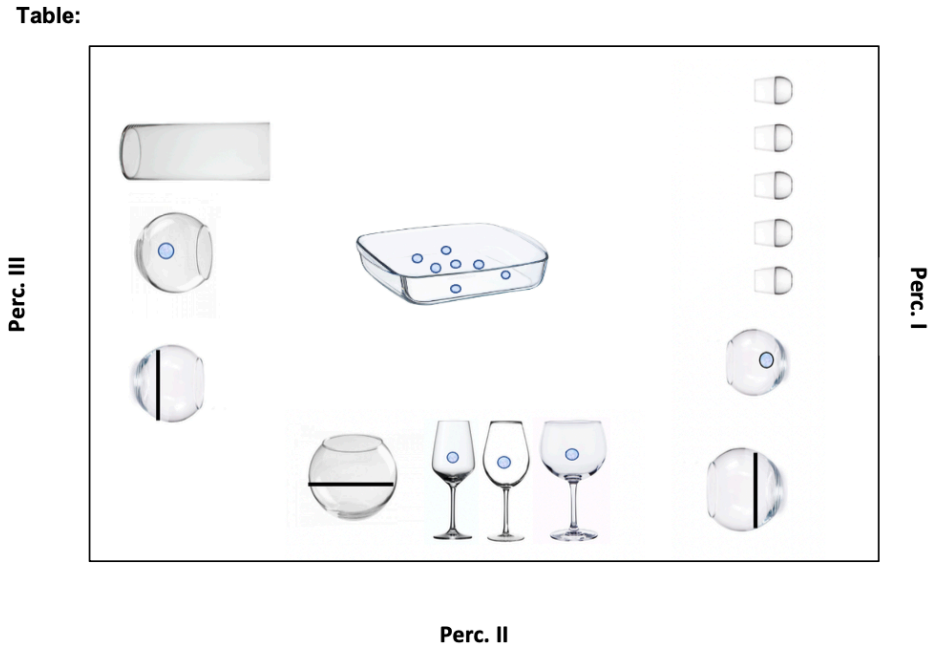
10.2. VÍTREA

El segundo movimiento, *Vítrea*, como su nombre indica, está asociado a instrumentos de vidrio y cristal que son interpretados por los percusionistas, creando un tapiz cristalino. Mayoritariamente está construido sobre patrones rítmicos procedentes de cancioneros, pero con modificaciones rítmicas para evitar la monotonía y otorgar un mayor dinamismo.

Los objetos de cristal, amplificados, son: tres copas con una canica en su interior, una bandeja con varias canicas en su interior, un jarrón, tres peceras con agua, cinco vasos

afinados con agua y dos peceras con una canica en su interior. Los objetos están sobre una mesa con la siguiente disposición:

Figura 135 Badalo, *Teselas de un reflejo, Vítrea*, disposición de los objetos de cristal



Inicialmente, *Vítrea* se basa en la canción *Deus nos dê cá as boas-festas*, un canto de petitorio, del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça, donde la melodía es acompañada por dos instrumentos de percusión: la pandeireta y *ferrinhos*, este último consiste en una vara metálica que fricciona otro objeto de metal.

Figura 136 *Deus nos dê cá as boas-festas*

28. DEUS NOS DÊ CÁ AS BOAS-FESTAS

Canto de peditário (do Natal aos Reis)

M. Giacometti
Algarbe/Cadaval, Lisboa
 1971
 F. Lopes-Graça

$\text{♩} = 92$

Pandeireta $\frac{2}{4}$

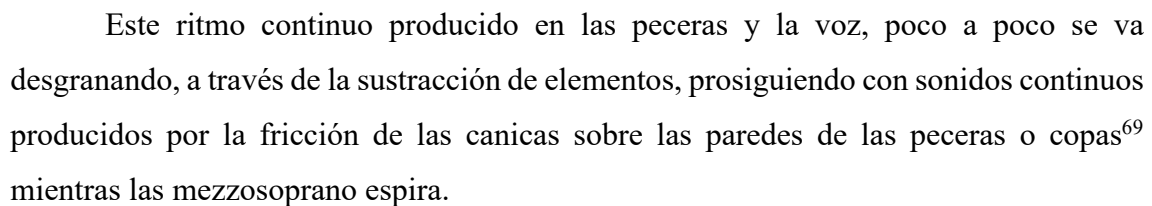
Ferrinhos $\frac{2}{4}$

28

(E) Deus nos dê cá as Bo as Fes tas, as Bo -

Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, p.48)

Figura 137 Badalo, *Teselas de un reflejo*, Vitrea, p.9, 2º sistema



169

Figura 138 Badalo, *Teselas de un reflejo, Vítrea*, p.12, 2º sistema

El pregón *Naranjas y limones*, del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil, presente en el *Preludio* de *La línea difusa*, vuelve a aparecer en *Vítrea*, siendo interpretadas las alturas en vasos de cristal afinados con agua, generando un contexto contrapuntístico, en el que en la línea inferior interpretada en los vasos predomina la microinterválica, en oposición al diatonismo imperante en la canción tradicional. El ritmo de corchea y dos semicorcheas en los percusionistas II y III proviene de la canción *Senhora do Almurtão*, del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-Graça. Aparece sin modificaciones en el percusionista III, y en cambio, en el percusionista II aparece de dos maneras distintas: con supresión de la corchea o con supresión de corchea y retrogradación del motivo rítmico.

Figura 139 Pregón *Naranjas y limones*

1. Naranjas y limones
 Dictó: Francisca Bonilla, de Castilblanco.
 Aún se usa en el pueblo.

Allegretto

285

¿Quién com - pra na - ran - ja(s)?
 ¿Quién com - pra li - mo - ne(s)?

Nota. (Gil, 1961, p.751)

Figura 140 *Senhora do Almutão*

46. SENHORA DO ALMURTÃO**
Canto de romeiros (3.ª Segunda-feira depois da Páscoa)

M. Giacometti
Proença-a-Velha/Idanha-a-Nova, Castelo Branco
 1970
 F. Lopes-Graça



Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, p.74)

Figura 141 *Badalo, Teselas de un reflejo, Vítrea*, p.17, 1er sistema

Como se muestra a continuación, en la Figura 142, *Vítrea* finaliza con las notas simultáneas La y Si del pregón de *Naranjas y limones*, en trémolo con el La cuarto de tono alto y el Sol tres cuartos de tono alto, generando un micro *cluster*. Los percusionistas II y III vuelven a los ritmos iniciales del movimiento, referentes a los ritmos tradicionales antes mencionados, pero sin ningún tipo de supresión.

The musical score is for a percussion ensemble and a mezzo-soprano. It is in 6/4 time and consists of four measures. The tempo is marked *rit.* (ritardando).

Mezzo: The Mezzo part is represented by a single staff with a treble clef. It contains four measures of whole notes, each with a flat key signature (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat).

Perc. I: The Percussion I part is represented by a single staff with a treble clef. It contains four measures of music. The first two measures feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The last two measures feature a simpler rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked *rit.* (ritardando).

Perc. II: The Percussion II part is represented by a single staff with a treble clef. It contains four measures of music. The first measure features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second measure features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third and fourth measures feature a simpler rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked *rit.* (ritardando).

Perc. III: The Percussion III part is represented by a single staff with a treble clef. It contains four measures of music. The first measure features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second measure features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third and fourth measures feature a simpler rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked *rit.* (ritardando).

Performance Instructions:

- Mezzo:** rub the edge of the fishbowl with a wet finger
- Perc. I:** change dynamics ad libitum
- Perc. II:** *p* (piano) and *f* (forte) dynamics are indicated.
- Perc. III:** rub the edge of the fishbowl with a wet finger, change dynamics ad libitum

172

10.3. MOSAICOS

Este tercer movimiento está basado únicamente en textos de cancioneros, es decir, el ritmo y articulación de los cuatro mosaicos viene determinado por los textos de tres canciones extraídas de diferentes cancioneros populares de la península ibérica, concretamente de Extremadura, Évora e Islas Azores, así como una cuarta canción de La Rioja (Argentina). Aquí aparece un instrumento vinculado a la música tradicional, el adufe o pandero cuadrado, que junto a la conga y el bombo son interpretados por cada percusionista, es decir, los instrumentos presentes en *Mosaicos*, son únicamente de parche. La voz tiene un rol percusivo, realizando diversos efectos.

Figura 144 Tres personas de Penha Garcia (Castelo Branco) cantando y tocando el adufe



Nota. Imagen extraída del programa *Fragmentos de um Inquérito Musical em Penha Garcia, Povo que Canta I* (1971), RTP 1.

Las canciones en las que está basada cada mosaico son las siguientes:

Tabla 23 Instrumentos, canciones y cancioneros presentes en *Mosaicos*

Músico	Instrumento	Canción	Cancionero
Percusión I	Adufe	<i>Pezinho</i>	<i>Música Tradicional Açoriana</i> J. M. Bettencourt
Percusión II	Conga	<i>La fiera malvada</i>	<i>Cancionero Popular de Extremadura</i> Bonifacio Gil
Percusión III	Bombo	<i>O pavão, lindo pavão!</i>	<i>Cancioneiro Popular Português</i> M. Giacometti, F. Lopes-Graça
Mezzosoprano	Voz	<i>Por quererte, vida mía</i>	<i>Cancionero Popular de La Rioja</i> J. A. Carrizo

El movimiento está construido partiendo del concepto de mosaico como obra artística que surge a través de la unión de diversas piezas pequeñas que construyen una imagen. Trasladando dicha idea al sonido, cada músico tiene una serie de símbolos que interpretar, todos ellos son el resultado directo del texto.

Figura 145 Badalo, *Teselas de un reflejo, Mosaicos*, pp. 21-22

III. Mosaicos

1 Perc. I
adufe

3 Perc. III
bass drum

2 Perc. II
conga

4 mezzo

Para su interpretación, es necesario seguir una serie de reglas indicadas al inicio de la partitura, en el apartado de notación, que son las siguientes:

Indicaciones generales:

- La duración total del movimiento no debe superar los dos minutos.
- Comienza Perc. I, posteriormente, cuando lo considere oportuno, entrará Perc. II, después Perc. III, siendo la voz la última en entrar. La duración entre cada entrada será determinada por los intérpretes.
- Los cuadrados grandes indican sonido acentuado. El ritmo debe ser irregular, improvisado por el percusionista / mezzosoprano, excepto en los grupos que tienen ligadura, que deben ser siempre de ritmo regular.

- Se pueden realizar acelerandos y ritardandos de fragmentos más amplios.
- Se pueden insertar silencios cuando se considere, excepto dentro de los grupos con ligadura.
- Una vez se termine el contenido de la caja, se comienza de nuevo. No importa el momento en el que termine el movimiento, no es necesario que sea al final del contenido de la caja.
- Los últimos 10 segundos deben ser en crescendo y acelerando, terminando con un sonido percusivo fuerte.

Perc. I: Adufe

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo con los dedos, palma de la mano, etc. También percutir en diferentes zonas del instrumento.
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. II: Conga

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo siempre con las manos (dedos, palma, etc). También percutir en diferentes zonas de la conga utilizando diversas técnicas (open stroke, slap, bass sound, scrape, etc)
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. III: Bass Drum

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo con los dedos, palma de la mano, baqueta, etc. También percutir en diferentes zonas del instrumento.
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. IV: Mezzosoprano

- El texto en los cuadrados negros debe ser siempre letras consonantes (d, k, p, q, t).
- El sonido en los cuadrados blancos debe ser de percusión corporal o algún efecto percusivo realizado con la boca (tongue click, tongue flutter, cork pop, cheek slapping, etc).
- Se deben cambiar siempre las alturas, cantar en diferentes registros. (Badalo, 2023, Notas)

A continuación muestro cómo he realizado el proceso de adaptación del texto al ritmo. Las palabras monosílabas aparecen en cuadrados pequeños, aislados. Las palabras con más de una sílaba están unidas por una ligadura, siendo los cuadrados grandes la sílaba acentuada de cada palabra. El cuadrado blanco aparece al final de cada frase.

Figura 146 Badalo, *Teselas de un reflejo, Mosaicos*, adecuación texto – ritmo

1

Perc. I

adufe

Ó meu a- mor na-da na-da ó na- da na- da ó meu a- mor na- da não Na- da

te- nho em meu pei- to, ó em meu pei- to que não te fa- ça qui-nhã Faz fa- vor po-nha

o pé- zi- nho po- nha o pé- zi- nho po- nha a- qui que não faz mal, que es- ta mo- da

do pé- zi- nho ai do pé- zi- nho foi do Pi- co p'ró Fai- al. Eu fui ao Pi- co e

pi- quei- me ó sim pi- quei- me pi- quei- me lá no pi- cão. O pi- cão nas- ce da sil-

va ó sim da sil- va, a sil- va nas- ce do chã-o. Faz fa- vor po- nha o pe- zi- nho

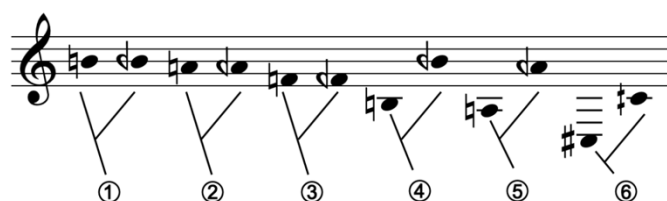
po- nha o pe- zi- nho po- nha a- qui quem qui- ser pôr

El resultado sonoro es una textura granular con sonidos de parche, en la que podemos apreciar acentuaciones (correspondientes a las sílabas tónicas de las palabras), diversos timbres según la producción del sonido y también cambios de densidad en función de las entradas de cada músico.

10.4. *ALJIBE SONORO*

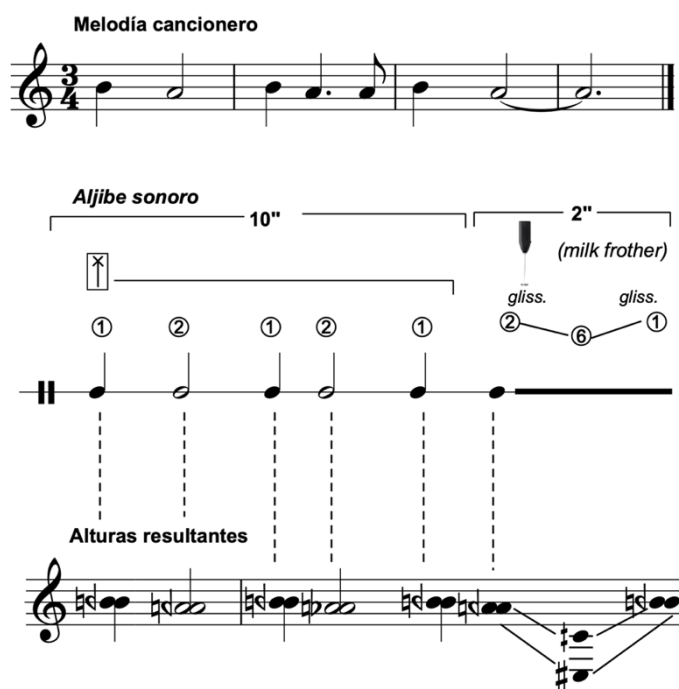
En el cuarto movimiento, *Aljibe sonoro*, aparece la guitarra portuguesa que es interpretada por el percusionista I, realizando muchos de los efectos mencionados anteriormente. Además, el instrumento presenta una *scordatura* microtonal, tal y como se muestra en la siguiente figura. Los primeros tres pares de cuerdas están afinados con una diferencia de un cuarto de tono en cada par, los tres últimos con una diferencia de un cuarto de tono menos que la octava justa.

Figura 147 *Scordatura* guitarra portuguesa en *Teselas de un reflejo*, *Aljibe sonoro*



En cuanto a las referencias a cancioneros, la primera aparece en la guitarra portuguesa, una vez más en relación al pregón *Naranjas y limones* del *Cancionero Popular de Extremadura* de Gil (Figura 139). Aquí, la melodía es percutida con una baqueta *superball* sobre los dos primeros pares de cuerdas de la guitarra portuguesa, en alusión a las dos notas, Si y La, del pregón original, terminando con dos *glissandi* abarcando la totalidad de las cuerdas de la guitarra.

Figura 148 Comparación entre la melodía del cancionero y su transformación en *Aljibe sonoro*



El contexto en el cual se escucha esta melodía es en el sonido que produce la fricción del tam-tam y bombo con baquetas *superball*, así como en el marimbáfono que suena en un Do grave en redoble, interpretado con dos baquetas de bombo, alternando con *glissandi* sobre las láminas.

La siguiente referencia al cancionero es rítmica, en este caso el ritmo procede de la canción *Repenic'ó sino* del *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti y Lopes-

Graça. El ritmo original es interpretado por una *sineta*, en *Aljibe sonoro* el ritmo es reproducido por la cantante, que canta la nota Fa (primera nota de la canción) mientras con la palma de la mano se tapa la boca y aleja la mano sucesivamente creando el patrón rítmico de la *sineta* de corchea con puntillo y semicorchea. Este ritmo es acompañado por la guitarra portuguesa, que realiza un efecto que consiste en colocar la baqueta por debajo de la 5ª y 6ª cuerda, pulsando el extremo de la misma, de manera que rebote, generando un acompañamiento de carácter percusivo para la voz.

Figura 149 *Repenic'ó sino*

21. REPENIC'Ó SINO**
(Para acompanhar o Viático)

M. Giacometti
Manhauce/S. Pedro do Sul. Viseu
1969
F. Lopes-Graça

Nota. (Giacometti y Lopes-Graça, 1981, p.38)

Figura 150 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Aljibe sonoro*, p.25, 1er sistema

La voz continúa interpretando el texto y patrón rítmico de la melodía tradicional (marcado en azul en la Figura 149), pero con cambios en algunas de las alturas, formando una melodía microtonal en la que la última nota realiza oscilaciones de alturas por cuarto de tono ascendente y descendente. Le sucede el motivo rítmico de la *sineta* en la guitarra portuguesa, que realiza rasgueos detrás del puente, al mismo tiempo que los percusionistas II y III interpretan el mismo motivo por aumentación, frotando el arco en el plato suspendido o en el cencerro, respectivamente, buscando diferentes sonidos en cada arcada cambiando la colocación del dedo sobre el instrumento. De esta manera, no se genera un contexto armónico determinado, sino que siempre será diferente no sólo por la posición del dedo sino también porque la cantante interpreta el cuenco tibetano, que no está afinado en una altura determinada.

Figura 151 Badalo, *Teselas de un reflejo*, *Aljibe sonoro*, p.25, 2º sistema

The musical score for Figure 151 consists of four staves: Mezzo, Perc. I, Perc. II, and Perc. III. The Mezzo staff features a melody with lyrics "re- pe- ni - - c'o si- no" and a blue-shaded section. Perc. I includes a "Tibetan bowl" part with dynamics *ff* and *mp*, and a section marked "(with fingers)". Perc. II and III have parts for "cymbal" and "cow bell" with dynamics *pp* and *f*. Annotations for Perc. II and III include "(create overtones by placing the fingers at particular point. Change the point in each note)".

La obra finaliza con una idea de *quasi* improvisación, donde el percusionista I, en la guitarra portuguesa, combina aleatoriamente rasgueos tanto delante como detrás del puente interpretados con púas y rebotes de baqueta *superball*. Posteriormente aparece nuevamente el marimbáfono con el redoble en la nota *do*, y los crótalos, interpretados por el percusionista I, que interpreta inicialmente las cuatro primeras notas de la melodía del cancionero (con distinto ritmo) y prosigue realizando distintas combinaciones de las cuatro alturas. Para concluir, la guitarra portuguesa es interpretada en el clavijero, a modo de rasgueos, en *ritardando*, mientras la cantante recita una frase de Pessoa (1982) que

hace alusión a la identidad: “As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos⁷⁰” (p.387).

Figura 152 Badalo, *Teselas de un reflejo, Aljibe sonoro*, p.28

Mezzo

(continue)

Perc. I

Perc. II

crotales

marimbaphone

with bass drum mallets

Perc. III

Tibetan bowl

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

⁷⁰ “Los viajes son los viajeros. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos”. [Traducción de la autora]

11. RHIZOME

Rhizome fue un encargo del guitarrista italiano Andrea De Vitis, quien estrenó la obra el 20 de abril de 2024 en el Riverview Performing Arts Center, en el marco del Festival Internacional de Guitarra de Sarasota (Florida).

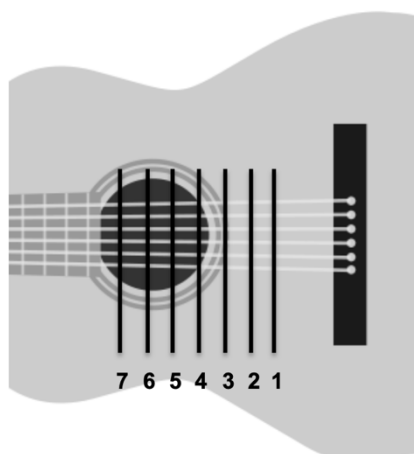
Debido al sistema de trastes de la guitarra, sólo es posible obtener cuartos de tono de tres maneras: *scordatura*, oscilación de las cuerdas o utilizando una guitarra de trastes móviles. En el caso de *Rhizome*, partí de una *scordatura* microtonal como se muestra a continuación:

Figura 153 Badalo, *Rhizome*, *scordatura*



También para obtener *glissandi* y cuartos de tono a lo largo de la interpretación de la obra se utiliza un *slide* o *bottleneck*, un cilindro que puede ser de vidrio o metal con el cual se realizan *glissandi* a lo largo de las cuerdas de la guitarra, un recurso muy utilizado en la música *hawaiana* o en el *blues*. Partiendo de esta idea, establecí siete zonas en la guitarra, entre el diapasón y el puente, sobre las cuales deslizar el *slide* o tocar con los dedos de la mano izquierda, de manera que pudiera controlar la amplitud de cada *glissando*. En la siguiente figura se muestran las distintas zonas:

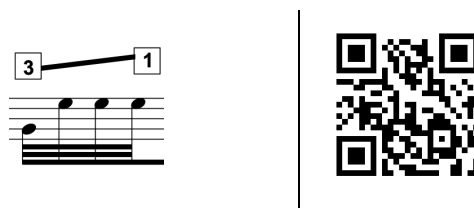
Figura 154 Badalo, *Rhizome*, zonas de la guitarra para deslizar el *slide* o para tocar con los dedos de la mano izquierda



Con el *slide* establezco una serie de efectos que se muestran a continuación. En cada uno de ellos aparece la explicación en cuanto a ejecución, junto con la representación del mismo en la partitura y un vídeo⁷¹ donde se puede ver y escuchar.

