

Trabajo Final de Grado - Licenciatura en Composición Musical

Julián José Barbieri



facultad de artes

Hacia la Región Desconocida:

Poética Musical del Modernismo Británico

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Composición Musical

Julián José Barbieri

Profesores Asesores: director: Juan Carlos Tolosa

Co-director: Daniel Halaban

Octubre del 2020

Agradecimientos

A la Fla, por el acompañamiento eterno en todo este tiempo que hizo que todo valga la pena.

A la Alex, el Robert, el Nano y la Ade, por el apoyo más incondicional que podría llegar a imaginar.

A Juan Tolosa, por transmitirme el amor por la música contemporánea, por su invaluable tiempo y paciencia y por hacerme mejor músico en todo este tiempo.

A Dani Halaban, por enseñarme el rigor detrás del trabajo, por su invaluable tiempo y paciencia, y por devolverme las ganas de componer.

A Marisa Restiffo, Mónica Gudemos y la cátedra de Historia, por el constante enriquecimiento que generaron en mí.

A Gabi Yaya, por su tiempo, paciencia y colaboración.

A Roger Redgate, por señalar un nuevo camino.

Al Santi y Simón, por haberme dado la oportunidad de crecer y disfrutar con ellos una de las etapas más lindas e importantes de mi vida.

A mis compañeros de la facultad, por todo lo aprendido y vivido juntos.

Al Alfon y el Pucho, por ser mi escape del mundo interior que muchas veces me consume.

A esta institución, por el inmenso honor de formar parte de ella.

ÍNDICE

▪ INTRODUCCIÓN.....	2
▪ PROPUESTA.....	2
▪ FUNDAMENTACIÓN.....	2
▪ OBJETIVO PRINCIPAL.....	4
▪ OBJETIVOS SECUNDARIOS.....	4
▪ METODOLOGÍA.....	4
▪ DESARROLLO.....	6
▪ HISTORIA Y ESTÉTICA: UN RECORRIDO POR LA TRADICIÓN DE MÚSICA ESCRITA BRITÁNICA.....	6
▪ LA FORMA ROTACIONAL COMO PROCESO COMPOSITIVO.....	12
▪ TEXTURAS CARACTERÍSTICAS DEL MODERNISMO BRITÁNICO.....	59
▪ LA RETÓRICA DE SALIDA COMO RECURSO FORMAL.....	66
▪ EL EPÍLOGO COMO RECURSO COMPOSITIVO.....	67
▪ LA ARTICULACIÓN POR YUXTAPOSICIÓN.....	77
▪ CONCLUSIÓN.....	85
▪ BIBLIOGRAFÍA.....	87
▪ OBRAS CITADAS.....	89

Julián José Barbieri

*“Puede que a los británicos no les guste la música,
pero aman el sonido que produce”*

Thomas Beecham.

INTRODUCCIÓN

Propuesta

Este trabajo propone indagar sobre las posibilidades de producción musical a partir de la aplicación de una serie de técnicas y procedimientos correspondientes a un grupo de compositores británicos del siglo XX. En esta investigación he decidido aprovechar el impulso de este interés para transitar y profundizar mis conocimientos sobre el mismo, ya que a lo largo del cursado este camino no ha sido recorrido.

Fundamentación

Nuestra producción propone recuperar recursos de la música compuesta en las islas británicas a lo largo del siglo XX. Como referencia principal tomaremos dos líneas compositivas sustanciales a esta investigación, el “Pastoralismo” y la “Avant Garde”.

Como categoría musical, el concepto de lo pastoral se remonta hacia el S.XVI. Eric Saylor (2009) señala que, entre las características musicales más frecuentes de esta corriente, se encuentran armonías derivadas de organizaciones modales, material rapsódico temático, un rango usualmente limitado que tiende hacia el *pianissimo*, texturas prominentemente de cuerda y vientos, referencias a géneros de danza, solos de instrumentos como trompetas y violas, y ritmos en tiempos ternarios o metros compuestos. En el siglo XX, dice, el modernismo de lo pastoral se encuentra en su capacidad de modificar los significantes convencionales en maneras que sean relevantes a la cultura contemporánea del momento, haciendo alusiones a prácticas del pasado, pero en un contexto musical y cultural contemporáneo (p. 45).¹ Si bien este movimiento ostenta una lista que puede incluir una notoria cantidad de nombres –entre ellos Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Frederick Delius, Edward Elgar, George Butterworth, Havergal Brian, Arnold Bax, Benjamin Britten, Michael Tippett, Arthur Bliss, Malcolm Arnold, William Walton, William Alwyn, Edmund Rubbra, y un largo etcétera– tomaremos como caso referencial