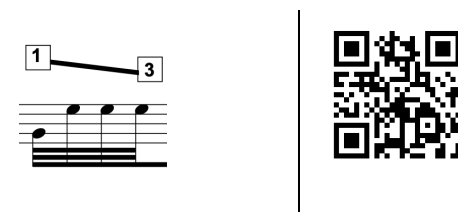
- a) Mientras se tocan las notas que aparecen en el pentagrama, realizar un *glissando* con el *slide* entre las zonas indicadas, en dirección ascendente.

Figura 155 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* a)



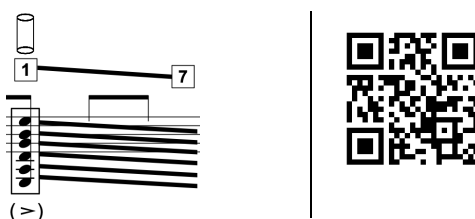
- b) Lo mismo, pero en dirección descendente.

Figura 156 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* b)



- c) Realizar un *glissando* con el *slide* entre las zonas indicadas, percutiendo con el *slide* las cuerdas al inicio.

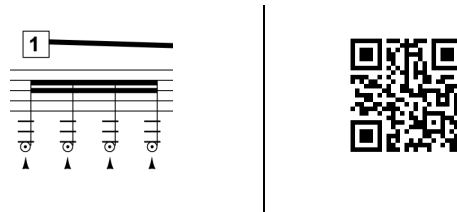
Figura 157 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* c)



⁷¹ Vídeos elaborados por la autora.

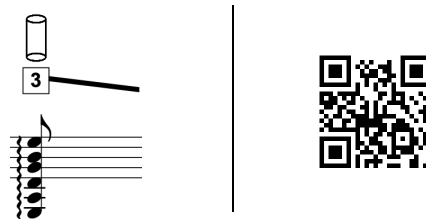
- d) Tocar la cuerda indicada situando el borde del *slide* contra la cuerda.

Figura 158 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* d)



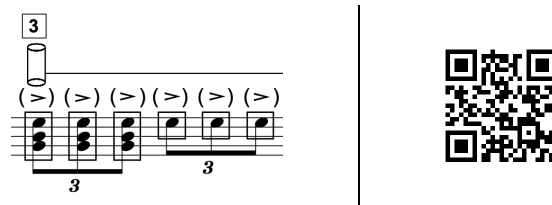
- e) Rasgueo de las cuerdas con el *slide* situado en la zona indicada y realización posterior del *glissando*.

Figura 159 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* e)



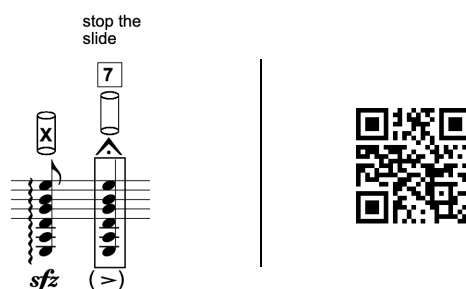
- f) Percutir las cuerdas indicadas con el *slide*.

Figura 160 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* f)



- g) El *slide* con la cruz indica tocar sin *slide*. Realizar un rasgueo sin *slide*, seguidamente colocar el *slide* en la zona indicada sin moverlo.

Figura 161 Badalo, *Rhizome*, efecto *slide* g)



La estructura formal de *Rhizome* tiene tres grandes secciones *A B A'*, forma lied, y dentro de cada una de ellas encontramos otras subsecciones que serán detalladas posteriormente. *B* es la única sección que se interpreta por completo sin el *slide* y que por tanto contrasta con *A* y *A'*, donde está presente.

Tabla 24 Badalo, *Rhizome*, estructura formal

A	B	A'
a b a' c	a b a' c a'	a' b'

11.1. SECCIÓN A

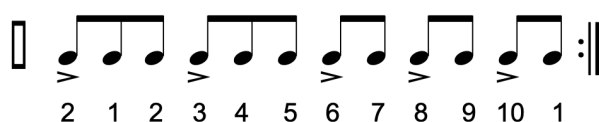
Subsección a

La subsección *a* se caracteriza por el uso del trémolo en la guitarra. La mano derecha siempre interpreta cuerdas al aire, tal y como aparece escrito en la partitura, pero esas no serán las alturas resultantes, ya que el *slide*, sujetado con la mano izquierda, se irá deslizando por las diferentes zonas mencionadas anteriormente. Esto crea *glissandi* continuos, donde las alturas en cada interpretación serán aproximadas pero no siempre igual de precisas, y donde escucharemos también la microtonalidad producida por la posición del *slide* en el momento de pulsar una determinada cuerda. La posición del *slide* está indicada a través de cuadrados que contienen el número de la zona donde se debe situar, si la línea que le sigue es horizontal, no se debe mover el *slide* de dicha zona; si las líneas son diagonales (ascendentes o descendentes), indican la dirección del *glissando*.

Aquí encontramos notas acentuadas que son pulsadas con el pulgar y otras que no lo están. Las acentuadas realizan tres palos flamencos, cada uno asociado a una altura. Los palos flamencos son la *bulería* (con la nota Si), la *soleá* (con la nota Sol) y la *seguriya*

(con la nota Re). A continuación se muestra la acentuación de cada uno de ellos para posteriormente relacionarlo en la partitura:

Figura 162 *Bulería*, compases enlazados



Nota. (Fernández, 2004, p.43) Los compases enlazados han sido previamente explicados en el Capítulo 4.

Figura 163 *Soleá*



Nota. (Fernández, 2004, p.41)


Figura 164 Acentuación de la *seguiriya*



Nota. (Fernández, 2004, p.39)

En la siguiente figura se muestra donde aparecen cada uno de los palos en *Rhizome*:

Figura 165 Badalo, *Rhizome*, pp.1-2, palos flamencos

$\text{♩} = 80$
 (slide)
 1

* tremolo

BULERÍA

mp 2

1 2 3 4 5 6 7 8

SOLEÁ

9 10 1 1 2 3 4 5

SEGUIRIYA

6 7 8 9 10 1 2 1

mf 2 3 4 5 6 7 8 9

10 1 2 *sfz* 6 1

Subsección b

En esta subsección predomina el uso de rasgueos, recurso muy frecuente en el flamenco, con y sin *slide* (1 y 2), sonidos percusivos resultantes de golpear el *slide* contra las cuerdas (3), así como *glissandi* que se realizan sobre la sexta cuerda situando el borde del *slide* contra la misma (4), generando un sonido seco, sin resonancia.

Para la ejecución del rasgueo, se debe de colocar la mano izquierda en la posición que indica la escritura, mientras que la mano derecha se encarga de producirlo por el dorso de los dedos y uno seguido del otro. Estos se van resbalando por las cuerdas sin que haya ningún bache entre ellos, hacia abajo, o sea, desde la sexta cuerda hasta la primera, con los dedos Me. (meñique) A. (anular) M. (medio) I. (índice). (Reguera, 2014, x)

También aparece la técnica de guitarra flamenca llamada *golpe* (5), según Reguera (2014) “se golpea en la tapa de la guitarra con la yema del dedo, más abajo de la primera cuerda, entre la boca y el puente” (xi). En el caso de *Rhizome* hay ligeras diferencias respecto al timbre de esta técnica, ya que se puede percudir en cualquier parte de la guitarra, buscando sonidos percusivos diferentes en las distintas zonas del instrumento.

Los cinco elementos que forman parte de la subsección, cada uno con un timbre distinto, y a través de diversas combinaciones rítmicas, generan relieves y contrastes que van desde el sonido resonante del rasgueo al percusivo fruto de golpear las cuerdas con el *slide* o de percudir directamente con los dedos sobre la madera del instrumento.

Figura 166 Badalo, *Rhizome*, p.2

The figure displays four staves of musical notation for guitar, each illustrating a different technique. The notation includes fingerings (1-7), dynamics (sfz), and articulation marks (X, >). Red circles highlight specific elements: the first staff has circles around the first two measures; the second staff has a circle around the first measure; the third staff has a circle around the fifth measure; and the fourth staff has a circle around the first measure. The first staff is labeled 'accel.' and the second staff is labeled 'as fast as possible'.

Staff 1: Labeled 'accel.'. It shows a series of chords with fingerings 1 and 7. The first two measures are circled in red. Dynamics include sfz and (>).

Staff 2: Labeled 'as fast as possible'. It shows a series of chords with fingerings 1 and 7. The first measure is circled in red. Dynamics include sfz and (>).

Staff 3: It shows a series of chords with fingerings 3, 7, 1, and 5. The fifth measure is circled in red. Dynamics include sfz and (>).

Staff 4: It shows a series of chords with fingerings 3, 6, 4, 1, 3, 5, 2, 1, and 7. The first measure is circled in red. Dynamics include sfz and (>).

Subsección a'

Vuelven a reaparecer trémolos con *slide* y se añaden arpeggios ascendentes de tres notas, que también sonarán en *glissando*.

Figura 167 Badalo, *Rhizome*, p.3

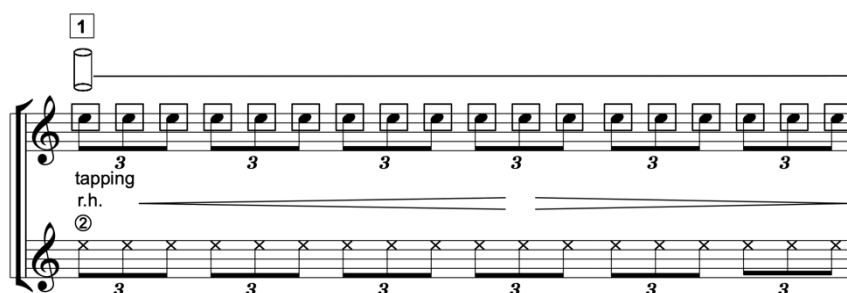
Subsección c'

Está constituida mayoritariamente por elementos percusivos y sonoridades secas y apagadas, ya sea percutiendo con el *slide* directamente las cuerdas, percutiendo con los dedos diversas partes de la guitarra, tocando la sexta cuerda con el borde del *slide* contra ella o, un nuevo elemento que aparece en esta subsección, deslizando la uña del pulgar de la mano derecha a lo largo de la sexta cuerda, desde el final del diapason hasta el puente, creando un sonido rasgado. La representación gráfica de este último efecto aparece marcada en la siguiente figura:

Figura 168 Badalo, *Rhizome*, p.3

Más adelante, a lo largo de esta subsección, aparece un nuevo efecto, el *tapping*, creando dos sonidos percusivos que se producen simultáneamente. Uno de ellos percutiendo la primera cuerda con el *slide* en la mano izquierda, mientras el *tapping* consiste en percutir con el dedo de la mano derecha la segunda cuerda en el quinto traste.

Figura 169 Badalo, *Rhizome*, p.4



11.2. SECCIÓN B

La principal diferencia de esta sección respecto a la anterior y posterior es que no se utiliza el *slide*, es decir, la interpretación con ambas manos es convencional. Las notas que aparecen en la partitura no son las resultantes, ya que si se tuviera en cuenta la *scordatura*, y se escribieran directamente las notas resultantes, para el guitarrista sería muy confuso.

Subsección a

Está caracterizada por dos elementos: multifónicos y arpeggios de tres notas con distintos grados de presión en mano izquierda.

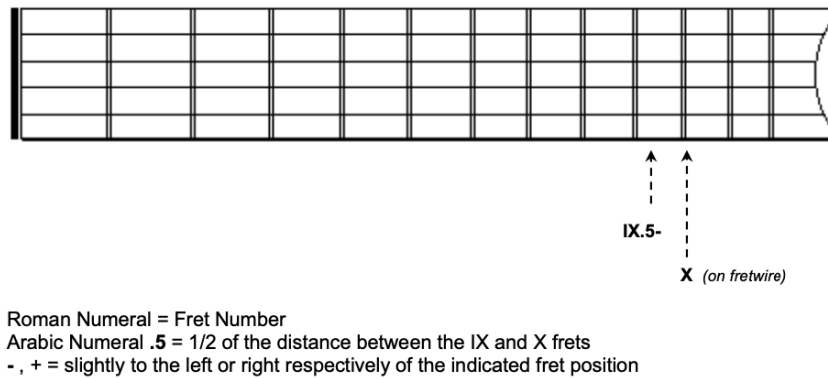
Los multifónicos se producen cuando dos o más notas suenan simultáneamente al tocar en un punto determinado de una cuerda. Según Josel y Tsao (2014) “as a rule, every multiphonic will be some combination of natural harmonics on a given string; this combination will be determined by those harmonics that have nodes near where the finger touches the string”⁷² (p.118).

La notación de los multifónicos se realiza partiendo de números romanos para los trastes, como es habitual, y añadiendo números arábigos para indicar la distancia entre

⁷² “Como regla, cada multifónico será alguna combinación de armónicos naturales en una cuerda determinada; esta combinación estará determinada por aquellos armónicos que tengan nodos cerca de donde el dedo toca la cuerda”. [Traducción de la autora]

trastes, además de símbolos de + - para indicar si están ligeramente más o menos alejados respecto al traste indicado. Aquí va un ejemplo tal y como aparece en el apartado de notación de la obra:

Figura 170 Badalo, *Rhizome*, notación de multifónicos



Respecto a los arpeggios de tres notas, se producen en las tres primeras cuerdas, y modulan tímbricamente tanto a través de los distintos grados de presión en mano izquierda, como del punto de contacto de la mano derecha.

Figura 171 Badalo, *Rhizome*, p. 5

approx. duration in seconds

14" ≈

MSP VI

III- IV X IX.5

mf

≈ 18"

SP V (V) MSP SP MSP SP

simile, on V

mp mf

gliss.

mf mp mf

The figure shows three staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains five notes with durations of approximately 14 seconds. The notes are labeled with Roman numerals: VI, III-, IV, X, and IX.5. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with durations of approximately 18 seconds. The notes are labeled with Roman numerals: V, (V), MSP, SP, MSP, SP, MSP, SP. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with durations of approximately 18 seconds. The notes are labeled with Roman numerals: MSP, SP, MSP, and gliss. The dynamics are marked as mf, mp, and mf.

Subsección b

Se produce la combinación de arpeggios y rasgueos. Los arpeggios pasan a ser de tres a cuatro notas, a su vez, los dedos de la mano izquierda se desplazan a lo largo de las siete zonas entre diapasón y puente, indicadas previamente.

Figura 172 Badalo, *Rhizome*, p.6



Subsección a'

Retoma los mismos elementos de *a*: multifónicos y arpeggios de tres notas.

Subsección c

Según Fernández (2004), “hay cantes que combinan una sección en modo frigio o en modo frigio mayorizado con otra en modo jónico o mayor sobre la misma tónica, volviendo después al modo original para finalizar el cante” (p.67). De esta idea, a nivel melódico, surge esta subsección. A continuación se muestran dos figuras, una con un fragmento extraído de la partitura y otra con el sonido resultante.

Figura 173 Badalo, *Rhizome*, p.7, sonidos escritos

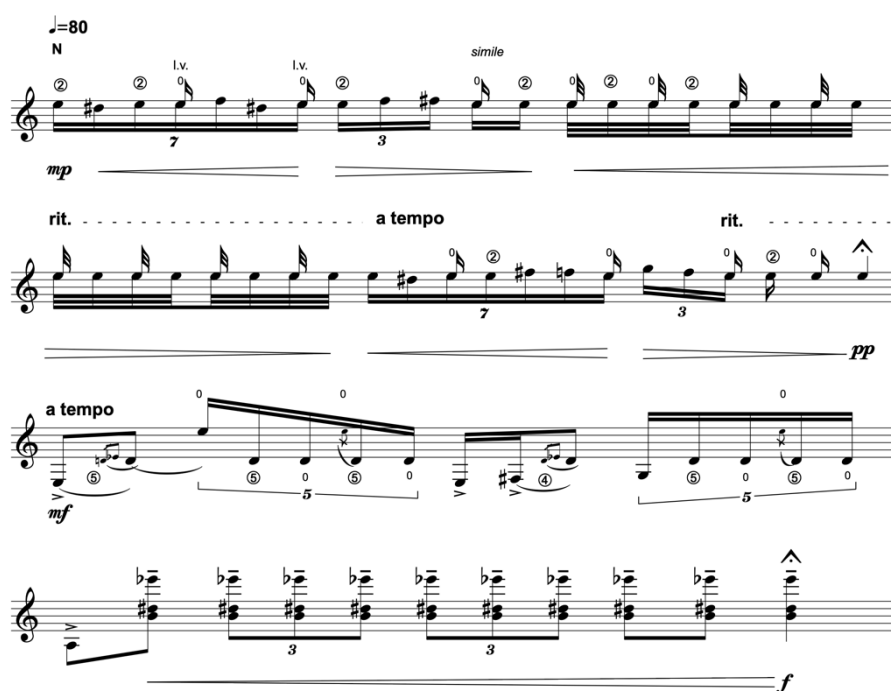


Figura 174 Badalo, *Rhizome*, p.7, sonidos resultantes

[illegible]

Como se puede observar en este fragmento, y a lo largo de toda la subsección, toda la línea melódica gira en torno a un centro, la nota Mi. Se produce una combinación de Mi Mayor con mi frigio difusa, todo ello provocado por los ornamentos y cuartos de tono, pues debemos tener en cuenta que en la interpretación flamenca se realizan flexiones melódicas, generando un microtonalismo en la voz.

Toda esta idea se traslada progresivamente a arpeggios de tres notas, como muestra la siguiente figura. Los sonidos resultantes generan cuartos de tono debido a la *scordatura*, lo que desvirtúa el diatonismo de lo tonal-modal.

Figura 175 Badalo, *Rhizome*, p.8

Progresivamente se añaden tanto notas con media presión en mano izquierda, como notas sin presión, y multifónicos, desquebrajando así la idea inicial:

Figura 176 Badalo, *Rhizome*, p.8

The musical score for Figure 176 consists of two staves. The top staff, labeled 'N', contains a series of triplets of eighth notes, starting with a 'pp' (pianissimo) dynamic. Above the staff, there is a note 'N' and a '2 0' marking. An instruction 'progressively remove pressure on the fingers of the left hand' with a right-pointing arrow is placed above the staff. The bottom staff, labeled 'SP', also contains triplets of eighth notes, starting with an 'f' (forte) dynamic. This staff includes various fret markings in boxes: VI, VI, III.5, V.5+, V.5+, IV.5, IV.5, IV.5, IV, and IV.5. Fingering numbers (2, 0, 3, 5, 6) are written below the notes. A '3' is written below the first triplet.

Subsección *a'*

Termina la sección *B* con un regreso a *a'*, incluyendo armónicos y un nuevo sonido, representado con una X, que indica el cruce de la quinta y sexta cuerda de la guitarra, generando un sonido parecido al de las campanas, con una cualidad inarmónica.

Figura 177 Badalo, *Rhizome*, p.9

The musical score for Figure 177 is a single staff with a '20'' time signature. It begins with a 'VI' fret marking and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The staff contains a series of notes with various fret markings: VII, IX, XII, IX, IX, IX, VII, VII, VIII.5-, IV, and VII. A 'simile' marking is placed below the staff. The staff is labeled 'expressive' and 'mp'.

11.3. SECCIÓN *A'*

La última sección de *Rhizome* tiene dos subsecciones:

a': donde vuelve a aparecer tanto el trémolo como arpeggios de tres notas, con *slide*.

b': vuelta a las combinaciones de los cinco elementos presentes en *b'* de la sección *A*.

La obra finaliza con un acelerando de rasgueos con y sin *slide*, posteriormente un *pizzicato* Bartók, seguido de percusión sobre la madera de la guitarra y, finalmente, percusión del *slide* sobre las seis cuerdas realizando un *glissando* lento.

Figura 178 Badalo, *Rhizome*, final, p.10

The musical score for the final of *Rhizome* by Badalo, page 10, is presented on a single staff with a treble clef. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Above the staff, there are several performance instructions and fingerings. The first system includes an 'accel.' marking and fingerings 4, 1, 1, 5, 1, 7. The second system includes fingerings 1, 4, 1, 3, 3, 7 and a 'very slow gliss.' instruction. Dynamics include *sfz*, *sfz* (>), *sfz*, *sfz*, *fff*, and (>). The score concludes with a double bar line.

A modo de conclusión respecto a mis cuatro obras analizadas, dos de ellas, *La línea difusa* y *Teselas de un reflejo*, están basadas en cancioneros procedentes de la península ibérica, incluyendo instrumentos vinculados a la música tradicional como la guitarra portuguesa o el adufe; las dos obras restantes, *Duerme con los ecos* y *Rhizome*, hacen referencia al flamenco y a la guitarra, siendo en el segundo caso el instrumento para el cual está escrita.