¹ Históricamente este término se encuentra vinculado a un tipo de literatura basada en los *topoi* de la idea de lo rural. Eric Saylor identifica tres connotaciones comunes en círculos literarios: el primero es el dispositivo, típicamente poético, de ida y retorno; el segundo consiste en explicitar el contraste entre la idea de lo rural y lo urbano, afirmando la superioridad del primero. El tercero, por último, es una reacción derogatoria en contra, o una percepción crítica, de las categorías mencionadas. El autor se empeña en demostrar que no todas las expresiones de este movimiento son nostálgicas, ni presentan necesariamente un escape de la realidad. Su hipótesis presenta al pastoralismo musical inglés como una categoría musical progresiva perteneciente al modernismo europeo. Daniel Grimley, por otro lado, sugiere que esta corriente exhibe -o esconde- en sus manifestaciones más radicales tensiones entre impulsos internos y externos, y nociones de ‘Englishness’ y modernismo continental europeo, que a su vez reflejan un diálogo entre abstracción y representación, tradición e innovación, y estabilidad e inestabilidad. Cf. Saylor, E. (2009) y Grimley, D. (2007)

a la obra de Vaughan Williams por su carácter central en esta corriente de carácter refundacional.²

A continuación, tendremos como referencia a la “Avant Garde”³ que emergió como reacción a esta escuela compositiva. Caracterizada por un grado de involucración más directo con las innovaciones técnicas y estilísticas del continente europeo en la segunda posguerra, esta camada tiene, a su vez, una cantidad considerable de exponentes. Por un lado, se encuentra el grupo conocido como el New Music Manchester (también referido como la generación del 34’) entre ellos Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Alexander Goehr. Por otro se encuentran los exponentes de la escuela conocida como la “Nueva Complejidad” (New Complexity) con Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon, Roger Redgate, Christopher Fox, James Clarke, Chris Dench y Richard Barrett a la cabeza. También es posible encontrar a partidarios del “Espectralismo” como a Jonathan Harvey, a representantes del “Serialismo” como Richard Rodney Bennett, a exponentes de la “Música Experimental” como Cornelius Cardew, Howard Skempton y Michael Parsons (cofundadores de la “Scratch Orchestra”) y a representantes del “Minimalismo” como a Michael Nyman. A su vez es posible identificar a compositores pertenecientes al “Neo-Pastoralismo”, corriente comúnmente asociada al grupo de la London Sinfonietta⁴, como Julian Anderson, George Benjamin, Oliver Knussen, James MacMillan, Mark Anthony Turnage, Anthony Payne, Simon Holt y Thomas Adés. Las relaciones entre estas corrientes son amplias y variadas –a menudo contradictorias- y dan pie a numerosos debates acerca de la naturaleza de la escuela de composición inglesa, objeto de investigación que ha mantenido ocupada a la musicología anglosajona por más de un siglo.

A partir de estas tendencias procuraremos realizar una articulación entre ciertos recursos musicales extraídos de la obra de estos compositores y la producción musical personal para este trabajo de licenciatura. Para esto proponemos adoptar una serie de técnicas y

² Vaughan Williams es considerado una figura central en esta corriente por multiplicidad de razones. Como señala Anthony Barone (2008, pp. 60-63), este compositor logró aplicar las características más recurrentes del modernismo - la omnipresencia de la disonancia; el disciplinamiento o el confinamiento del lirismo, la utilización de impulsos rítmicos mecánicos, conflictuados o no domesticados; abstracción temática, y la patologización de la expresión subjetiva- a las estéticas de lo pastoral y lo místico sintetizando elementos de la tradición nacional inglesa conjugando el carácter comunal del país con su voz individual. Compositores de futuras generaciones indicarían, debidamente, la deuda hacia su figura. Cf. Barone, A. (2008).

³ Philip Rupprecht abarca las particularidades que caracterizaron a este movimiento artístico en su ensayo para la compilación ‘*British Musical Modernism*’. Cf. Rupprecht, P. (2015)

⁴ Esta denominación, propuesta por el compositor y musicólogo británico Christopher Fox, hace referencia al conjunto de compositores contemporáneos que se inscriben en la tradición artística inglesa comúnmente referida como “pastoralismo”. Fox, C. (1993, p.24)

procedimientos que abundan en su producción. Entre ellas la estructura rotacional, la retórica de la música de salir del discurso que crea para sí misma, la articulación por yuxtaposición, la utilización de epílogos como secciones y gestos resolutivos, el carácter sincrético y aditivo de lógicas episódicas, la aplicación de elementos de su poética musical como cadencias con reminiscencias modales y finales *al niente*, la exploración tímbrica como motor formal, y el uso del gesto como conducta generadora de movimiento y articulación.