La presencia de dicho material tradicional se muestra en un rango que va desde un enfoque figurativo y evidente por parte del que escucha, hasta el más abstracto, donde el oyente tendría dificultades para poder percibir la fuente sonora original en una primera escucha o sucesivas. Estos distintos niveles de abstracción sirven para mostrar los distintos modos de transformación de un material: pensando únicamente en su contexto y superponiendo dos lenguajes opuestos, como en *La línea difusa*, o transformándolos para su integración en un lenguaje distinto, como sucede en *Teselas de un reflejo*. Respecto al flamenco presente en las dos obras restantes, *Duerme con los ecos* y *Rhizome*, se trata no de escribir o transformar “citas” melódicas existentes, sino de tener en cuenta las características y rasgos significativos de un lenguaje determinado para su inclusión en

la obra musical, ya sea a nivel rítmico (palos flamencos), melódico o mediante técnicas instrumentales (rasgueos, *golpe*).

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis, he presentado una profunda reflexión respecto al uso, integración y transformación del patrimonio musical tradicional ibérico como fuente inagotable de recursos en la música culta de nueva creación. Hablo desde la propia experiencia cuando afirmo que el estudio y conocimiento de nuestra memoria musical colectiva abre un infinito de posibilidades al compositor contemporáneo; esta idea rondaba mi mente desde algunas de mis primeras obras como compositora, quizás debido al hecho de que importantes compositoras y compositores de diversas estéticas y épocas, por quienes siempre he sentido curiosidad y admiración, hubiesen llamado mi atención por su modo de trabajar el material folclórico desde diferentes puntos de vista artísticos.

Como luso-española y “rayana”, en esta confluencia cultural, siempre sentí que la riqueza de la tradición musical ibérica y la mixtura entre España y Portugal, en definitiva mis raíces, tenían mucho que aportar a mi música, así como mi música podía rendir homenaje a esas raíces, ayudando a poner en valor el patrimonio ibérico y por extensión la memoria colectiva y la tradición de ambos pueblos, que en el ámbito de la interculturalidad no entienden de fronteras en el sentido estricto de la palabra; en definitiva mi humilde aportación a que al menos una pequeña parte de nuestra inmensa riqueza folclórica no se pierda en el olvido.

La propuesta de este trabajo buscó conocer diversos procedimientos y técnicas compositivas, desde un enfoque figurativo hasta un enfoque abstracto, respecto al uso del material tradicional; buscó estudiar las múltiples aplicaciones de dicha fuente, y cómo posteriormente integrarla en mi propio lenguaje compositivo. En el punto de partida, debía empezar por aclarar conceptos, donde a través de la pesquisa bibliográfica, descubrí la dificultad de definir cada uno de ellos, dado que su significado se ha visto alterado a lo largo de los años, y cuyas definiciones difieren desde el punto de vista de compositores, musicólogos o folcloristas. A través del tiempo, el concepto de música popular ha ido cambiando radicalmente; el término popular, que hace referencia a todo aquello perteneciente o relativo al pueblo, abarca actualmente todo tipo de estilos tan dispares y alejados de nuestra intención como puede ser la música pop, una música de masas que difiere totalmente del significado inicial del vocablo. Por tanto, tras una exhaustiva reflexión concluí que debía referirme a la música “popular” de nuestros ancestros, como folclórica o tradicional, considerando sinónimas estas dos últimas palabras tal y como se ha expuesto a lo largo de la tesis.

El siguiente paso, era mostrar una serie de compositores que han bebido en las fuentes de lo tradicional, con diferentes propósitos, ya sea etnográficos, nacionalistas, o simplemente artísticos. A partir de ahí consideré importante la investigación de los antecedentes, ahondando en el análisis de tres obras representativas de diferentes y relevantes compositores que han aplicado el patrimonio a su producción musical o parte de la misma, tanto de la península como de fuera de ella, y abarcando formaciones que van desde el instrumento a solo hasta la orquesta sinfónica; todo ello antes de sumergirme en mi propio lenguaje, para así profundizar en la experimentación e integración del patrimonio musical tradicional en mi obra. Como compositora, todo este proceso abrió todavía más mi mente y contribuyó a enriquecer mis propias ideas, poco a poco iban germinando en mi cabeza los sonidos que pronto pasarían a la partitura y de ahí a la audiencia de salas de conciertos como el Auditorio Nacional, Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Riverview Performing Arts Center (Sarasota, Florida), Universität Mozarteum (Austria) y el '29° Convegno Internazionale di Chitarra di Milano' (Italia), entre otros.

Nuestra propia voz como artistas, nace de un largo proceso de aprendizaje, de la suma de todas aquellas fuentes de las que hemos bebido, de nuestra memoria colectiva, de toda la música que ha influido en nosotros, ya sea Bach o las vanguardias, pero incluso yendo más allá, nuestro ser artístico es influenciado por las demás artes, ya sea la pintura o la literatura; por determinados hechos históricos, o por espacios geográficos o arquitectónicos. Y, por supuesto por la tradición folclórica ya sea la propia o la extraña, como algo que forma parte de nuestras raíces o como algo exótico. Muchos artistas han hecho elogio de la apropiación a lo largo de la historia, a través de procesos de resignificación de material preexistente.

Mi obra musical se fundamenta en el timbre, en otras palabras, en la naturaleza misma del sonido, adoptando conceptos procedentes de la música electrónica culta, como pueden ser la síntesis aditiva o la síntesis granular, aplicados a los instrumentos acústicos. Es decir, mediante la utilización tanto de las técnicas convencionales de producción del sonido, como de la exploración tímbrica de los instrumentos a través de técnicas extendidas y nuevas técnicas interpretativas, investigo nuevos sonidos que a su vez puedo fundir para crear otros muy diferentes; este proceso es conocido como hibridación tímbrica. Además, este método compositivo me abre la posibilidad de trabajar procesos texturales a lo largo de mis obras, procesos que también permiten crear modulaciones tímbricas, pudiendo llegar a ser todo lo complejos que, en cada caso, requiera la obra.

Es por todo ello que considero vital la necesidad de ampliar el abanico de posibilidades tímbricas actuales para así disponer de una paleta sonora lo más rica posible a la hora de componer mi música; a tal efecto, la incorporación de instrumentos folclóricos al campo de la música culta es un importante recurso. En este sentido he dirigido mis investigaciones hacia instrumentos como la viola beiroa, la guitarra portuguesa o el adufe. Fruto de esta investigación he incorporado nuevos sonidos a la música culta del siglo XXI, buscándolos significativamente a través de diversas técnicas extendidas para la guitarra portuguesa. Por ende, para mí la presente tesis ha supuesto un viaje personal de aprendizaje y evolución artística, un tiempo reservado al encuentro con la tradición que eclosionó en forma de múltiples y nuevas sonoridades, enriqueciendo mi trabajo compositivo y resultando clave en un periodo de mi obra que con seguridad me acompañará en más proyectos e investigaciones futuras.

Pero también hay otra vertiente que conviene destacar, y es que algunos instrumentos vinculados a la música folclórica están en desuso, por lo que si los compositores empezáramos a prestar atención a estos instrumentos, incorporándolos en nuestro lenguaje, aportaríamos nuestro granito de arena para evitar su caída definitiva en el olvido.

Dejo abiertas nuevas líneas de investigación respecto al uso e introducción en la música culta contemporánea de otros instrumentos musicales del folclore diferentes a los estudiados en la presente tesis, los cuales, abarcan un vasto campo para la investigación y experimentación sonora. En consecuencia, se abren múltiples caminos para la exploración de nuevas técnicas extendidas en su interpretación, así como a la investigación respecto a la interacción de los mismos con otros tipos de objetos y baquetas; abriendo asimismo la posibilidad del tratamiento de dichos instrumentos a través de la música electrónica. Podemos así afirmar que tenemos ante nosotros un universo de posibilidades para la búsqueda de nuevos sonidos aplicables a la música de nueva creación. A su vez, dichas posibilidades sonoras abren nuevas líneas de investigación respecto al timbre, a la hibridación tímbrica entre los propios instrumentos folclóricos; así como a todas las combinaciones de interacción tímbrica posibles entre la voz, los diferentes instrumentos pertenecientes a la tradición musical culta occidental, la música electrónica mencionada anteriormente y los instrumentos folclóricos. Respecto a las técnicas compositivas en sí mismas, dejo abiertas nuevas líneas de investigación que puedan ampliar mi particular visión sobre el empleo de líneas melódicas procedentes del patrimonio musical folclórico, presentando caminos claramente diferenciados entre los

procesos que no modifican el material tradicional y los que presentan mayor grado de abstracción en el tratamiento de la fuente musical. Así como de la integración de dichas líneas melódicas en procesos armónicos, texturales y formales puramente contemporáneos.

Respecto a los distintos enfoques compositivos y transformativos, y al uso del material tradicional presente en las cuatro obras compuestas para la presente tesis, he de decir que me resultó de mayor dificultad el caso de la primera obra, *La línea difusa*, la cual tuve que recomenzar varias veces, hecho provocado por la dificultad que presenta la integración del material tradicional intacto en mi propia obra, debido al fuerte choque estilístico de lenguajes que se produce. El uso de heterofonías, o elementos de variación progresiva respecto a la melodía original, suavizaron dicho contraste y facilitaron la integración del motivo folclórico. La dificultad fue mayor en el caso de melodías cuyo perfil melódico establecía claramente una determinada tonalidad o modo. También en algunos pregones de los cancioneros, encontré melodías que estaban formadas por dos o tres notas únicamente, creando bastante ambigüedad y ausencia de una tonalidad definida, lo que facilitaba crear un nuevo campo armónico que integrara dichas alturas, ofreciendo muchas posibilidades en cuanto a la armonización e integración en otros contextos.

Por último, aún a grandes rasgos, cabe mencionar que el uso de material del folclore tradicional por parte de los compositores sufrió altibajos a lo largo del pasado siglo. Tras la segunda guerra mundial en gran parte de Europa predominará un rechazo a los nacionalismos; el fin tardío de las dictaduras en España y Portugal, marca un hecho diferencial pero también a su término imperó un sentimiento antinacionalista el cual ya estaba presente en la intelectualidad opositora a ambos regímenes dictatoriales. Actualmente, el resurgir de la ultraderecha en toda Europa ha dado un nuevo impulso a ciertos sentimientos nacionalistas. Quiero apuntar que pese a que no soy una compositora cuyo corpus compositivo se haya impregnado en su totalidad de la tradición ibérica, si bien, ésta ha estado presente en algunas de mis obras desde 2015, es muy importante destacar que mi música no es de corte nacionalista ni con ella pretendo reivindicar ningún punto de vista político, mi único propósito es artístico. Como he dicho con anterioridad, para mí este campo ofrece múltiples posibilidades que seguiré transitando en el futuro, fundamentado en la inquietud que me produce el rizoma, las raíces de nuestra memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, V. M. (2023). Portuguese Rural Traditions as Cultural Exports: How Modernism and Transnational Connections Shaped the New State's Folklore Politics. En Machin-Autenrieth, M., Castelo-Branco, S. E. y Llano, S. (Eds.), *Music and the Making of Portugal and Spain: Nationalism and Identity Politics in the Iberian Peninsula* (pp.63-80). University of Illinois Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jj.6305470.7>
- Antúnez, D. (2022). Hacia caminos soñados. Un análisis de “Audéeis”, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo. *Espacio Sonoro. Revista de Música Actual*, 57. <https://espaciosonoro.tallersonoro.com/2022/07/25/hacia-caminos-sonados-un-analisis-de-audeeis-el-cuarteto-de-cuerda-con-cantaor-de-mauricio-sotelo-david-antunez-rodriguez/>
- Arbelos, C. (2002). *El Flamenco*. Maeva Ediciones.
- Aretz, I. (2000). Cantos de La Rioja remanentes de culturas prehispánicas. Una nueva tesis a discutir. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XVI, 16. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1168>
- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Arrebola, A. (1990). *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. (J. Gonzalez-Castelao, Trad.). Ediciones Akal.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. (R. V. Raschella, Trad.). Siglo veintiuno editores. (Trabajo original publicado en 1931).
- Basinski, M. G. (1994). *Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for guitar, op.47* [Tesis de doctorado, The University of Arizona].

<https://repository.arizona.edu/handle/10150/558228?show=full>

Berio, L. (1985). *Luciano Berio: Two Interviews: with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. (D. Osmond-Smith, Trad.). Marion Boyars Publishers.

Bettencourt da Câmara, J. M. (1980). *Música Tradicional Açoriana*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). *Retrato de Silverio Franconetti*. Consultado el 20 de abril de 2024 en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-del-cante-jondo-785126/html/18cc3c66-f933-48e8-8527-a33f6672c0bd_2.html#I_42_

Botstein, L. (2001). Modernism. *Grove Music Online*. Página web consultada el 4 de mayo de 2022 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625>

Calioff. (26 de diciembre de 2013). *Paco de Lucía – Antonio Carmona: La Historia del Cajón “Peruano/Flamenco”*. Youtube. <https://youtu.be/6uEmntKOQcE>

Canal Andalucía Flamenco. (2 de febrero de 2016). *Martinete. La Fragua del Tío Juane, 1995*. Youtube. <https://youtu.be/GWt8TVOkn0s>

Carrizo, J. A. (1942). *Cancionero Popular de La Rioja*. Buenos Aires, A. Baiocco y Cía.

Carvalho, M. V. (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Campo das Letras.

Carvalho, M. V. (2012). Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Nova Síntese*, 7, 157-166.

Casa Fernando Pessoa. (s.f.). *Carta a Adolfo Casais Monteiro*. Consultado el 25 de julio de 2024 en <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando->

- Casado, A. (2014). *De Raíz popular: inspirados en el folclore*. Fundación Juan March.
- Casares, E. (1983). *Ciclo Música Española de la Generación de la República*. Notas al programa. Fundación Juan March.
- Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 181-226. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/96>
- Cava, A. V. (2017). *Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. <http://hdl.handle.net/10201/56108>
- Christensen, J., White, J. y Kornhonen, K. (2002). *New Music of the Nordic Countries*. Pendragon Press.
- Convegno Internazionale di Chitarra. 29° *Convegno Internazionale di Chitarra. In memoriam Oscar Ghiglia (1938-2024)*. Consultado el 19 de agosto de 2024 en <https://www.convegnochitarra.it>
- Decreto 21 de Julio de 1931. Decreto creando la Junta Nacional de la Música y Teatros líricos. *Gaceta de Madrid*, 203, 637-638.
- Dierstein, C., Roth, M. y Ruland, J. (2018). *The Techniques of Percussion Playing*. Bärenreiter.
- Dorra, R. (2007). El arte del payador. *Revista de literaturas populares*, VII, 1, 110-132. <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos%20VII-1/06-Dorra.pdf>
- Dufour, M. (2016). Cien años de “El amor brujo” (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular. *Methaodos. revista de ciencias sociales*, 4 (1), 148-162.

Enrique Morente – Tema. (13 de febrero de 2015). *Soy un pozo de fatigas*. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=_pWDGvv8T_M

Enrique Morente - Tema. (2 de diciembre de 2015). *Pago con la vida (1996 Remaster)*.
Youtube. <https://youtu.be/hwVHxrdTAs?si=wf7FLjUNha-kfQBG>

Falla, M. (1925). *Un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y de su obra “La Noche” / Entrevistado por Pangloss*. AMF, Fondo Gisbert. Sign.: P-6413/020.

Falla, M. (1972). *Escritos sobre Música y Músicos*. Espasa Calpe S.A.

Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Acordes Concert.

Frith, S. (1996). Música e Identidad. En S. Hall, Du Gay, P. (Coord.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp.181-213). Amorrortu editores.

García, J. M. (2000). *La música del siglo XX. Primera parte (1890- 1914). Modernidad y emancipación*. Editorial Alpuerto.

Gervasoni, S. (2015). *Entretien avec Stéfano Gervasoni: De la fidélité aux sources... / Entrevistado por J. Szpirglas*. IRCAM.
<http://brahms.ircam.fr/documents/document/21593/>

Giacometti, M. y Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Círculo de Leitores.

Gil, B. (1961). *Cancionero Popular de Extremadura*. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

Hambra, R. (2011). *Tabla for All*. Advance Music.

Hamm, C.; Walser, R.; Warwick, J. y Garrett, C. (2014). Popular music. *Grove Music Online*. Consultado el 10 de marzo de 2022 en

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002259148>

Hansen, N. C. (2010). 'Japanese in Tradition, Western in Innovation': Influences from Traditional Japanese Music in Toru Takemitsu's Piano Works. *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 15(2), 97-114.

Hepokoski, J. (2011). Modalities of National Identity: Sibelius Builds a First Symphony. En J. F. Fulcher (Ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (pp.452-483). Oxford University Press.

Hockings, E. (2005). All Dressed Up and Nowhere to Go. *Contemporary Music Review*, 24 (1), 89-100. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293637>

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press.

Irukandj. (30 de mayo de 2010). *Catarina Chitas (solo)*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PuolhPePpiA>

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

Jiménez de Cisneros, B. (2019). *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/669363>

Josel, S. F. y Tsao, M. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Bärenreiter.

King, C. (1992). *Alberto Ginastera's Sonata for guitar op.47: an analysis* [Tesis de doctorado, The University of Arizona]. <http://hdl.handle.net/10150/565537>

- Lacoste, S. (2020). *Sinfonía no.3, "La reunión del campamento"* [Notas de programa]. Asociación Filarmónica de Los Ángeles. Consultado el 29 de Abril de 2022 en <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/5332/symphony-no-3-the-camp-meeting>
- Le-Clere, Yohany (2019). Patrimonio musical, un acercamiento. *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, 7, 81-91.
- Library of Congress. (s.f.). *Gaúcho of the Argentine Republic*. Consultado el 2 de noviembre de 2023 en <https://www.loc.gov/item/2006679705/>
- Lim, L. (2015). *Entrevista a Liza Lim / Entrevistada por Maricarmen Asenjo Marrodán*. Revista Espacio Sonoro, 56. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2015/09/02/entrevista-a-liza-lim-2/>
- Linares, F. A. (2022). *Diccionario Flamenco. Léxico del cante, toque y baile andaluces*. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.
- Locke, R. (2001). Exoticism. *Grove Music Online*. Consultado el 7 de mayo de 2022 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000045644>
- Lopes-Graça, F. (1942). Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito. *Seara Nova*, 787, 163-165.
- Lopes-Graça, F. (1947). Sobre o conceito de popular na música. *Revista Vértice*, 46.
- Lopes-Graça, F. (1989). Sobre o conceito de Música Portuguesa. En *A Música Portuguesa e os seus problemas I*, 37-62. Caminho. (Trabajo original publicado en 1941)
- López, L. (2007). *Guía del flamenco*. Ediciones Akal.
- Lynch, V. R. (1953). *Folklore Bonaerense*. Colección Lajouane de Folklore Argentino.

- Manzano, M. (18 de abril de 1996). *La música popular de tradición oral en la obra de Manuel de Falla*. Conferencia en el ciclo “Manuel de Falla y su entorno”. Fundación Juan March, Madrid.
http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA_MuSICA_POPULAR_DE_TRADICION_ORAL.pdf
- Marco, T. (2007). *La creación musical en el siglo XXI*. Cátedra Jorge Oteiza.
- Morel, J. (1997). *Latin American Rhythms for Guitar*. Mel Bay Publications.
- Neves, M. (2019). Recensão a "Lopes-Graça e a Modernidade Musical", de Mário Vieira de Carvalho. *Revista Filosófica de Coimbra*, 28, 55, 267-275.
- Oliveira, E. V. (1964). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ordóñez, P. (2011). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI* [Tesis de doctorado, Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/22545>
- Ordoñez, P. (2019). Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 32, 95-114.
- Ossa, M. A. (2009). *La música en la Guerra Civil Española*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Oxford Languages. Gaucho. En *Oxford Living Dictionaries*. Consultado el 6 de julio de 2023 en <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/gaucho>
- Panufnik, A., Ginastera, A. y Xenakis, I. (1981). Homage to Béla Bartók. *Tempo*, 136, 3–5.
<http://www.jstor.org/stable/946373>

- Pasler, J. (2001). Postmodernism. *Grove Music Online*. Consultado el 4 de mayo de 2022 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721>
- Pegg, C. (2001) Folk music. *Grove Music Online*. Consultado el 10 de marzo de 2022 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009933>
- Pérez, I. (2008). Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo. *Revista Espacio Sonoro*, 16.
- Pérez, J. (2011). Música folclórica, popular y popularesca: tres conceptos en la obra de Mário de Andrade (1893-1945) sobre la vida musical brasileña. *Boletín Música Casa de las Américas*, 29, 3-9.
- Pessoa, F. (1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 1. Ática.
- Pessoa, F. (1997). *Libro del Desasosiego de Bernardo Soares*. (A. Crespo, Trad.). Seix Barral.
- Pessoa, F. (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Assírio y Alvim.
- Piulestán, R. M. (2020). El cajón flamenco: más allá de marcar el ritmo. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 13, 15, 26-33.
- Porto Guitarra. (2014). *Viola beiroa*. Consultado el 20 de abril de 2024 en <https://portoguitarra.com>
- Randel, D. M. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de Música*. (L. C. Gago, Trad.). Editorial Alianza.
- Real Academia Española. Cante jondo. En *Diccionario de la lengua española*.

Consultado el 22 de octubre de 2023 en <https://dle.rae.es/cante#5mdZoBb>

Reguera, R. (2014). *La Guitarra en el Flamenco*. Nueva Carisch.

Rehnqvist, K. (2021). *Karin Rehnqvist, composer*. Consultado el 10 de abril de 2022 en <https://karin-rehnqvist.se/eng/>

RTP Arquivos. (s.f.). *Cantos de Trabalho, Povo que Canta II*. Consultado el 12 de enero de 2024 en <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cantos-de-trabalho-2/>

RTP Arquivos. (s.f.). *Fragmentos de um Inquérito Musical em Penha Garcia, Povo que Canta I*. Consultado el 6 de enero de 2024 en <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fragmentos-de-um-inquerito-musical-em-penha-garcia/>

Scarabino, G. (1996). *Alberto Ginastera: Técnicas y estilo (1935-1954)*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

Schwartz-Kates, D. (2001). Ginastera, Alberto. *Grove Music Online*. Página web consultada el 1 de mayo de 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011159>

Secretaría de Estado para la Cooperación al desarrollo de Bélgica (2002). *Dossier para una Educación Intercultural*. FUHEM. Consultado el 30 de abril de 2022 en <http://www.fuhem.es/cip-ecosocial/dossier-intercultural/contenido/9%20EL%20CONCEPTO%20DE%20IDENTIDAD.pdf>

Sotelo, M. (2001). Memoriae. *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1, 52-59.

Sotelo, M. (2009). *Esta música sólo está en la mente del cantaor / Entrevistado por Susana Gaviña*. ABCD Las Artes y las Letras, ABC, p.7.

- Sotelo, M. (2017). *Entrevista a Mauricio Sotelo (II) / Entrevistado por Carlos Rojo*. Cultural Resuena. <http://www.culturalresuena.es/2017/09/entrevista-mauricio-sotelo-ii/>
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista Del ISM*, (16), 131-156. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>
- Stähr, S. (1999). *El amor se aparta del tiempo. El teatro musical de Mauricio Sotelo en De Amore* [Notas de programa]. Teatro de la Zarzuela.
- Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. *Grove Music Online*. Página web consultada el 4 de mayo de 2022 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050846>
- Torre, C. (2001). *Las identidades, una mirada desde la psicología*. Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Turina, J. (1982). *La música andaluza*. Ediciones Alfar.
- Valladares, L. (1991). *Grito en el cielo, Vol.I*. Melopea.
- Vargas, A. (2009). El Patrimonio Musical: Análisis conceptual y metodológico. *Didact@21, Revista Digital: Reflexiones y Experiencias Innovadoras en el Aula*, 14.
- Vasco, H. (2024). *Hugo Vasco Reis - Composer, Works*. Página web consultada el 15 de mayo de 2024 en <https://hugovascoreis.com/works/>
- Weiss, M. y Netti, G. (2010) *The Techniques of Saxophone Playing*. Bärenreiter.

PARTITURAS

Badalo, I. (2015). *Nimbus Stratus*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2016). *Aqui, Ali, Nós*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2019). *Sumi-e*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2022). *La línea difusa*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2022). *Duerme con los ecos*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2022-2023). *Teselas de un reflejo*. Edición de la autora.

Badalo, I. (2023). *Rhizome*. Edición de la autora.

Ginastera, A. (1978). *Sonata Op.47*. Boosey & Hawkes.

Sotelo, M. (2004). *Audéeis*. Universal Edition.

Tinoco, L. (2021-2022). *Canções de Trabalho*. University of York Music Press.

Wagner, R. (1868) *Die Meistersinger von Nürnberg*. B. Schott's Söhne in Mainz.

GRABACIONES

La línea difusa: <https://youtu.be/RC5mabCWC4c>

Duerme con los ecos: <https://youtu.be/nL315pslawM>

Teselas de un reflejo: https://youtu.be/xSeg_jah-9s

Rhizome: <https://youtu.be/wh2Dhr8oB9Q>

ANEXOS

ANEXO A: PARTITURAS

ANEXO A.1. *LA LÍNEA DIFUSA*

Inés Badalo

La línea difusa

Tras canciones tradicionales de España y Portugal

for soprano (or mezzosoprano) and ensemble

(2022)

Obra encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)

Estrenada en el Teatro López de Ayala, el 2 de junio de 2022, por el
Ensemble Sonido Extremo y la soprano Isabella Gaudí, dirigidos por
Jordi Francés

Flute

Clarinet Sib (Bass Clarinet)

Soprano Saxophone

Percussion: sandpaper block, bass drum, chimes, spring coil (suspended), tam-tam, crotales, vibraphone, triangle, Chinese cymbal, Portuguese guitar, reception bell, suspended cymbal (medium)

Piano

Harp

Soprano (or mezzosoprano)

Violin

Viola



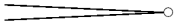
Violoncello

Transposed Score








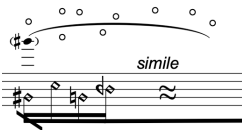




Work commissioned by Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM)

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

GENERAL

	Fast group
<i>f</i>	As forte as possible
	Gradually transition from one sound to the next one
	Diminuendo al niente

WINDS

	Jet whistle		Gliss. with embouchure
	Sound		Air sound
	Air + sound		Pizz tongue
	Air sound	T.R.	Tongue ram
	Whistle tones		Standard slaps
	Inspire and expire		Open slap
Bisb.	Bisbigliando		As high as possible sound

PERCUSSION

	Medium mallet		Superball mallet
	Scrape		Triangle beater



Hitting or rubbing area



Circular rubbing

Portuguese guitar

Scordatura:



You can access the videos through the following link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLNN00pEz5n2Q-n0r4eMJ62rNh01OcAuDg>



With the tuning fork placed as the picture shows, "press" the end of the tuning fork **Video 4**



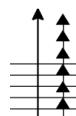
With plectrum

① ② ③ ④

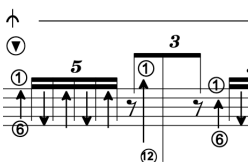
First string, second string, etc



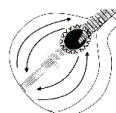
Play behind the bridge



Play all the strings at the head



Behind the bridge strum, ascending or descending with the plectrum. The numbers indicate the range of strings that should cover



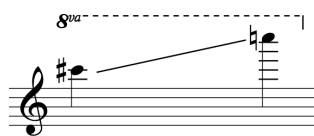
Rub the soundboard of the guitar with a superball mallet **Video 7**



pp

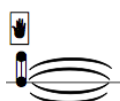
Play the strings individually (in this case the range from the first to the sixth string) in any order with a superball mallet.

PIANO



PREPARATION. Put blu-tack on this piano region

Ped. I



Right pedal (damper)
Chromatic cluster inside the piano. Play with the palm of the hand

Ped. III



Left pedal (una corda)

With plectrum



Chromatic cluster on keyboard in high register, **out of the blu-tack zone.** Play with the palm of the hand



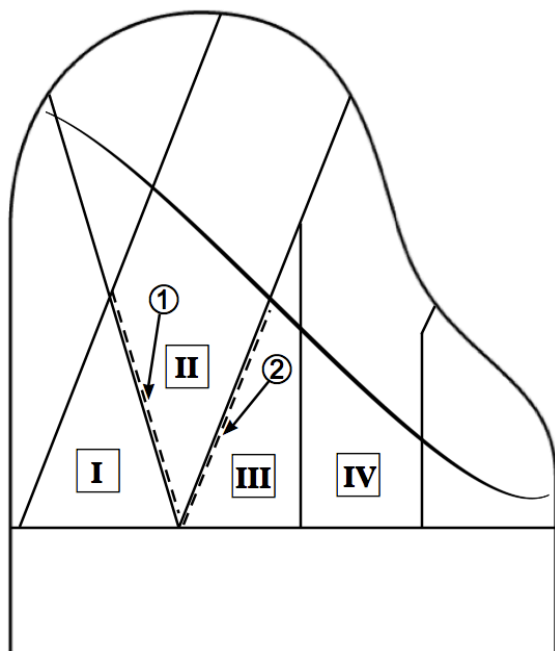
Play the indicated note inside the piano



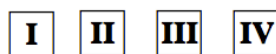
Mute



Vertical gliss. ascending along the indicated string

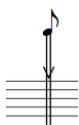


Regions of strings inside the piano:



Side point of the metal bar of the frame (indicated by dashed lines) where to rub with the mallet

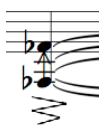
HARP



Whistling Sound (fast slide): with a credit card slides up or down the bass wire strings. The note-value shows the duration of the reverberations, not that of the sliding motion which must be as fast as possible. An arrowhead is drawn through the vertical double line to indicate that a very fast slide is wanted, as well as its direction



Gong Effect: a powerful strike of the strings between designated notes



Thunder Effect: a strong finger slide which causes the wire strings to strike against each other



Pedal Trill: these are created by moving the pedal quickly between two positions.



Paper strip (mute)

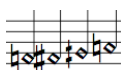


Metallic Sound: hold pedal halfway between two notes to allow the string to vibrate against the tuning gear.



Cricket Glissandi: glissandi on the neck of the harp, with card.

STRINGS



Harmonic pressure
(without pressure in left
hand)

SP

Sul ponticello



Half pressure in left hand

N

Normal

ST

Sul tasto



Slightly bow pressure

MSP

Molto sul ponticello








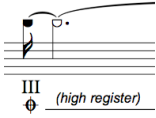


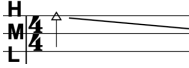

Mute strings with left hand



bow on bridge and MSP
simultaneously



Pizz Bartók

	As high as possible sound (with ord.pressure)		Multiphonic
	As high as possible sound (with harmonic pressure)		Wide vibrato
	Change gradually bow pressure (increase and decrease)		Mute strings in high register and play the indicated string
	Bowing on bridge and MSP (tonlos) simultaneously		Increase bow pressure
	Between fingerboard and bridge. Top line (highest position H), middle line (middle position M) and bottom line (lowest position L)		Behind the bridge

Notas – Interludio- *De pregones*

- La duración mínima del interludio debe ser de dos minutos.
- Cada pentagrama es independiente de los demás, no deben coincidir unos con otros.
- La duración de las indicaciones 1, 2, 3, serán determinadas por el director (no se debe tener en cuenta la mayor o menor separación entre las mismas en la partitura).
- En la segunda entrada (c.119), evitar coincidir en el recitado de los textos, no comenzar al mismo tiempo, repitiéndolos siempre de diferente manera, cambiando la duración, entonación, etc. Las duraciones de los calderones de cada uno deben ser siempre diferentes.
- El clarinetista debe caminar por el escenario, pudiendo entrar y salir del mismo si fuese posible.
El ritmo de la caja del clarinete es *a piacere*. En las diferentes repeticiones de la caja, puede cambiar el registro, duración y timbre de la melodía (por ejemplo, añadir en algunas notas aire, armónicos, frullato, etc.). También debe improvisar la dinámica en función de la textura del conjunto.
- En la tercera entrada (c.119), entre cada texto y su repetición, intercalar una caja (A, B o C) en cualquier orden, o combinar dos (B+A, A+C, etc). Por ejemplo:

texto – B – texto - C+A – texto - C - texto, etc.

Evitar que coincidan las cajas entre los músicos.

- El ritmo de las cajas es siempre aproximado, pudiéndose interpretar más rápido o más lento en cada repetición, la dinámica será elegida por el intérprete y también variará en cada repetición.
- En la primera entrada (c.120) entra el ritmo del piano con blu-tack, en la segunda (c.120) las campanas tubulares y los textos comienzan a ir hacia el susurro, en la tercera (c.120) todos los intérpretes ya deben estar susurrando el texto.
- El texto de la soprano, una vez termine, se debe repetir desde el inicio hasta que el interludio finalice.

English

- The minimum duration of the interlude must be two minutes.
- Each staff is independent from the others, they should not coincide with each other.
- The duration of indications 1, 2, 3, will be determined by the conductor (the greater or lesser separation between them in the score should not be taken into account).
- In the second entry (m.119), avoid coinciding in the recitation of the texts, do not start at the same time, always repeating them in a different way, changing the duration, intonation, etc. The durations of the fermata of each one must always be different.
- The clarinetist must walk around the stage, being able to enter and leave it if possible. The rhythm of the clarinet box is *a piacere*. In the different repetitions of the box, you can change the register, duration and timbre of the melody (for example, add air, harmonics, frullato, etc. to some notes). He must also improvise the dynamics based on the texture of the ensemble.
- In the third entry (m.119), between each text and its repetition, insert a box (A, B or C) in any order, or combine two (B+A, A+C, etc). For example:

text – B – text - C+A – text - C - text, etc.

Avoid matching the boxes between the musicians.

- The rhythm of the boxes is always approximate, being able to interpret faster or slower in each repetition, the dynamics will be chosen by the performer and will also vary in each repetition.
- In the first entry (m.120) the rhythm of the piano enters with blu-tack, in the second (m.120) the chimes and the texts begin to whisper, in the third (m.120) all the performers should be already be whispering the text.
- The text of the soprano, once finished, must be repeated from the beginning until the interlude ends.

LA LÍNEA DIFUSA

- Preludio -

Transposed score

Inés Badalo
(2022)

♩=50

Flute

Bass Clarinet in B \flat

Soprano Saxophone

Percussion

Piano

Harp

Soprano

Violin

Viola

Violoncello

sandpaper block
Always rub on the bass drum

inspire and expire
air sound

p

pp *f*

C D B \flat / E F G \sharp A

5

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

f " inspire and expire air sound (pitched) *p* "f" air + sound subtone simile *p*

bow hair or fishing line (rosined) *mp* "f" *mp* 8^{vb} Ped. I

whistling sound (fast slide) with card *f* "

(fast) *pp* *p* *pp* *p* *pp* o i o i i e i e o i o i i e i e o i o i

bow on bridge and MSP simultaneously **MSP** *f* " mute strings with left hand ϕ

Detailed description of the musical score: The score is for a multi-instrument ensemble. The Flute (Fl.) part has a measure with a fermata. The Bass Clarinet (B. Cl.) and Soprano Saxophone (Sop. Sax.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *f* to *p*. The Soprano Saxophone part includes performance instructions: "inspire and expire air sound (pitched)", "air + sound", "subtone", and "simile". The Percussion (Perc.) part plays a steady eighth-note rhythm. The Piano (Pno.) part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mp* and *f*. A pedal point (Ped. I) is marked at the 8^{vb} level. The Harp (Hp.) part has a whistling sound (fast slide) with a card, marked *f*. The Vocal (S.) part has a fast, rhythmic melody with lyrics "o i o i i e i e o i o i i e i e o i o i", with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts have a fermata. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with a bow on bridge and MSP simultaneously, marked **MSP and *f*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.**

8 across the flute (whisper)

Fl. *mf* *ffz* *mf* *ffz* *mf* *f*

sha ta te ko sha ti ka ta shi ta ka ti sha ka ti ko shi ta r ta ti sha ti ki r

B. Cl. *p* *f* *p*

Sop. Sax. *f* *p* *f* subtone simile

Perc. *pp* *p*

Pno.

Hp.

S. *p* *pp* *p* *pp* *mp* *sfz p* *sfz p*

ie ie o i o i Lle - vo loh

Vln. *sfz p*

Vla. *sfz p*

Vc.

suspended chime

sprechgesang

11

Fl. *sffz* sha ti ka *f* shi ti ka ti *sffz* ta ti shi sha *sffz*

B. Cl. *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp)

Sop. Sax. *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp) *f* " (mp)

Perc. *mp*

Pno. *mp*

Hp. *mp*

S. *ri-coh mo - ji - co - neh de la se-ñõ-ra "Ca - ta - la - na". Con loh bo - lli - toh de le - che.*

Vln. *mp* 6 6 6 6

Vla. *mp* N 5 5 5

Vc. *mp*

senza rigore, ad libitum

15

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

spring coil (suspended)

scrape

mp

leggero

mp

p

6

6

6

6

Hp.

S.

p

com-pra li - mo- ne? _____

Vln.

Vla.

Vc.

20 **a piacere** **A tempo** $\text{♩} = 120$

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc. **tam-tam** with bow **crotales**

Pno.

Hp.

S. *p*
Po - yos y ga - yi - nah, ¿Quién ven - de?_____

Vln. **SP** *pp*

Vla.

Vc.

- El encajero -

26

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

gliss.

3

SP

ST non vib.

ppp

pp

gliss.

3

SP

pp

pp

29

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

tam-tam

p

molto leggiero, ethereal

accel. *rit.* *simile*

p *pp* *p* *pp*

accel. *rit.* *simile*

p *pp* *p* *pp*

Ped. I

Hp.

gong effect

mp

p

S.

mp

Un en - - - ca - je - ro se ha -

Vln.

→ MSP

p *pp*

→ SP

Vla.

ppp *p*

→ SP

Vc.

→ ST

(.)

32

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

tam-tam

rub with superball mallet

pp *mp* *pp*

Pno.

pp *mf* *ppp*

p *pp* *mf* *ppp*

Hp.

p

p

S.

ya - ba

(oscillating pitch)

Vln.

p

ST

Vla.

ST

Vc.

SP

ST

N

p *mf*

3

pizz. arco

II

36

Fl.

pp *mp*

Si \flat Clarinet

*mp*³

bisb. *rit.*

Sop. Sax.

p *p*

+C4
+C5

M

Perc.

Pno.

p *pp*

p *pp*

Ped. I.

Hp.

p

gong effect

mp

mp

S.

ca - sa - - do

Vln.

SP *sfz pp* *p* MSP

Vla.

SP *sfz pp* *p*

Vc.

N *p* SP *mp* ST *sfz pp* *p* SP

40

Fl.

B \flat Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

con su mu - jé

pp

mp

ST

SP

MSP

tr

3

p

pp

mf

ppp

rit.

247

46

Fl.

B♭ Cl.

Sop. Sax.

Perc. crotales

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

ra muy bo - ni - ta

MSP

ST

SP

ST

ST

250

251

61

Fl.

B \flat Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

(glass brush) irregular gliss

simile (>) (>) (>)

Pedal trill

ni - ta, ma - jue - lo tem - pra - no, no to - da las

ppp *pp* *ppp* *pp*

pp *p* *pp*

mp *mp*

mp *mp*

65

Fl.

B \flat Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

u - va se lah co - m'el a - mo

simile (>) (>) (>)

pp p pp

Pedal trill # mp

+C4 +C3

mp

rit. _ _ _ _ _

73

Fl.

B♭ Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

triangle

pp

accel.

rit.

tr.

p

pp

p

pp

pp

mf

ppp

Ped. I

Ped. III

bisb.

a

e

i

256

83 pizz tongue

Fl.

p *ppp*

B♭ Cl.

pp *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Sop. Sax.

+C4
+Ta

Perc.

sandpaper block
Rub on the bass drum

mf

Pno.

p *ppp*

Ped. I

quietly, put a paper strip between these strings
in order to mute the sound

Hp.

S.

Vln.

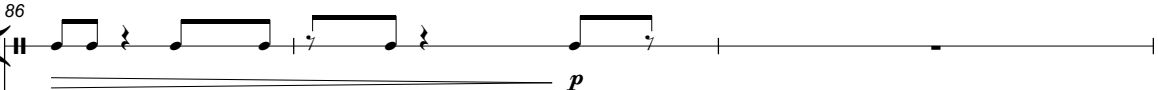
Vla.

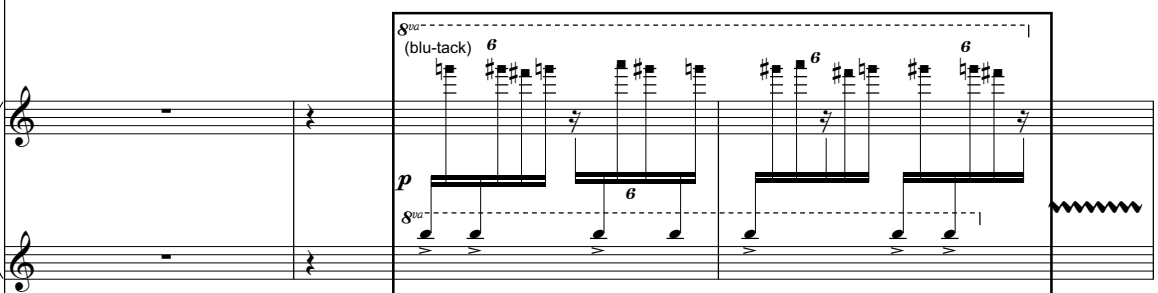
Vc.

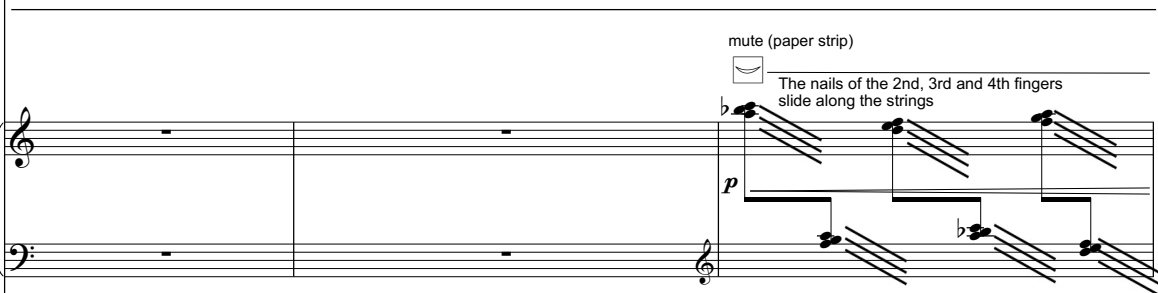


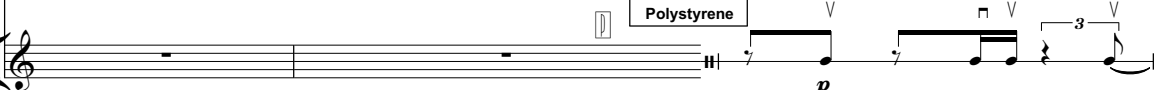
- Interludio -

86

Perc. 