Objetivo Principal

- Realizar una serie de composiciones musicales a partir de la transferencia de las técnicas compositivas del modernismo británico a la producción del trabajo final de grado.

Objetivos Secundarios

- Establecer relaciones de continuidad entre las cualidades del “Pastoralismo” y el “avant garde” británico explotando las posibilidades del piano y el conjunto de cámara.
- Diseñar un dispositivo de composición que trabaje a partir de la caracterización de lógicas rotacionales, epílogos internos y ciertas referencias extra-musicales a partir de la reflexión poética de la literatura asociada al cuerpo musical trabajado.

Metodología

Esta empresa tuvo al análisis de obra y a la investigación bibliográfica como ejes conductores de la producción. A lo largo de este trabajo se llevó a cabo un proceso de creación-investigación que, mediante la combinación dialéctica de análisis e investigación, generó instancias de composición, reflexión y recreación de procesos artísticos internos. Se incentivó, a su vez, la interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión compositiva, observando, registrando y reflexionando las construcciones creativas que tuvieron lugar durante este trabajo. Este proceso resultó en conceptualizaciones teóricas, formales y prácticas que generaron estrategias alineadas con nuevas acciones, metas y objetivos artísticos.

La consulta a la literatura musical y la constante profundización técnico-conceptual informaron durante todo momento a la praxis musical, mientras que la teoría funcionó siempre como base, y no antítesis, de la práctica. De esta manera, las profundizaciones conceptuales y las instancias de composición individual fueron tan importantes como las reuniones con músicos involucrados directa o indirectamente con este trabajo. Además, se realizaron entrevistas a los exponentes de las corrientes musicales estudiadas para profundizar sobre las mismas –principalmente a Roger Redgate, pero también a Anthony Payne y a Michael Finnissy– problematizando la relación entre las conclusiones generadas por distintos autores reivindicados en este trabajo con nuestra composición, proceso que intensificó la reflexión compositiva de nuestra producción. A su vez, la ponderación sobre elementos extra-musicales ligados a esta producción – fundamentalmente los cuerpos literarios subyacentes en obras consultadas (alguna de ellas programáticas) – supusieron la revisión de poesías, novelas, eventos históricos o literatura mitológica, y propiciaron el carácter poético de nuestra producción, evocado en la música y evidente en la titulación de la investigación y sus composiciones.

Esta línea de investigación, alineada al marco epistemológico propuesto, tuvo como eje central la comprensión teórica de la estética propuesta, articulada fundamentalmente en torno al repertorio que tuvo lugar en las islas británicas desde la primera guerra mundial hasta el cambio de siglo. De esta manera, el cuerpo de conocimiento delimitado por el modernismo musical británico se articuló en torno a problemáticas compositivas actuales que mantienen su vigencia artística.

De acuerdo a los objetivos planteados, el plan de actividades fue el siguiente:

- Primera etapa: recolección de datos, bibliografía y literatura musical
- Segunda etapa: análisis de la información recolectada
- Tercera etapa: composición musical
- Cuarta etapa: reflexión sobre la experiencia artística

Desarrollo

En este apartado reconstruiremos sobre una serie de procedimientos y técnicas compositivas que hemos tomado para nuestra composición. A lo largo del mismo, nos expandiremos sobre las construcciones teórico-formales establecidas por el conjunto de musicólogos y compositores tratados en esta producción, desarrollando, con cada tema propuesto, teorías, conceptos y ejemplos compositivos pertinentes al caso en cuestión. El orden y el método pautado para este tratamiento es cronológico y deductivo: empezaremos por el análisis e investigación del primer modernismo británico, siguiendo por el *avant garde* que reaccionó ante esta corriente, y finalizaremos con la aplicación de estas técnicas y procedimientos a mi propia producción compositiva.

Historia y Estética: Un Recorrido por la Tradición de Música Escrita Británica

Es menester iniciar este capítulo con una afirmación: la música de tradición escrita británica goza de una riqueza extraordinaria. Durante la mayor parte del último milenio los compositores surgidos de estas islas al noroeste de Europa, siempre en constante diálogo con el continente europeo, han contribuido a la composición musical de occidente con un muy valioso cuerpo musical que sobresale en una amplia gama de géneros y estilos. En ocasiones, su condición insular propició el desarrollo de particularidades artísticas un tanto alejadas de las prácticas establecidas en el continente, a menudo anticipando, adaptando y respondiendo de diversas maneras las distintas problemáticas musicales de una manera altamente idiosincrática.