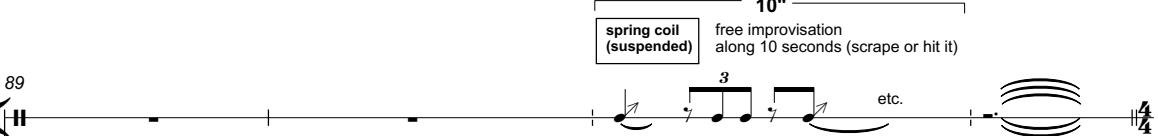
Pno. 

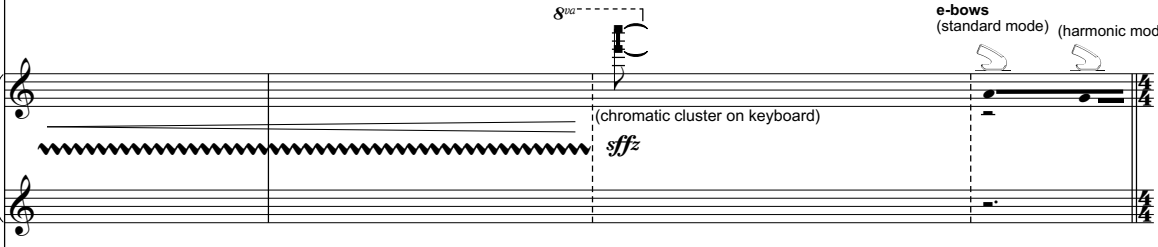
Hp. 

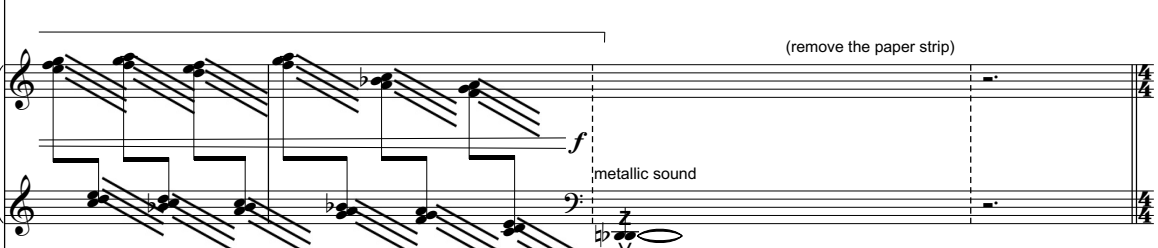
Vln. 




89

Perc. 

Pno. 

Hp. 

Vln. 

harmonics

96

Fl.

pp 6 5 6 5

ppp pp

B. Cl.

pp ppp

Sop. Sax.

Perc.

strike lightly with the superball mallet
the range of strings indicated in any order. Fast and
irregular rhythm

keep the tuning fork always moving,
creating a continuous sound.
Press it with irregular rhythm

simile

p

Pno.

rub with an half superball mallet
along bar ②

3

p f

Hp.

with card

cricket gliss: glissandi on neck of the harp
(with card)

mp f

f

pp

far, oneiric
flexible, senza rigore

S.

Eu ou - - vin -

Vln.

p ppp p

Vla.

MSP
8^{va}

ppp p > 3 ppp = p > ppp = p = ppp

Vc.

99

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

13 15 16 14

± 1 $\pm Tc$

3

6 5 6 5

ppp

pp

ppp

ppp

pp

p

f

f sfz

standard slaps

rub the body of the instrument with superball mallet

bar ① rub

mp

f

(thunder effect)

sfz

do u - ma vi - o - la,

ppp

p

ppp

f

MSP

3

p

mp

p < mp > p < mp

f

exaggerated bow pressure (ecrasé)

f

T.R. T.R.

3

f sfz sfz

102 jet

Fl. *sfz* *p* *pp*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. open slap *ff* *p* *pp* bisb.

Perc. *ff* *p subito*

Pno. *ff* *p* strike lightly with the superball mallet on the indicated region of strings R.H.

Hp. (gong effect) *f* *f* *mp* *f*

S. *p* pá - ro e ti - - - ro o

Vln. *pp* SP

Vla. *pp*

Vc. SP *p* IV *p* IV

play with plectrums, behind the bridge, the range of strings indicated. Combine the notes in any order. Fast and irregular rhythm

105

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

cha - péu. Eu ou - vin - -

keyboard gliss. on the surface of the keys, not depress the keys (black keys)

III

IV

12

16

1

8

p 6 5 6 5 *ppp* *p* 6 5 6 5 *ppp*

p

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

tr

M

M

M

108

Fl.

B. Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

T.R. T.R.

3

f sfz sfz

sfz

mf

ppp

ff

f

ff

ff

f sfz

f

ff

p

f sfz

f

mp

do u - - ma vi - o - la,

MSP

f

f

p

MSP

f

sfz

exaggerated bow pressure (ecrasé)

SP

M

IV

p

266

- Interludio - De pregones

minimun duration: 2'
see performance notes

1 **2**

Fl. 119

B \flat clarinet

Sop. Sax.

Perc. spring coil
scrape

Pno.

Hp.

S. speak, a piacere
Com - pro el me - tal y el co - bre vie - jo y a - ho - ra trai-go es-tos ca-cha- rros. Por tra -

Vln. speak
Muy lah cole, muy las seboya, muy lah lechuga,
muy lah naranja de la China, sinco a la perra

Vla. speak
Merca o cabaz de morangos!

Vc. speak
Quem compra sapatos,
quem compra botinhas?


the clarinetist must move around the stage


Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc


Fl.

B♭ Cl. *f* , a piacere

Sop Sax. **speak**
 Quem quer comprar bom vinho tinto, a três vintens o litro  Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Perc. **speak**
 Quem quer figos, quem quer almoçar? 
 Ô figuinhos de capa rota!

Pno.

Hp. **speak**
 Se componen *calderoh, caldera,*  Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc
 porcelanas y hojas de lata

S. pos vie - jos sá - ca - me la za - le - i - ya y la cha - que - ti - ya, el co - le - ti - yo...

Vln. Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Vla. Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Vc. Repeat always in a different way. You should change the intonation, speed of speech, etc

Fl. **A** **U** (continue the text)

B♭ Cl.

Sop Sax. **A** (continue the text)

Perc. **A** **spring coil (suspended)** (continue the text)
play with the foot or hand **reception bell**

Pno. **A** (continue the text)
Ped. I

Hp. **A** (continue the text)
(gong effect)

S. — y la ca - mi - si - ya. Com-pro las pie - les.

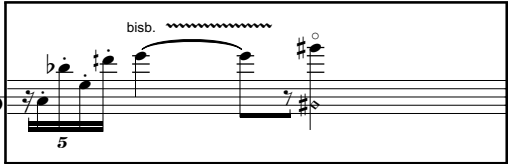

Vln. **A** **(SP)** (continue the text)

Vla. **A** (continue the text)


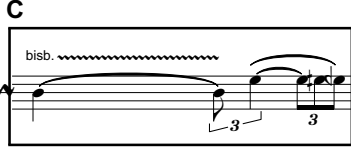
Vc. **A** (continue the text)

36

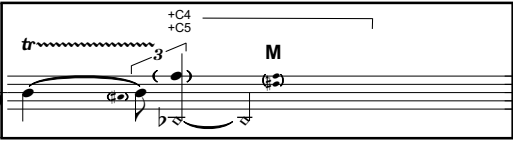
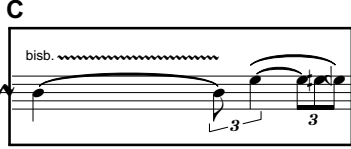
Fl.

B bisb.  **C**  6

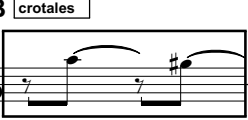
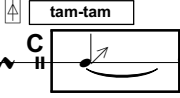
B♭ Cl.

B  **C**  3 3

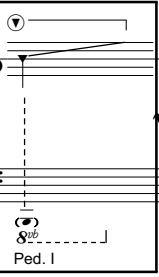
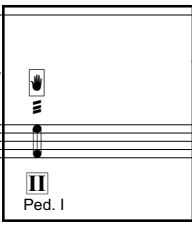
Sop. Sax.

B  +C4 +C5 M **C**  bisb. 3 3

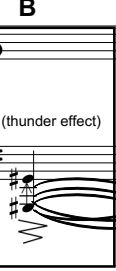
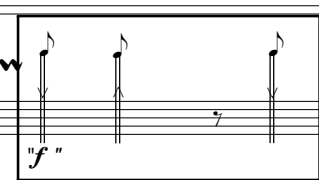
Perc.

B  **C**  tam-tam

Pno.

B  Ped. I **C**  Ped. I

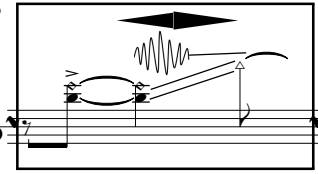
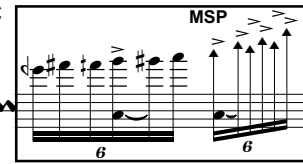
Hp.

B  (thunder effect) **C**  "f"


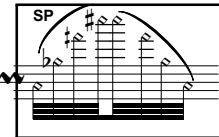
S.

de co ne jo y de lie - bre, bo re go y de chi vq Quién ven - de?

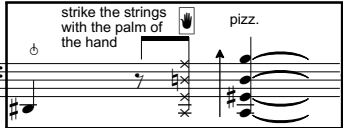

Vln.

B  **C**  MSP 6 6

Vla.

B  5 5 **C**  SP

Vc.

B  strike the strings with the palm of the hand pizz. **C**  behind the bridge col legno battuto 5 5

1 2

120

to whisper

Fl.

A

B

C

B♭ Cl.

bisb. 3

Sop Sax.

to whisper

to whisper

Perc.

chimes

mp

Pno.

(blu-tack)

*f*_{ma}

Ped. I

to whisper

to whisper

Hp.

S.

Com - pro las cal-de - ras vie-jas y los ve-lo - nes vie - jos, pal-ma-to-

to whisper

Vln.


to whisper


Vla.


to whisper

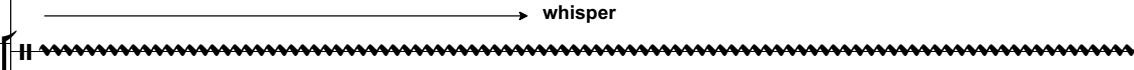
Vc.

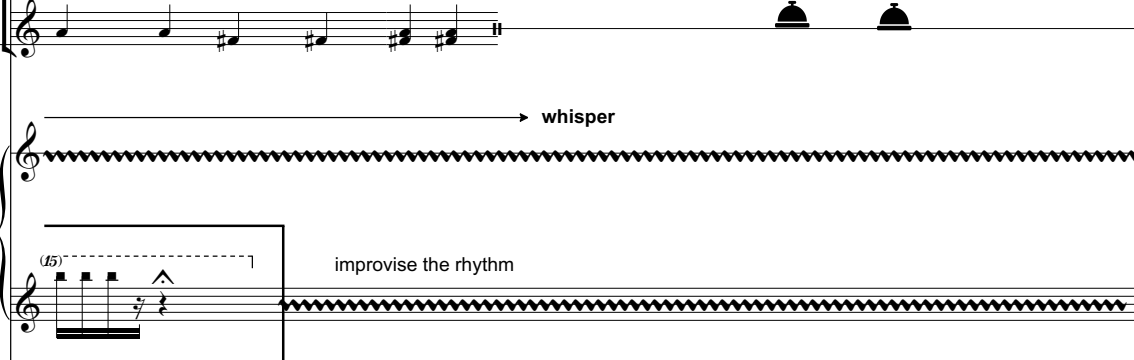
3

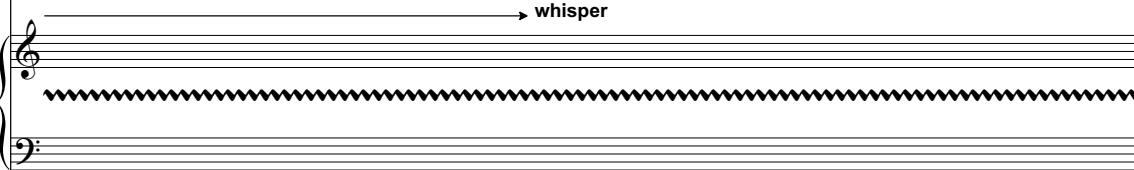
Fl.  whisper

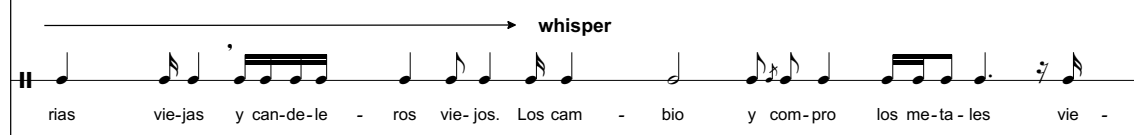
B♭ Cl.  return to your place slowly and sit down

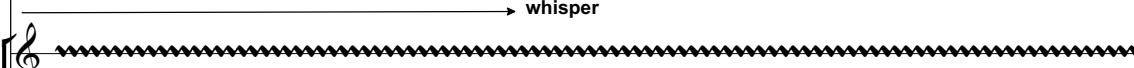
Sop Sax.  whisper


Perc.  whisper


Pno.  whisper
improvise the rhythm

Hp.  whisper

S.  whisper
rias vie-jas y can-de-le - ros vie- jos. Los cam - bio y com-pro los me-ta - les vie -

Vln.  whisper

Vla.  whisper

Vc.  whisper

Fl.

B♭ Cl.

Sop Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.
jos.

Vln.

Vla.

Vc.

SP

39

- José embala o menino -

$\text{♩} = 54$

121

Fl.

B♭ Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

pp *p* *pp* *p*

Jo - sé em - ba - la o me - ni - no, Jo - sé em - ba - la o me - ni - no,

pp

poco rit.

tr

bisb.

3

tr

Ped. I

The musical score is for a piece titled "José embala o menino". It features a variety of instruments including Flute, B♭ Clarinet, Soprano Saxophone, Percussion, Piano, Harp, Voice, Violin, Viola, and Violoncello. The score is divided into measures with time signatures of 8/8, 2/4, and 4/4. The tempo is marked as 54 beats per minute. The key signature has one flat (B♭). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano), as well as articulation marks like trills and triplets. The vocal line includes the lyrics "Jo - sé em - ba - la o me - ni - no, Jo - sé em - ba - la o me - ni - no,". The harp part includes a "Ped. I" (Pedal I) marking. The violin part starts with a *pp* marking. The percussion part is mostly silent, with some activity in the later measures. The piano part includes a *p* marking. The harp part is mostly silent. The voice part is the main melodic line, with lyrics in Portuguese. The violin, viola, and violoncello parts provide harmonic support, with the violin starting with a *pp* marking. The flute and B♭ clarinet parts have trills and triplets. The soprano saxophone part is mostly silent. The percussion part is mostly silent, with some activity in the later measures. The piano part includes a *p* marking. The harp part is mostly silent. The voice part is the main melodic line, with lyrics in Portuguese. The violin, viola, and violoncello parts provide harmonic support, with the violin starting with a *pp* marking.

A tempo **poco rit.** **A tempo**

125

Fl. *p* *mp* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *p*

Sop. Sax. *p* *mp* *p*

Perc. *pp* *crotales*

Pno. *mp* *p*

Hp.

S. *p* *mp* *p*
 que a Se-nho - ra lo-go vem, que a Se-nho - ra lo - go vem,

Vln. *p* *N* *tr* *3*

Vla. *p* *N* *SP* *tr* *N* *3*

Vc. *p* *N* *SP* *tr*

276

131

Fl.

B \flat Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

mf

f

mp

mf

f

sffz

f

p

foi la - var

spring coil

tr

3

2

3

4

4

Ped.

N

SP

tr

mf

f

mf

f

mf

f

134

Fl.

B \flat Cl.

Sop. Sax.

Perc.

Pno.

Hp.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

crotales

pp

p

B \flat A \sharp

tr

p

pp

pp

p

pp

os _____ cu - ei - ri - nhos _____ foi la - var os _____ cu - ei - ri - nhos

139

Fl.

p *mp* *p* *mp*

B♭ Cl.

p *mp*

Sop. Sax.

p

Perc.

spring coil

pp

Pno.

mp *p* *mp* *p* *mp* *p*

Ped. I

Hp.

B♭ F# G# A♭ F# G♭ D# G#

mp *p* *mp* *p*

S.

p *mp* *p*

à fon-ti - nha de Belém, à fon - ti - nha de

Vln.

p *mp*

Vla.

p *mp*

Vc.

p

vibraphone

144 $\text{♩} = 60$

Fl. *mf* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf*

Sop. Sax. *mf* *f* *mf*

Perc. Ped. *ff* (spring coil) (scrape)

Pno. *ffz*

Hp. *f sfz*

S. *f* *mf* *f* *mf*

Vln. *mf* *f* *mf* → MSP

Vla. *f* *mf* → SP

Vc. *mf* *f* → SP

[illegible]

U 49

150

Fl. *pp* *ppp* *ppp*

B♭ Cl. *pp* *ppp*

Sop. Sax. *pp* *ppp*

Perc. sandpaper block
(Rub on the bass drum) *pp*

Pno. *mp* *leggero* 8va 6 6

Hp. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

S.

Vln. *p* *ppp* N 3

Vla. *p pp* *p*

Vc. *p pp* *p pp*

153

Fl.

bisb.

fff

B♭ Cl.

ppp

bisb.

fff

Sop. Sax.

ppp

bisb.

fff

Perc.

f

Pno.

f

Hp.

p *f* *p* *f* *p* *f*

S.

pp *fff*

i e i e

Vln.

SP

fff

Vla.

N

ppp *fff*

Vc.

SP

ppp *fff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 153 and 154. The Flute part has a long note in measure 153, marked 'bisb.' and 'fff'. The B♭ Clarinet and Soprano Saxophone parts have triplet notes in measure 153, marked 'ppp', and long notes in measure 154, marked 'fff'. The Percussion part has a rhythmic pattern in measure 153, marked 'f'. The Piano part has a complex texture with many notes in measure 153, marked 'f'. The Harp part has a series of notes in measure 153, marked 'p', 'f', 'p', 'f', 'p', 'f'. The Saxophone part has a long note in measure 153, marked 'pp', and a series of notes in measure 154, marked 'fff'. The Violin part has a long note in measure 153, marked 'SP', and a series of notes in measure 154, marked 'fff'. The Viola part has a long note in measure 153, marked 'N', and a series of notes in measure 154, marked 'SP' and 'fff'. The Violoncello part has a long note in measure 153, marked 'SP', and a series of notes in measure 154, marked 'ppp' and 'fff'.

155 rit. 51

Fl.

B♭ Cl.

Sop. Sax.

Perc. spring coil (scrape) sandpaper block

ff *f* *ppp*

Pno.

sffz

Hp.

(thunder effect)

sffz

S.

Vln.

Vla.

Vc.

rit.

Olivenza, March 2022

ANEXO A.2. *DUERME CON LOS ECOS*

Inés Badalo

Duerme con los ecos

for saxophone quartet

(2022)

Obra encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y el
Festival de Música Española de Cádiz

Estrenada por Fukio Quartet en el Espacio de Cultura
Contemporánea, el 19 de noviembre de 2022, en el marco del XX
Festival de Música Española de Cádiz

INSTRUMENTATION

Soprano Saxophone in Bb

Alto Saxophone in Eb

Tenor Saxophone in Bb

Bariton Saxophone in Eb

Transposed score

Work commissioned by CNDM and Festival de Música Española de Cádiz

to Fukio Ensemble

Duerme con los ecos

Transposed score

Stage placement

S A T B

Inés Badalo
(2022)

11" 3"

bisb.

pp

Soprano saxophone

bisb.

mp *p*

Alto saxophone

(move the instrument from left to right progressively)

bisb.

mf

Tenor saxophone

looking to the left

standard slap

mf

Bartone saxophone

12" 2"

(circular movement)

pp

S.

bisb.

mp *p*

A.

double trill

(move the instrument from right to left progressively)

bisb.

mf

T.

looking to the right

standard slap

mf

B.

© Copyright 2022 by Inés Badalo López

(progressively change to this placement)

13"

(circular movement)

8"

S. *pp* *p* *mp* *p*

A. *mp* *p* *p* *mp* *p*

T. *mf* *p*

B. *mf*

(move the instrument from left to right progressively)

looking to the left

standard slap

n°101

A T B
S B

$\text{♩} = 60$

S. *p* *mf* *p* *f* *p* **x3, each repetition more *p* (echo)**

A. *mp* *mf* *p* **x4, each repetition more *p* (echo)**

T. *p* *f* *p* *mf* **x2, each repetition more *p* (echo)**

B. *p* *mf* *p* **x2, each repetition more *p* (echo)**

(at the end of repetitions, everybody should match)

the second time, more *p* (echo)

S. *p* *mf* *p*

A. *p* *mf* *p*

T. *p*

B. *mp* *p* *pp*

* Diamonds indicate the fingerings. The resulting pitch is indicated with standard headnotes.

[illegible]

S. *p* *mf* *pp*
 A. *p* *mf* *pp*
 T. *p* *mp* *p* *p* *pp* *mp*
 B. *p* *mp* *p* *mp*

S. *f* *mp* *p* *pp* *mp*
 A. *f* *mp* *p* *pp* *mp*
 T. *p* *mp* *p* *mp*
 B. *p* *mp* *p* *mp*

S. ϕ

 A.

 T.

 B.

"f" as forte as possible

S.

 A.

 T.

 B.

First system of musical notation for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The Soprano staff features a melodic line with seven-measure rests and slurs, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The Alto staff features a melodic line with six-measure rests and slurs, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The Tenor staff features a melodic line with seven-measure rests and slurs, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The Bass staff features a melodic line with six-measure rests and slurs, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature change.

Second system of musical notation for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano staff features a melodic line with seven-measure rests and slurs, with dynamics *f* and *p*. The Alto staff features a melodic line with six-measure rests and slurs, with dynamics *f* and *p*. The Tenor staff features a melodic line with seven-measure rests and slurs, with dynamics *f* and *p*. The Bass staff features a melodic line with six-measure rests and slurs, with dynamics *f* and *p*. The system concludes with a double bar line and a 6/4 time signature change.

S. *mf* < *sfz p* *ppp* *mf* < *sfz p* *ppp* *ff*

A. *mf* < *sfz p* *ppp* *pp* *ff*

T. *mf* < *sfz p* *ppp* *ff*

B. *mf* < *sfz p* *ppp* *ff*

n°12 B_b C

n°31 (C) B_b

S. *f* *ppp*

A. *f* *ppp*

T. *f* *ppp*

B. *f* *ppp*

S.

A.

T.

B.

mf

* Key clicks arpeggio, random keys

S.

A.

T.

B.

15"

accel and rit the rhythm ad libitum. Don't match

accel

rit

S.

A.

T.

B.

secco slap. Improvise the rhythm and notes. The pitch range must not exceed a minor third and must include quarter tones. Dynamics ad libitum

accel and rit the rhythm ad libitum

accel

rit

accel

simile

15"

dynamics ad libitum

accel

simile

S.

A.

T.

B.

n°43

(8)

B_♭

pp

p

mp

dynamics ad libitum

molto rit.

5" 10"

S. *mp* *ff* *sfz*

A. *mp* *ff*

T. *mp* *ff* *ppp*

B. *mp* *ff* *sfz*

9" 2"

S. *pp*

A. *p* +C4

T. *p*

B. *pp* *mp* *pp*

[±3] [±1]

tr

~

8" $\text{♩} = 60$

S.

A. $+C_4$ p pp p n° 24 B_b C

T. p ϕ C^\sharp

B. p pp p C C^\sharp

n° 18 $\text{♩} = 60$ **molto rit.**

S. p

A. $+C_4$ pp p pp

T. n° 31 B_b (C) p pp

B. pp p pp f (non frull.) 6

ANEXO A.3. *TESELAS DE UN REFLEJO*

Inés Badalo

Teselas de un reflejo

for mezzo-soprano/actress and three percussionists

(2022/2023)

Obra encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España para el
Ciclo Satélites 2022-2023

Estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el martes 20
de junio de 2023, por NEOPERCUSIÓN (Juanjo Guillem, Rafa Gálvez,
Nerea Vera) y la mezzosoprano Daniela Vladimirova

INSTRUMENTS:

Mezzo-soprano: a Tibetan bowl (without pitch)

Perc. I: suspended cymbal (medium size), sandpaper blocks, Japanese temple bells, tom-tom, snare drum (shared with Perc. II), Portuguese guitar, triangle (suspended), glass objects, adufe (pandero cuadrado)

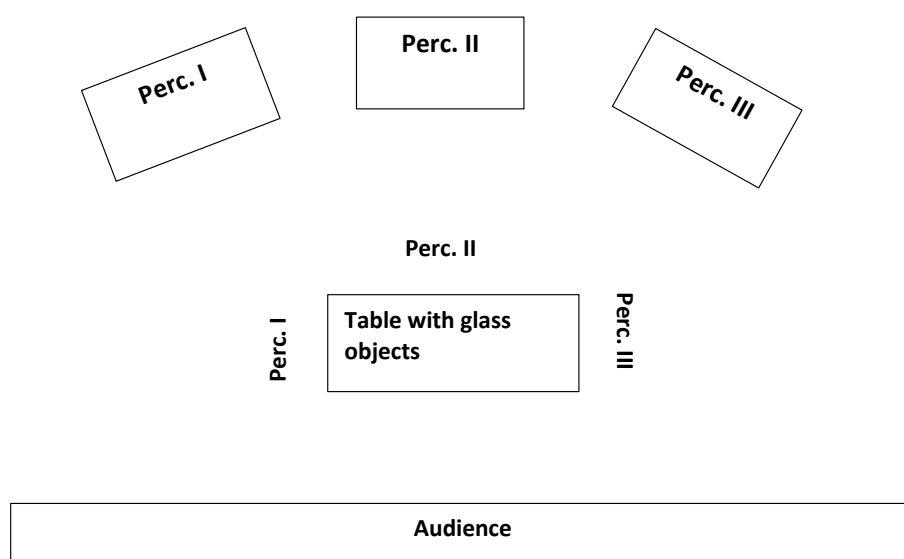
Perc. II: tam-tam, crotales, conga, suspended cymbal (different size from Perc. I), spring coil, bell plate F (shared with Perc. III), snare drum (shared with Perc. I), bass drum (shared with Perc. III), glass objects

Perc. III: bell plate E, snare drum, marimbaphone, big cow bell (without pitch), glass objects, bass drum (shared with Perc. II)

Amplification:

- Depending on the concert hall, it might be necessary to amplify the Portuguese guitar.
- Voice (mezzo-soprano) and glass objects must be amplified.

POSITION ON STAGE



The mezzosoprano can move around the stage throughout the work. She does not have a fixed position

NOTATION

GENERAL

"f"

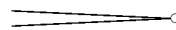
As forte as possible



Long fermata



Short fermata



Diminuendo al niente



Crescendo dal niente

VOICE



Gradually transition
from one sound to
the next one



Native American:
singing the
indicated note
while rapidly
covering and
uncovering the
mouth



Inspire



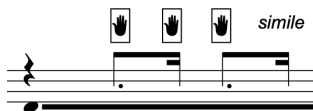
Expire



Sound as high as
possible



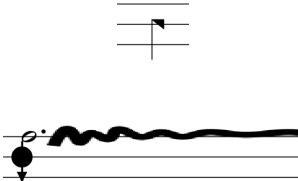

Sound as low as
possible

















Singing the
indicated note
while performing
the indicated
rhythm covering
and uncovering the
mouth with the
palm of the hand



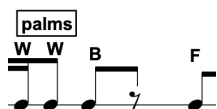
High, middle and
low register

	Sound + air Expire oscillating the pitch		Very pronounced crescendo
---	---	---	---------------------------

PERCUSSION

	Bell plate mallet		Triangle beater
	Soft mallet		Medium mallet
	With bow		Circular rubbing
	Hitting /sweep area		Superball mallet
	Brush		Sweep all areas
	Knitting needles		Hard mallet
	Tubular bell hammer		Snare Drum stick

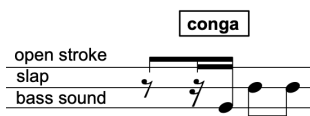
Palms



W (well clapping): one hand makes a “well” and the other hand strikes on the concave arch of this well.

B (clapping on the back of the hand)

F (flat-handed clapping): in terms of timbre, this is light and “slap-like”. Both hands are held out in a naturally flat way.



Top line (open stroke): all fingers, in a flat position, strike the edge of the skin.

Middle line (slap): the ball of the hand touches the edge of the drum and the fingertips are swung downwards until they make contact with the skin.

Bottom line (bass sound): is carried out with a slightly curved or flat hand in the middle of the drum.



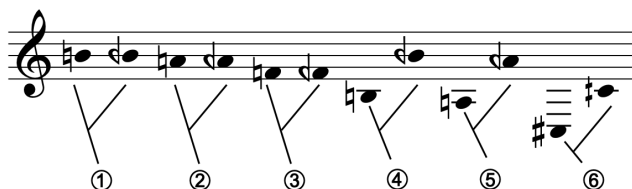
Scrape: for “scrape” technique, one hand with spread fingers is placed on the instrument and the fingers of the other hand quickly swipe over the fingertips of the resting hand.

PORTUGUESE GUITAR

You can access the videos through the following link:

<https://youtube.com/playlist?list=PLNN00pEz5n2RAcQ4uYmbxgKbEhwcljSBg>

Scordatura:





Place the mallet under the 5th and 6th strings



With plectrum

① ② ③ ④

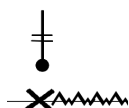
① first and second strings,
② third and fourth strings, etc



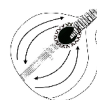
Play behind the bridge



Play all the strings on the headstock



Video 1

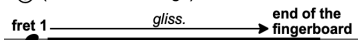


Rub the soundboard of the guitar with a superball mallet
Video 8

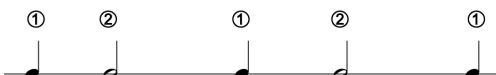


(milk frother)

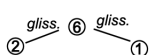
① (1st and 2nd strings)



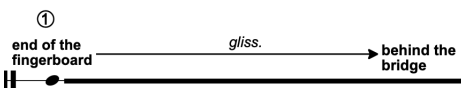
Video 2



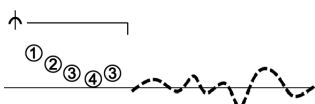
Play with a superball mallet



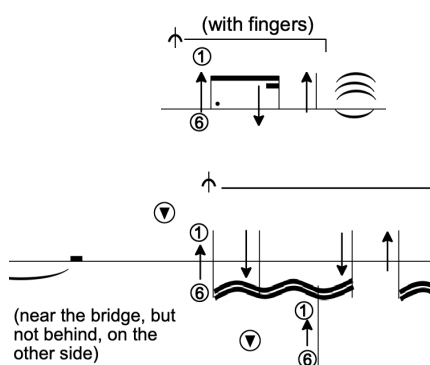
Video 3



Video 4



Dotted line indicates metal zone **Video 5**



Behind the bridge strum, ascending or descending with your fingers. The numbers indicate the range of strings that should cover. In this example, should be all strings **Video 6**

Video 7

II. Vítrea

Glass objects:



3 glasses of different sizes (or shapes), which form at least a dissonant interval between two of them. A marble inside each one



A vase (size 15x40 cm or bigger)



A tray with several marbles inside



3 fishbowls, of different sizes, with water

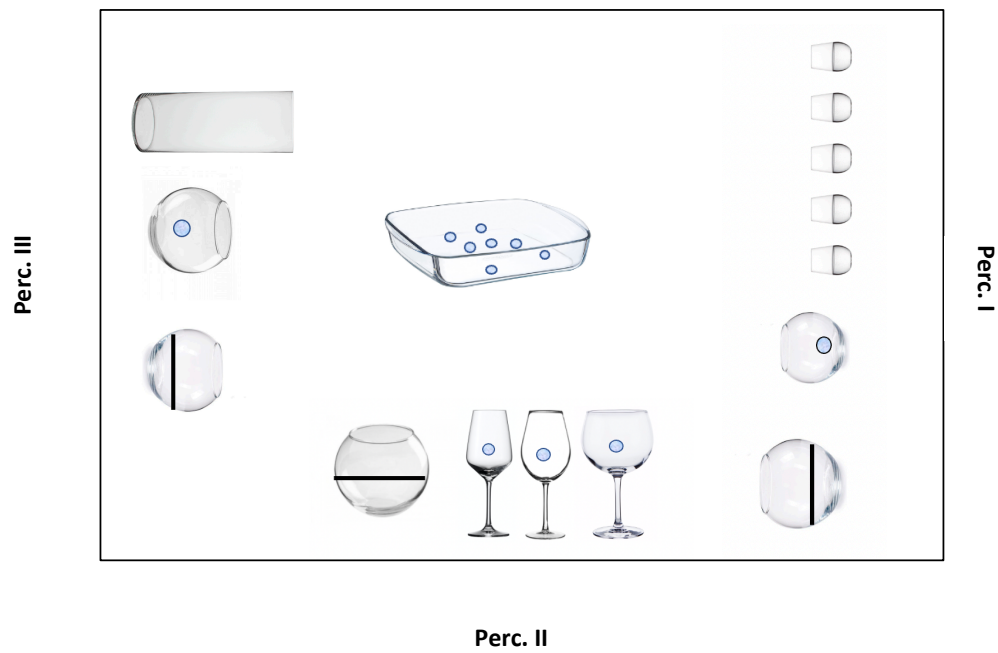


5 tuned glasses (tuned with water) in the following pitches:

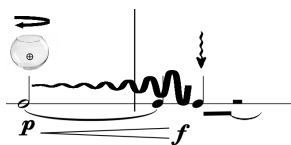
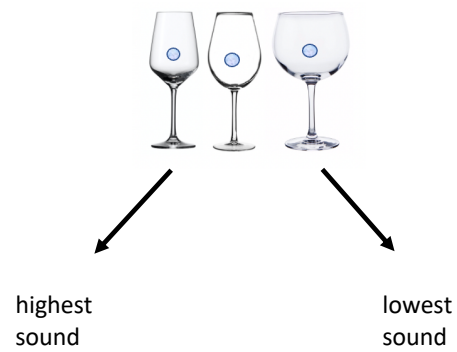


2 fishbowls, of different sizes, with one marble inside

Table:



Perc. III: the lowest sound fishbowl, with water and with the marble
Perc. I: the highest sound fishbowl, with water and with the marble



Video 9

III. Mosaicos

El ritmo y articulación de los cuatro mosaicos viene determinado por los textos de cuatro canciones extraídas de diferentes cancioneros populares.

Indicaciones generales:

- La duración total del movimiento no debe superar los dos minutos.
- Comienza Perc. I, posteriormente, cuando lo considere oportuno, entrará Perc. II, después Perc. III, siendo la voz la última en entrar. La duración entre cada entrada será determinada por los intérpretes.
- Los cuadrados grandes indican sonido acentuado. El ritmo debe ser irregular, improvisado por el percusionista / mezzosoprano, excepto en los grupos que tienen ligadura, que deben ser siempre de ritmo regular.
- Se pueden realizar acelerandos y ritardandos de fragmentos más amplios.
- Se pueden insertar silencios cuando se considere, excepto dentro de los grupos con ligadura.
- Una vez se termine el contenido de la caja, se comienza de nuevo. No importa el momento en el que termine el movimiento, no es necesario que sea al final del contenido de la caja.
- Los últimos 10 segundos deben ser en crescendo y acelerando, terminando con un sonido percusivo fuerte.

Perc. I: Adufe

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo con los dedos, palma de la mano, etc. También percutir en diferentes zonas del instrumento.
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. II: Conga

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo siempre con las manos (dedos, palma, etc). También percutir en diferentes zonas de la conga utilizando diversas técnicas (open stroke, slap, bass sound, scrape, etc)
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. III: Bass Drum

- Buscar siempre diferentes sonidos, percutiendo con los dedos, palma de la mano, baqueta, etc. También percutir en diferentes zonas del instrumento.
- El cuadrado blanco indica pronunciar una consonante de las siguientes: (d, k, p, q, t). Cambiar siempre de consonante en cada cuadrado blanco.

Perc. IV: Mezzosoprano

- El texto en los cuadrados negros debe ser siempre letras consonantes (d, k, p, q, t).
- El sonido en los cuadrados blancos debe ser de percusión corporal o algún efecto percusivo realizado con la boca (tongue click, tongue flutter, cork pop, cheek slapping, etc).
- Se deben cambiar siempre las alturas, cantar en diferentes registros.

The rhythm and articulation of the four mosaics is determined by the texts of four songs taken from different popular songbooks from the Iberian Peninsula, specifically from Extremadura, Évora, La Rioja and the Azores Islands.

General indications:

- The total duration of the movement must not exceed two minutes.
- Perc. I starts, later, when he considers it appropriate, Perc. II will enter, later Perc. III, the voice being the last to enter. The duration between each entry will be determined by the performers.
- Big squares indicate accented sound. The rhythm must be irregular, improvised by the percussionist / mezzo-soprano, except in the groups that have a slur, which must always have a regular rhythm.
- Accelerandos and ritardandos of larger fragments can be performed.
- Silences can be inserted when necessary, except within groups with a slur.
- Once the content of the box is finished, it starts again. It doesn't matter when the movement ends, it doesn't have to be at the end of the box.
- The last 10 seconds should be crescendo and accelerating, ending with a loud percussive sound.

Perc. I: Adufe

- You always look for different sounds, playing with the fingers, palm of the hand, etc. Also percussion in different areas of the instrument.
- The white square indicates to pronounce one of the following consonants: (d, k, p, q, t), always change the consonant in each white square.

Perc. II: Conga

- You always look for different sounds, always striking with the hands (fingers, palm, etc). Also percussion in different areas of the conga using various techniques (open stroke, slap, bass sound, scrape, etc)
- The white square indicates to pronounce one of the following consonants: (d, k, p, q, t), always change the consonant in each white square.

Perc. III: Bass Drum

- You always look for different sounds, striking with the fingers, palm of the hand, drumstick, etc. Also percussion in different areas of the instrument.
- The white square indicates to pronounce one of the following consonants: (d, k, p, q, t), always change the consonant in each white square.

Perc. IV: Mezzo-soprano

- The text in the black squares must always be consonant letters (d, k, p, q, t).
- The sound in the white squares must be some body percussion sound or some percussive effect performed with the mouth (tongue click, tongue flutter, cork pop, cheek slapping, etc).
- You should always change pitches, sing in different registers.

work commissioned by Orquesta y Coro Nacionales de España

Teselas de un reflejo

for Neopercusión and Daniela Vladimirova

Inés Badalo
(2022/2023)

I. Latidos rit. A tempo

[♩=50] mf

Mezzo-soprano

Percussion I

Percussion II

Percussion III

this note is played by percussionist II

this note is played by percussionist II

snare drum (snares on) (percussionist III)

bell plate

bell plate

(to) (from) (to) simile

regular pulse rhythm snare drum (snares on) to and from bell plate

[u] -----> [i] ---
slow glissandi from one vowel to another, naturally producing harmonics

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

rit. [♩=60] mf

rit. [♩=60]

f

pp

[œ]

Tú

snare drum (percussionist III)

bell plate (played by percussionist III)

(to) (from) (to) simile

mf

p

(only mute the F note)

© Copyright 2023 by Inés Badalo López

Mezzo *p* *mf* *pp* *f* *f*

vie - - - neh - - - sh sh

Perc. I

Perc. II

Perc. III *mf* *mf*

cymbal pulling, with the side of the beater *pp* *f* l.v.

tam-tam pulling, with the side of the beater *pp* *f* l.v.

sweep l.v.

Mezzo *ff* *mp* *f* *f* *ff* *mp* *f*

sh following the melodic profile sh sh sh

sh sing a continuous "sh" sound along the line *f*

sandpaper blocks

Perc. I *pp* *f* *pp* *f*

sh sing a continuous "sh" sound along the line *f*

Perc. II *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

sh sing a continuous "sh" sound along the line *f*

Perc. III *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

[♩=70]

f *mf* *f* *rit.* *pp*

tongue click

Mezzo

[u] -----> [i] -----> [œ]

[♩=70]

sandpaper blocks *rit.* *pp*

cymbal *sh* *f* *sh* *mp* *p* *pp*

sweep

Perc. I

pp *p* *pp*

sh *f* *sh* *mp* *p* *pp*

sweep

Perc. II

pp *p* *pp*

sweep (on F) *sh* *mp* *p* *pp*

Perc. III

mf *pp* *p* *pp*

[♩=60]

singing and whistling (random pitches)

p *mf* *pp* *p* *f*

tongue click

Mezzo

[♩=60]

Japanese temple bells *p* *p* *pp* *mf*

crotales

Perc. I

p *pp* *mf*

tom-tom

Perc. II

pp *mf*

Perc. III

p

[♩=110]

mf

Mezzo

d, k, p, q, b, t

combine consonant letters in any order (following the melodic profile), mix them with the percussive sounds of the other instruments

[♩=110]

palms

W W B F B F W F B F W F F W B F W

Perc. I

mf

Perc. II

open stroke

slap

bass sound

conga

(scrape)

mf

marimbaphone

"Ricochet". Put the hard mallet (wooden xylophone) on the bar in order to rebound with the vibration. Move continuously the mallet along the bar to strike the marimba bar

Perc. III

mf



p \leq *f* *mf*

Mezzo

Perc. I

F W F B B W F F W F B F

snare drum

Perc. II

(ord. sound)

Perc. III

Mezzo

$\text{[}\text{♩}=60\text{]}$

f "f" *p* *mf* *f* *pp*

rrr (flutter tongue) (consonant letters) rrr (flutter tongue)

[u] ----- > [i] ----- > [œ]

Perc. I

f $\text{[}\text{♩}=60\text{]}$

Perc. II

f

Perc. III

f

bell plates

mf *p*

(only F)



Mezzo

$\text{[}\text{♩}=50\text{]}$

mf

sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh

Perc. I

$\text{[}\text{♩}=50\text{]}$

sh (breathe when necessary, do not coincide)

p

cymbal

(electric toothbrush)

Perc. II

sh (breathe when necessary, do not coincide)

cymbal

p

mp (wah-wah effect with a cupped hand)

mp simile

(continue the wah-wah effect until the sound disappears)

Perc. III

sh (breathe when necessary, do not coincide)

p

Mezzo

sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh sh f

ppp *f* *pp*

Perc. I

gliss.

Perc. II

mp

(knitting needles)

ppp *mf* *ppp*

Perc. III



Mezzo

Perc. I

cymbal

(wah-wah effect with a cupped hand)

mf

Perc. II

bell plates

snare drum

(to) (from) (to) simile

Perc. III

mf

Mezzo

mf *pp*

8

u -> a -> u -> a -> u -> a *simile*

Perc. I

mf (wah-wah)

Perc. II

mf (wah-wah with hand inside the spring coil)

spring coil
tubular bell hammer
(with the wooden side)

bell plates

Perc. III

p



Mezzo

mf *pp* , *mf* *pp* *f* *p*

7 5

u -> a -> u -> a -> u -> a *simile* , u -> a -> u -> a -> u -> a *simile*

Perc. I

mf (wah-wah)

Perc. II

mf (wah-wah)

Perc. III

mf

Mezzo *mf* (flutter tongue)

Perc. I *p* with a knitting needle, sweeping roll glissando on the edge of the cymbal

Perc. II *f* **bell plate** **snare drum** (snares on) (to) (from) (to)

Perc. III *f* **snare drum** (snares on) (to) (from) (to) *simile*



Mezzo *rit.* add air gradually

Perc. I *rit.* continue until the sounds of the bell plates to be completely extinguished

Perc. II *simile* continue until the sounds of the bell plates to be completely extinguished

Perc. III *rit.* continue until the sounds of the bell plates to be completely extinguished

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

simile

Mezzo: Treble clef, 4/4 time. Measures 1-3. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 1, 2, and 3.

Perc. I: Treble clef, 4/4 time. Measures 1-3. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 1, 2, and 3.

Perc. II: Treble clef, 4/4 time. Measures 1-3. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 1, 2, and 3.

Perc. III: Treble clef, 4/4 time. Measures 1-3. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 1, 2, and 3. Marked *simile*.



Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Mezzo: Treble clef, 4/4 time. Measures 4-6. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 4, 5, and 6.

Perc. I: Treble clef, 4/4 time. Measures 4-6. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 4, 5, and 6.

Perc. II: Treble clef, 4/4 time. Measures 4-6. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 4, 5, and 6.

Perc. III: Treble clef, 4/4 time. Measures 4-6. Notes: i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i, i. Accents on measures 4, 5, and 6.

Mezzo

sh

Perc. I

Perc. II

Perc. III

hold the fishbowl with your hand

increasingly circular movements

as fast as possible

p

f



Mezzo

"wah-wah effect": put your hand above the fishbowl and move it up and down

as fast as possible *

Perc. I

f p PPP

move the marbles with your fingers

Perc. II

p

3 3

Perc. III

I.v.

p PPP

* Put the fishbowl on the table with the marble in movement.

Mezzo

sh *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Perc. I

p *f* *p* *f*

Perc. II

f *p* *f* *p* *f*

rub the edge of the fishbowl with a wet finger

Perc. III

p *f*

6/4 6/4 6/4 6/4

Mezzo

f *p*

sh

Perc. I

take the cup from the Perc. II

p *f*

put your hand in and out of the glass object, without touching the marble, (at the rhythm you consider) until the marbles to stop

remove the marbles from all objects (except the tray)

Perc. II

move the marbles with your fingers

p *f*

put your hand in and out of the glass object, without touching the marble, (at the rhythm you consider) until the marbles to stop

remove the marbles from all objects (except the tray)

Perc. III

take the cup from the Perc. II

p *f*

put your hand in and out of the glass object, without touching the marble, (at the rhythm you consider) until the marbles to stop

with three mallets, play the vase in three different zones simultaneously

mf *p*

[♩=60]

Mezzo

Perc. I

keep the glasses in movement. You haven't to play them all the time, only when necessary

mp

Perc. II

Perc. III

simile, but you have to play in another different zones

mf *mp* *mp*

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

339

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

sh

gliss.

play with one mallet between the two glasses

p

Mezzo

sh sh sh (always)

Perc. I

p

combine the notes of the box in any order. Irregular rhythm

Perc. II

p

rub the edge of the fishbowl with a wet finger

p

simile

Perc. III

p



Mezzo

accel. rit. accel.

Perc. I

accel. rit. accel.

Perc. II

Perc. III

mp

mf

The musical score for 'The Fire Dance' by John Williams is presented in a four-staff format. The top staff is for Mezzo, and the bottom three staves are for Percussion I, II, and III. The score is divided into three measures. The first measure contains a series of triplets in the Mezzo part, with a '3' above each group. The second measure is marked 'simile' and continues the triplet pattern. The third measure is marked 'a tempo' and features a 'f' dynamic marking. The Percussion parts provide a rhythmic accompaniment, with Perc. I playing a steady eighth-note pattern, Perc. II playing a pattern of eighth and sixteenth notes, and Perc. III playing a pattern of eighth and sixteenth notes. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).



Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

3 3 3 3

pp

pp

mp

quietly, put a marble inside each glass and the fishbowl

p f

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

p *f* *p* *ppp*

simile

quietly, put a marble inside the fishbowl



Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

rit.

rit.

rub the edge of the fishbowl with a wet finger

change dynamics ad libitum

p *f*

rub the edge of the fishbowl with a wet finger

change dynamics ad libitum

3 3 3 3 3 3 3 3

Mezzo

wait for all the marbles to stop

f " sh

take the cup from the Perc. II

everyone move to the other percussion instruments only the adufe of the next piece should start playing before the sound of the glass disappears

Perc. I

everyone move to the other percussion instruments wait for all the marbles to stop

everyone move to the other percussion instruments wait for all the marbles to stop

Perc. II

everyone move to the other percussion instruments wait for all the marbles to stop

move the marbles with your fingers

Perc. III

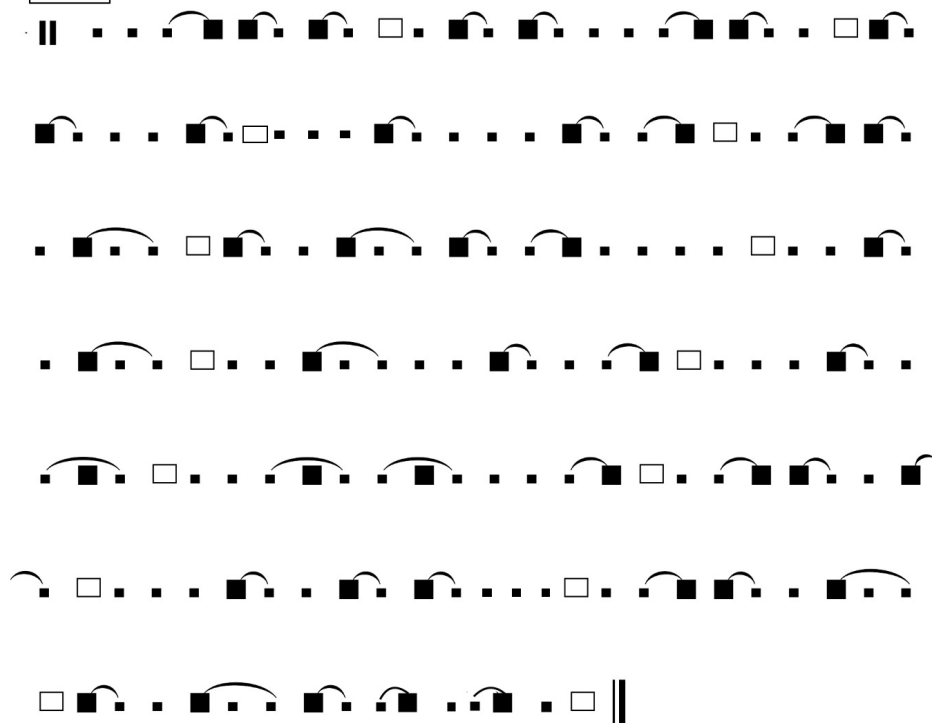
everyone move to the other percussion instruments wait for all the marbles to stop

p *f* " *f* "

III. Mosaicos

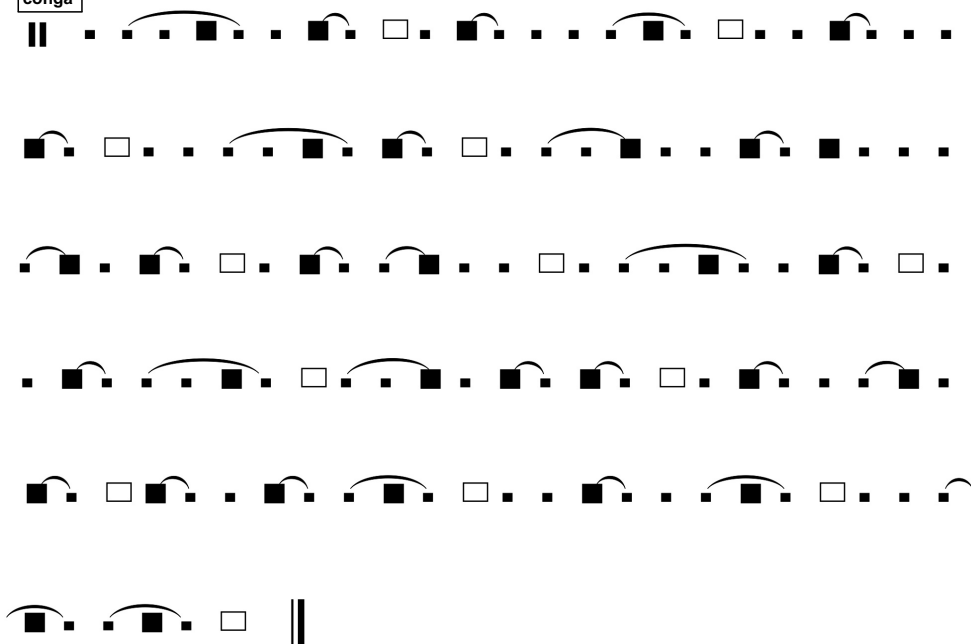
1 Perc. I

adufe



2 Perc. II

conga



3 Perc. III
bass drum

|| . . ■ ■ . . ■ ■ □ . ■ ■ ■ . . ■ ■ □ . . ■ ■ ■ ■

■ □ ■ □ ■ □ ■

■ . ■ . □ . ■ ■ ■ . ■ ■ □ . ■ ■ ■ . ■ ■ □ . .

■ . . ■ □ . . ■ . ■ ■ □ . ■ . □ ■ ■

□ ■ . . . ■ □ ||

4 mezzo

treble clef . . ■ ■ . ■ ■ □ ■ . ■ ■ ■ ■ □ ■ ■

■ . □ ■ . ■ . ■ ■ □ ■ . ■ . ■ ■ □ ■ ■

■ . . ■ ■ □ ■ . ■ . ■ ■ ■ ■ □ . . ■ ■ ■ ■

□ . . ■ . ■ ■ □ . . ■ . ■ ■ □ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

■ . □ ■ . . . ■ ■ □ ||

IV. Aljibe sonoro

8" 4" 6"

Mezzo

Perc. I **Portuguese guitar**

Perc. II **tam-tam** **bass drum**

Perc. III **marimbaphone** with bass drum mallets

rub the soundboard with superballet mallet

rub (superball)

fast gliss along the low bars

mf *f* *mf* *f* *f* *gliss.*



8" 10" 2"

Mezzo

Perc. I (milk frother) ① (1st and 2nd strings) fret 1 gliss. end of the fingerboard ① ② ① ② ① ② gliss. ⑥ ①

Perc. II rub *p* *mf* *p* *mf*

Perc. III *f* *f* *gliss.* *gliss.*

7" 18" *p* (oscillating pitch)

Mezzo

Perc. I

① end of the fingerboard gliss. behind the bridge

glissando across the following strings

① ② ③ ④ ③ ⑥ ⑤ ④ ④ ③

bocca chiusa (m) (breathe when necessary)

Perc. II

mf *f*

mf *f*

bass drum

play the bass drum with rutes (or rods). Pressing the rutes at a shallow angle and rolling them over the skin, a cracking carpet of sound is generated

f

Perc. III

f

gliss.

mf *f* *mf*

sweeping roll with jazz brush altering the position at the edge of the bar

5"

Mezzo

Perc. I

① ② ③ ②

Perc. II

Perc. III

f *mf*

Mezzo

6"

[♩=54]

mf

simile

Perc. I

(intermittent)

(turn the milk frother down)

[♩=54]

(place the mallet under the 5th/6th strings)

p

(keep the mallet in movement, with irregular rhythm, ad libitum)

Perc. II

tam-tam

p

ff

bass drum

p

ff

Perc. III

f



Mezzo

re- pe- ni - - c'o si- no

ff

Tibetan bowl

voice

mf

(with fingers)

①

⑥

mp

(create overtones by placing the fingers at particular point. Change the point in each note)

cymbal

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

(create overtones by placing the fingers at particular point. Change the point in each note)

cow bell

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

Perc. I

ff

Perc. II

Perc. III

Mezzo

re- pe- ni - - c'o

simile

ff (oscillating pitch)

triangle

Portuguese guitar

Perc. I

p

p

ff

simile

Perc. II

pp *f*

simile

Perc. III

pp *f*



Tibetan bowl

Mezzo

mp

Portuguese guitar

(irregular rhythm. This is an example, you can combine the same elements in any order)

triangle

Perc. I

mp

p

(near the bridge, but not behind, on the other side)

mf

Perc. II

pp *f* *pp* *f*

Perc. III

pp *f* *pp* *f*

pp *f*

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III



Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

10"

continue improvising alone for 10"

Mezzo

Perc. I

(continue)

Perc. II

crotales

marimbaphone with bass drum mallets

Perc. III

mp

mp

Tibetan bowl

Mezzo

mp

Perc. I

Perc. II

3

Perc. III

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

recite the text by Fernando Pessoa
of the box

Los viajes son los viajeros. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos.

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

f

ff

ff

pp

f

gliss.

"f"

play all the strings on the headstock

Mezzo

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Sueca-Olivenza, 5th February 2023

ANEXO A.4. *RHIZOME*

Inés Badalo

Rhizome






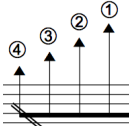











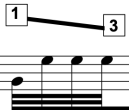
for guitar

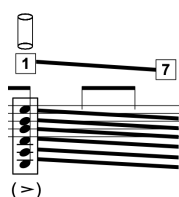
(2023)

Obra encargo de Andrea De Vitis

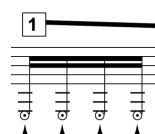
Estrenada por Andrea De Vitis en el Riverview Performing Arts Center,
el 20 de abril de 2024, en el marco del Festival Internacional de
Guitarra de Sarasota (Florida)

NOTATION

SP	Sul ponticello		Gradually transition from one sound to the next one
MSP	Molto sul ponticello	r.h.	Right hand
N	Normal	l.h.	Left hand
l.v.	Let vibrate		Play without pressure in left hand (simile harmonic pressure)
	Fast group (as fast as possible)		Play with half pressure in left hand
	Short fermata		Play between fingerboard and bridge in the indicated strings (random pitches)
	Regular fermata		Pluck the strings on the headstock (video 1)
	Long fermata		Striking different parts of the guitar to get different sounds
	Multiphonic		Slide the nail of the right hand thumb finger the length of the 6th string, beginning around the end of the fingerboard until near the bridge
	Accelerando		With slide
	Ritardando		Whitout slide
	Gliss with the slide between the indicated areas (ascending) (video 2)		Gliss with the slide between the indicated areas (descending) (video 3)



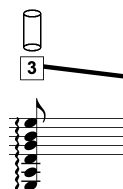
Gliss with the slide between the indicated areas, striking with the slide at the beginning (video 4)



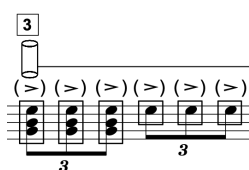
Play the indicated string by placing the edge of the slide against the string (video 5)



Pizz. Bartók



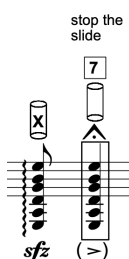
Rasgueado of the strings by placing the slide in the indicated area and make a gliss (video 6)



Strike the indicated strings with the slide (video 7)



Tapping



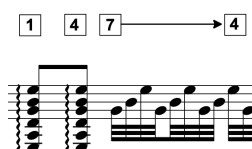
Stop the slide, do not move it (video 8)



As high as possible area beyond area 1



Natural harmonic (video 9)



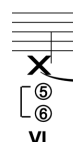
Place your fingers in the indicated areas, muting the strings (video 10)



Play a "rasgueado", through the rapid succession of the fingers of the right hand (video 11)

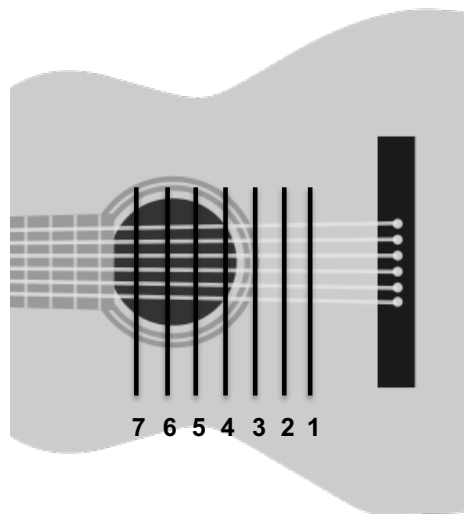


Play all the strings in the indicated direction, directly, without rapid succession of the fingers (video 12)

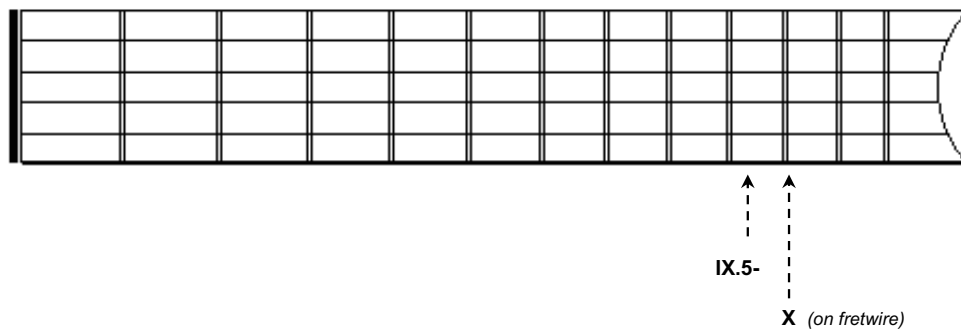


Play the 5th and 6th strings crossed at the indicated point (video 13)

Guitar areas (with slide or fingers)



Multiphonics notation (example)

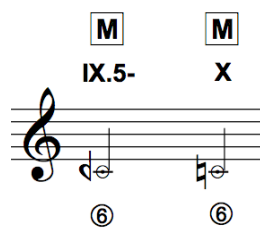


Roman Numeral = Fret Number

Arabic Numeral .5 = 1/2 of the distance between the IX and X frets

-, + = slightly to the left or right respectively of the indicated fret position

Multiphonic position (examples)



scordatura:



NOTE: Accidentals (including grace notes) **ONLY** affect the note to which they are attached.

You can watch the videos at the following link:

<https://youtube.com/playlist?list=PLNN00pEz5n2Qiia0i8yeFWOt5cktmcrnD&feature=shared>

Work commissioned by Andrea De Vitis.

Duration: ca. 7- 8'

for Andrea De Vitis

Rhizome

Inés Badalo
(2023)

scordatura:



♩=80



1

* tremolo



○

1



mp

1

2

1

2

1

2



1

2

1

2

1

3

1



3

1

3

1

3

1

3

1

4



1

4

1

4

1

4

1



mf

* What is written is not the resulting pitch.

© Copyright 2023 by Inés Badalo López

The musical score consists of six systems of notation, each featuring a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings.

- System 1:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '4' above the first note, and a finger number '1' above the second note. A dynamic marking *sfz* is present below the staff.
- System 2:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '7' above the first note, and a finger number '1' above the second note. A dynamic marking *f sfz* is present below the staff.
- System 3:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '1' above the first note, and a finger number '7' above the second note. A dynamic marking *sfz* is present below the staff. A dashed line labeled *accel.* is above the staff.
- System 4:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '1' above the first note, and a finger number '7' above the second note. A dynamic marking *ff* is present below the staff. A dashed line labeled *as fast as possible* is above the staff.
- System 5:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '3' above the first note, and a finger number '7' above the second note. A dynamic marking *sfz* is present below the staff.
- System 6:** Features a melodic line with a slur over the first four notes, a finger number '3' above the first note, and a finger number '7' above the second note. A dynamic marking *sfz* is present below the staff.

The score includes various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings such as *sfz*, *f sfz*, *ff*, and *accel.*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes.

370

[illegible]

molto rit.

The musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler, measures 1-10, is shown. The dynamics are marked as *mf* (measures 1-4), *mp* (measures 5-7), and *mf* (measures 8-10). The articulation is marked as *gliss.* (measures 8-10). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'.

MSP as high possible. l.h. near the bridge
 $\approx 5''$

ff

$\text{♩} = 80$
 position of the fingers of the left hand (muting all strings with the fingers)

1 4 7 4

sfz sfz p

2 3 7 2 1

mf mp mf

3 5 3 6 4 2 5 3

sfz sfz sfz sfz sfz sfz

7 5 7 3 1 3

sfz sfz sfz sfz sfz

f

5 2 6

sfz sfz

ff

3

6''

as high as possible, very close to the bridge

molto rit.

1 ↑ i i i i i i simile on bridge percussive sound

sfz!!

$\approx 12''$

M

V.5+ VI III.5 VI

⑥ ⑤ ⑥ ④

mf

$\approx 8''$
 SP → MSP → SP → MSP → SP
 V (V) simile, on V V VII M V.5+

 mp mf mp mf

$\approx 12''$ $\approx 10''$
 SP → MSP
 M II.5 IV.5 III- II VII V M V.5+ III.5

 mf

$\approx 8''$
 SP → MSP → SP → MSP
 V (V) simile, on V N =80 I.v. I.v. simile

 mp mf mp

rit. a tempo rit. a tempo

 pp mf

f mf

XII XII XII no harm. accel. simile

 p VII

rit. -----

f *mf* *p*

a tempo

p *mp*

simile

mf

progressively remove pressure on the fingers of the left hand

SP without pressure

f

(no harm.)

ff

progressively remove pressure on the fingers of the left hand

pp

f

SP

VI *III.5* *V.5+* *V.5+* *V* *IX* *VII* *XII*

VI *VI* *III.5* *V.5+* *V.5+* *IV.5* *IV.5* *IV.5* *IV* *IV.5*

M IV **M** IV.5 **M** IV **M** IV.5 **M** IV **V** **IX** **XII** **VII**

⑤ 3 ⑥ ⑤ 3 ⑥ ⑤ 3 **ff**

≈ 10" ≈ 20"

on the headstock expressive

simile **pp** **mp** simile

with 3 or 4 finger l.h., at this moment uncross the strings

VII **IX** **XII** **IX** **IX** **IX** **VII**

after the attack, apply a moderate oscillation to the sound **ff** **pp** **J=80 tremolo**

(slide) **X**

1

mf **p**

1 **2** **1** **3** **1** **4** **2** **5** **3** **6**

f **sfz** **sfz** **sfz**

The musical score is written for guitar and includes the following elements:

- System 1:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 2, 5, 3, 3, 6, 6, 4. Dynamic: *sfz*.
- System 2:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 4, 7, 3. Dynamic: *ff*.
- System 3:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 5, 7, 5, 3, 1, 4. Dynamic: *sfz (>)*.
- System 4:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 1, 7, 4, 5, 1, 4, 3, 7, 5, 1. Dynamic: *sfz (>)*.
- System 5:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 4, 1, 1, 5, 1, 7. Dynamic: *sfz (>)*.
- System 6:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 1, 4, 1, 3, 3, 7. Dynamic: *sfz*.
- System 7:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 1, 4, 1, 3, 3, 7. Dynamic: *fff*.
- System 8:** Treble staff with notes and slurs. Guitar staff with fingerings 3, 7. Dynamic: *very slow gliss.*

Olivenza, October 2023

ANEXO B: PROGRAMAS DE CONCIERTOS

ANEXO B.1. ESTRENO DE *LA LÍNEA DIFUSA* EN BADAJOZ Y MADRID
(ESPAÑA)





39

FESTIVAL IBÉRICO DE MÚSICA DE BADAJOZ

27 mayo - 10 junio 2022

www.festivalibericobadajoz.es

39

FESTIVAL IBÉRICO DE MÚSICA DE BADAJOZ

27 mayo - 10 junio 2022

.....

JUEVES 2 DE JUNIO

Teatro López de Ayaia, 20:30h.

Música Contemporánea
PESOA Y EL DILEMA
ENSEMBLE SONIDO EXTREMO

Obras de Manuel de Falla,
José Río-Pareja e Inés Badalo

JESÚS GÓMEZ, flauta
ALFONSO PINEDA, clarinete
JAVIER GONZÁLEZ PEREIRA, saxofón
ELSA SÁNCHEZ, violín
CARLOS PACHECO, viola
IVÁN SISO, violonchelo
INÉS CAVALHEIRO, arpa
SARAI AGUILERA, percusión
BEATRIZ GONZÁLEZ, piano

JORDI FRANCÉS, director
XAVIER SABATA, contratenor
ISABELLA GAUDI, soprano

Precio Entrada: 6 €
Entrada gratuita para
socios Sociedad Filarmónica
de Badajoz

ORGANIZA:



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BADAJOZ

PATROCINAN:



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejo de Cultura, Turismo y Deportes



DIPUTACIÓN DE BADAJOZ



AYUNTAMIENTO DE BADAJOZ



inaem



JUNTA DE EXTREMADURA

COLABORAN:

- Teatro López de Ayaia
- Conservatorio Profesional de Música de Badajoz
- Conservatorio Superior de Música de Badajoz
- Ayuntamiento de Mérida
- Ayuntamiento de San Vicente del Rey
- FestivalBis

380

39 FESTIVAL IBÉRICO DE MÚSICA DE BADAJOZ · 2022

PROGRAMA

Manuel de Falla (1876–1946)
Psyché (1925)

José Río-Pareja (1973)
Tão longe de mim (2019)
Cuatro canciones sobre poemas de Fernando Pessoa

Inés Badalo (1989)
La línea difusa (2022) *+

J. Río-Pareja / Juan Mayorga (1965)
El dilema (2022)
Escena final y Postludio de la ópera *La paz perpetua**

*+ Estreno absoluto. Encargo del CNDM

*Estreno absoluto. Encargo del Ensemble Sonido Extremo



ORGANIZA:



PATROCINAN:



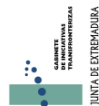
Consejería de Cultura, Turismo y Deporte



DIPUTACIÓN
DE BADAJOZ



Ayuntamiento de Badajoz



COLABORAN:

Teatro López de Ayala
Biblioteca de Extremadura
Conservatorio Profesional de Música 'San Francisco' de Badajoz
Conservatorio Oficial de Música de Almodralego
Ayuntamiento de Cheles
Ayuntamiento de Villar del Rey
FestClásica

CNDM21/22

Centro Nacional de Difusión Musical

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA | AUDITORIO 400

LUNES 06/06/22 19:30h

Ensemble Sonido Extremo

Jordi Francés DIRECTOR

Xavier Sabata CONTRATENOR

Isabella Gaudí SOPRANO

SERIES 20/21

Helena CÁNOVAS PARÉS (1994)
Batega tot i tot està aturat, para ensemble (2014)

José RÍO-PAREJA (1973)
Tão longe de mim. Cuatro canciones sobre poemas de Alberto Caeiro, heterónimo del poeta Fernando Pessoa + (2019)
I. Pouco me importa
II. Última estrela a desaparecer antes do dia
III. Leve

Inés BADALO (1989)
La línea difusa. Tras canciones populares de España y Portugal, para soprano y ensemble *+ (2022)
I. Preludio
II. El encajero
III. Interludio
IV. Chamarrita de cima
V. Interludio —de pregones—
VI. José embala o Menino

J. RÍO-PAREJA / Juan MAYORCA (1965)
Escena final y postludio de la ópera La paz perpetua * (2022)

+ Encargo del CNDM
*+ Estreno absoluto. Encargo del CNDM
* Estreno absoluto

ENSEMBLE SONIDO EXTREMO

Elsa Sánchez Sánchez VIOLÍN

Iván Siso Calvo VIOLONCHELO

Carlos Pacheco VIOLA

Jesús Gómez Camazón TRAVERSO

Alfonso Pineda González CLARINETE

Javier González Pereira SAXOFÓN

Saraí Aguilera Cortés PERCUSIÓN

Beatriz González Díez PIANO

Inés Cavalheiro ARPA

XAVIER SABATA CONTRATENOR

ISABELLA GAUDÍ SOPRANO

JORDI FRANCÉS DIRECTOR

Duración aproximada: 70 minutos sin pausa

382

Fukio Ensemble

Raíces

Obras de estreno de compositoras españolas ^{*,*} [2022]
Candelaria Dorta, Inés Badalo, Alicia Díaz de la Fuente,
Isabel Royán, Yolanda Campos Bergua, Diana Pérez
Custodio, María Dolores Serrano Cueto, Laura Vega Santana,
Consuelo Díez Fernández y María José Arenas

^{*,*} Estrenos absolutos. Encargos del CNDM y el Festival de Música Española de Cádiz

El término japonés de *fukio* puede ser interpretado como «disarmonía» o «crisis». Los componentes del cuarteto de saxofones que protagonizan esta velada se decantaron por este nombre por conectarse con «la sensación de inconformidad del artista cuando éste entra en duda, reflexión y busca un camino hacia la idea creativa». Su titánica labor en este concierto consistirá en estrenar todas las piezas que figuran en el programa bajo la rúbrica *Raíces*, unas raíces que conectarán a su vez a las diferentes autoras de esta nueva edición del taller de compositoras.



© Andrej Grlic

172 CNDM22/23

CIRCUITOS

ANEXO B.2. ESTRENO DE *DUERME CON LOS ECOS* EN CÁDIZ, BADAJOZ Y SEGOVIA (ESPAÑA)



19 NOV
20:00h
ESPACIO
DE CULTURA
CONTEM-
PORÁNEA
(ECCO)



FUKIO ENSEMBLE
TALLER DE COMPOSITORAS.
Raíces

20
Festival
de Música
Española
de Cádiz
MANUEL DE FALLA
flamencos al vuelo

Ciclo Satélites 23 20 de junio de 2023		Neopercusión	
<i>Obras de</i> Inés Badalo, Hildegard von Bingen y György Ligeti		Daniela Vladimirova Mezzosopranos Marta de Andrés Mezzosopranos Rafa Gálvez Nerea Vera Eusebio Sánchez Percusiones	Inés Badalo (1989) <i>Teselas de un reflejo</i> * [12'] Para voz/lactriz y 4 percusionistas I. <i>Latidos</i> II. <i>Vitrea</i> III. <i>Mosaicos</i> IV. <i>Aljibe sonoro</i> *Estreno absoluto. Obra encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Dedicada a Neopercusión y Daniela Vladimirova.
Neopercusión		Juanjo Guillem Percusión y dirección artística	Hildegard von Bingen (1098-1179) <i>Suite Hildegarda</i> [10'] Para 2 mezzosopranos y percusiones (arreglo de Jesús Salvador Chapi [1960]) György Ligeti (1923-2006) <i>Sippal, dobbal, nádihagedűvel (Con silbato, tambor, violín)</i> [25'] Para mezzosoprano y 4 percusionistas (basado en la poesía de Sándor Weöres [1913-1989]) I. <i>Fábula</i> II. <i>Táncsdal (Canción de cuna)</i> III. <i>Kínai templom (Templo chino)</i> IV. <i>Kuli (Kuli)</i> V. <i>Alma álma (El sueño de Alma)</i> VI. <i>Keserédes (Agridulce)</i> VII. <i>Szajkó (Urraca)</i>
Orquesta y Coro Nacionales de España		Auditorio Nacional de Música Sala de Cámara Ma 20 JUN 19:30H Concierto sin descanso Duraciones aproximadas	Visita la web de Neopercusión en este enlace: neopercusion.es
		2 PROGRAMA	

⁷³ La obra también fue interpretada en el Festival Madrid Actual, por los mismos intérpretes, el 31 de octubre de 2023.

ANEXO B.4. ESTRENO DE *RHIZOME* EN SARASOTA (FLORIDA), ALICANTE (ESPAÑA), SALZBURGO (AUSTRIA) Y MILÁN (ITALIA)



International
Concert Series

Lovro Peretic,
January 6, 2024

▼

Drew Henderson
February 3, 2024

▼

Ana Vidovic
March 9, 2024

▼

Andrea de Vitis
April 20, 2024

▼

SAT | APRIL 20 2024 | 7:30 PM | RIVERVIEW PERFORMING ARTS CENTER



ANDREA DE VITIS - ITALY

Andrea De Vitis, from Rome, is acclaimed for the "infinitely varied color palette he creates" (*American Record Guide*), the "absolute control over the details of the performance" (*Silesia prezentuje*) and for his "mature interpretations" (*Musica*) with "profound musicality" (*Guitart*).

Andrea has won more than 40 prizes in various international competitions, including Guitar Masters (Poland), Forum Gitarre Wien (Austria), Iserlohn International Guitar Competition (Germany), Certamen "Julian Arcas" de Almeria (Spain), Budapest International Guitar Competition (Hungary), Gargnano, Gorizia, Pittaluga (Italy) and Guitar Foundation of America (USA); he also received 3 "golden guitar awards" at the International Guitar Convention in Milan and Alessandria and a special artistic medal from Senate of Italian Republic.

387

29° Convegno Internazionale di chitarra

In memoriam Oscar Ghiglia (1938-2024)

Milano
Conservatorio
"Giuseppe Verdi"
Sala Puccini
sabato 5 ottobre 2024



10:00

Mostra di novità editoriali, discografiche, accessori, festival e liuteria.

Orario continuato dalle h.
10,00 alle 18,00



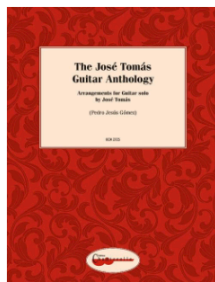
11:30

The José Tomás
Antology –
arrangements by J.T.
– Schott edizioni

Relatore: **Pedro Jesus
Gómez** (Real
Conservatorio Superior de
música de Madrid)

Esecutrice **Roberta
Mercurio**

Maurice Ravel *Pavane pour
une infante défunte*
(trascrizione José Tomás).



11:50

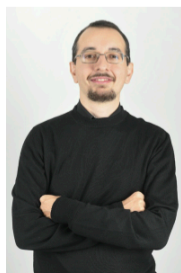


15:20

La chitarra di Franco
Margola (1908-1992)

Presentazione del libro *19
Studi e 4 pezzi brevi* di
Franco Margola a cura di
Antonio D'Alessandro,
Tommaso Ziliani, Angela
Centola (Edizioni Curci,
2023)

Relatore **Andrea Faini**
(musicologo e critico
musicale del Giornale di
Brescia)



15:40

Venticinque anni di
successi de La
Chitarra Volante
Relatori **Vito Nicola
Paradiso** (Istituto
Comprensivo "Hero
Paradiso-San Giovanni
Bosco" di Santeramo in
Colle (BA) e **Laura Moro**
(direttore editoriale Edizioni
Curci)

Concerti

17:15

Davide Mascia

Vicente Asencio *Collectici
intim* (La Serenor – La Joya)

Alessandro Solbiati *Tre
pezzi per chitarra*
(Palpitante-Dolcemente-
Presto, con forza)



17:35

Omaggio a Sérgio
Abreu (1948-2023)



10:15

Saluto ai partecipanti
del 29° Convegno
internazionale di
chitarra

Francesco Biraghi
già docente del
Conservatorio di Milano

Filippo Michelangeli
Presidente del Convegno

Massimiliano Baggio
Direttore del Conservatorio
di Milano

Raffaello Vignali
Presidente del
Conservatorio di Milano

Frédéric Zigante
Direttore artistico e docente
Conservatorio di Milano





Inés Badalo Rhizome (2023) Prima esecuzione italiana

Esecutrice **Roberta
Mercorio**



Aars Guitar Quartet

(Alberto Rasso, Alberto
Santin, Raffaele Putzolu,
Stefano Trevisan)

Heitor Villa-Lobos *Bachianas
Brasileiras n.1* (trascrizione di
Sergio Abreu)

*Introdução (Embolada) –
Prélude (Modinha) – Fugue
(Conversa)*

10:30

Pagine e corde – Libri su chitarre e chitarristi



Relatore **Francesco
Biraghi** (moderatore del
Convegno)

Abigail Rae *The Life and
Times of Matteo Carcassi, a
Biographical Story* – (Tea and
Guitars 2022) • **Rafael**

Andia *Labyrinthes d'un
guitariste* (L'Harmattan, Paris
2016) – *Rasgueados*,
romanzo (L'Harmattan, Paris
2018) – *Guitarre Royale*,
romanzo (L'Harmattan, Paris
2019) • **Lou**

Marinoff *Fernando,
Beethoven of the Guitar* 3
volumi (Waterside
Production, Cardiff, California
USA, 2021) • **Giovanni
Alberti** *Inseguendo Sor*,
romanzo (Zecchini, Milano
2023) • **Nicole Yrle** *L'Exil
d'un virtuose*, romanzo
(première époque) (Cap Bear
Editions, Perpignan, s.d.) •
Variations en Clair-Obscur,
romanzo (deuxième époque)
(Cap Bear Editions,



12:00

In memoriam Oscar Ghiglia (1938–2024)



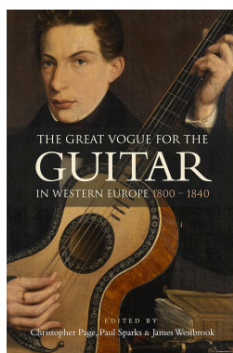
Presentazione del libro-
intervista *Prima di tutto la
musica* (Edizioni Ut Orpheus,
2024)

Relatori: **Piero Bonaguri**
(Conservatorio di Bologna)
con la partecipazione di
Antonin Vercellino
(Éditions Habanera) e di
Elena Papandreou
(Università di Salonicco)

Intervento musicale di **Elena
Papandreou**
Manos Hadjidakis *Wide Open
Sea- Thalassa Platia* (arr.
Roland Dyens)

15:30

The Great Vogue for the Guitar in western Europe 1800–1840



edited by Christopher Page,
Paul Sparks & James
Westbrook (The Boydell press,
2023)

Relatori **Mario Torta**
(Ricercatore) e **Jukka
Savijoki**, (docente
Accademia Sibelius di
Helsinki)



18:00

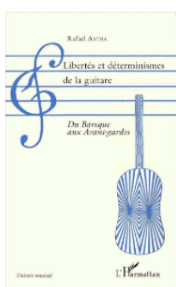
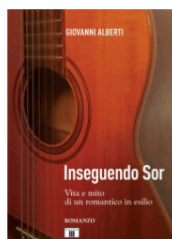
Chitarre d'oro

Premiazione 2024



Hopkinson Smith, Chitarra
d'Oro *Una Vita per la chitarra*
2021, premiato da Evangelina
Mascardi e, sotto, Oscar
Ghiglia premiato da Frédéric
Zigante nel 2013





10:50

La musica per violino e chitarra di Ferdinand Rebay (1880-1953)

Relatore **Andrea Dieci**
(Conservatorio di Modena)

Esecutori Andrea Dieci,
chitarrista e Piercarlo Sacco,
violinista

*Musiche di Ferdinand Rebay
annunciate dagli esecutori*



Oscar Ghiglia
Antonin Vercellino
**La musica
prima di tutto**
Incontri con Oscar Ghiglia



12:20

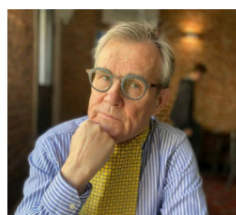
Debutto: Michele Festa



Michele Festa
(Avellino, 2003)

Musica francese del XX
secolo

Gustave
Samazeuilh *Sérénade* (1925)



16.10

Ida Presti (1924-1967): 100 anni di leggenda

Materiale video degli anni '60
della ORTF (Televisione
francese)

Prima visione in Italia
Relatrice **Isabelle Presti**
(Conservatoire de Beaulieu
sur mer)



Pablo Márquez, Chitarra
d'Oro – *Miglior video 2023*,
premiato da Filippo
Michelangeli.

Sotto: Stefano Grondona,
Chitarra d'Oro per la
Didattica 2023



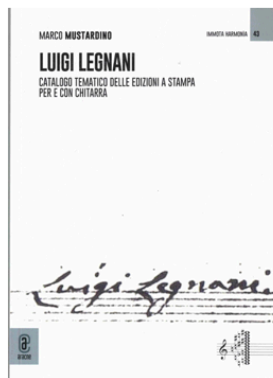


11:10

Dalla ricerca all'interpretazione: il catalogo tematico di Luigi Legnani

Relatore: **Marco Mustardino** (Ricercatore)

Esecutore **Leopoldo Saracino** (Conservatorio di Milano)
Luigi Legnani
Rondoletto Scherzoso op 204



Darius Milhaud *Segoviana Op.366 (1957)*

Albert Roussel *Segovia Op. 29 (1924)*

Georges Migot *Pour un Hommage à Claude Debussy (1924) (Prélude – Pastorale – Postlude)*

12:40

Pausa pranzo

16:50

Le due chitarre di Francesco Corbetta (XVII secolo)



Relatore Simone Vallerotonda (Conservatorio di Vicenza)

Esecutori: **I Bassifondi**
(Simone Vallerotonda, chitarra prima – Stefano Todarello, chitarra seconda)

Musiche di Francesco Corbetta annunciate dagli esecutori



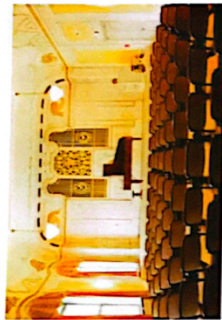
Per un omaggio a Georges Migot (1891–1976): stile, storia ed estetica delle composizioni per chitarra.

Relatore ed esecutore **Valerio Celentano**
(Conservatorio di Campobasso)

Georges Migot *Allant* dalla *Sonata per chitarra* (1960)

In occasione dell'uscita del doppio cd con l'opera completa di Georges Migot (Brilliant, 2023)





Mario Castelnuovo Tedesco

Sueño de la mentira y inconstancia
aus *Caprichos de Goya*

Sergio Assad

Valseana, Preludio, Toccatina
aus *Aquarelle*

Inés Badalo

Rhizome

Ana Gorjanc

Roberta Mercorio

Francesco da Milano

Fantasia XIII

Fernando Sor

Menuet op. 24 n. 1

Johann Kaspar Mertz / Franz Schubert

Ständchen

Marcel Müller

Manuel de Falla

Siete canciones populares españolas

I. El patio moruno

II. Seguidilla Murciana

III. Asturiana

IV. Jota

V. Nana

VI. Canción

VII. Polo

Benjamin Britten

Folk Songs

I. I will give my love an apple

II. Sailor-boy

III. Master Kilby

IV. The Soldier and the Sailor

V. Bonny at Morn

VI. The Shooting of his Dear

Aurora Martini

Alessandro Dominguez