Sin embargo, por razones históricas ligadas a condiciones artísticas y sociales que dificultaron el desarrollo de la praxis musical profesional durante el período de la práctica común,⁵ el legado de los compositores anglosajones permaneció oscurecido en la percepción musicológica e historiográfica general del S. XX⁶. Por esta razón, es válido

⁵ El musicólogo norteamericano Robert Morgan denomina así al período comprendido entre los siglos XVIII y XIX en donde se compuso la mayor parte del canon musical de occidente bajo ciertos grados de unidad estilística. Morgan, R. P. (1991)

⁶ Los musicólogos británicos Matthew Riley y Anthony D. Smith (2016) denuncian esta percibida negligencia resaltando lo siguiente "...Mientras tanto, la musicología anglosajona ha abrazado el estudio del nacionalismo con un interés más amplio en la política de la cultura, alejándose de su viejo modelo "centro/periferia" -paradójicamente un

hacerse la siguiente pregunta: si sus compositores no gozan de gran consideración en el canon general, y si sus piezas no suelen formar parte del repertorio de concierto, ¿Cómo atestiguamos, entonces, su riqueza musical? Nos basaremos en cuatro razones: la producción compositiva durante períodos selectos, distintos géneros que los compositores ingleses crearon o adaptaron, las contribuciones estilísticas significantes hechas por compositores en Inglaterra, y las técnicas y procedimientos características a su nación.

Un breve relevamiento de su historia musical evidencia que hacia el 1700, cinco años después de la muerte de Henry Purcell, Inglaterra era uno de los líderes en la composición musical europea. Desde fines del siglo XIV con la pionera obra de Dunstable, Power y Pyckard, había tenido lugar la formación de una escuela nacional de compositores dueños de un cuerpo musical tan original como representativo. Una diseminación de su origen nos lleva a rastros que son, no sorpresivamente, de orden religioso. Por un lado, el Tropario de Winchester –datado hacia el año 1000– se erige como el documento de colección de composiciones a dos voces más antiguo de Europa. Por otro, la naturaleza de la liturgia en Inglaterra, que desde el siglo XI está basada en el Rito Sarum (también conocido como Uso de Salisbury), tuvo como consecuencia, entre otros factores, cierta distinción musical en las melodías de los servicios religiosos por medio de los denominados *cantos sarum*, variable que intensificó aún más su insularidad. Acusan cierta particularidad musical también aquellos escritos medievales tardíos de historiadores y clérigos como Gerald of Wales, quien en el siglo XIII ya testimoniaba la utilización de armonía a dos partes, mientras que Simon Tunsted (S XIV) también había implicado que la práctica de cantar sextas paralelas contra una melodía era distintivamente inglesa, “ya que no era practicado ni en Francia ni en Roma” (Reese, 1940, como se citó en Scott Ball, 1993, P. 218) Otra contribución que fue motivo de orgullo nacional es la Rota de Reading “*Sumer is incumen in*”, pieza que marca el ascenso de la música nativa profana, y que debido al gran avance técnico para los estándares del siglo XIII (costa de una polifonía a 6 partes con canon) representa hasta el día de hoy un enigma musical. Esta y otras composiciones más se encuentran en otro importante testimonio de la producción musical del país, conocido como el Manuscrito de Old Hall,

legado del nacionalismo alemán- que presentaba la historia de la música de Alemania, Francia e Italia como una tradición universal, mientras que los compositores de otros países eran susceptibles de ser considerados nacionalistas” (p.1). Cf. Dahlhaus, C. (1980) y (1989) y Taruskin, R. (1993)

que contiene música religiosa compuesta entre los siglos XIV y XV, constituyendo así la fuente de música inglesa más importante de la Edad Media.

Sin embargo, el crítico musical inglés Henry Davey nos invita considerar a toda la música escrita antes de John Dunstable, compuesta en el S. XV, como pre-compositiva. Davey consideraba que Dunstable había elevado la música a un arte estructural en donde la escuela de compositores ingleses que le siguió emancipó a compositores continentales por medio de innovaciones musicales en áreas como la independencia e individualidad de cada voz, el uso sistemático de suspensiones, las notas de paso e imitaciones, y la ausencia de quintas y octavas consecutivas (Davey, 1895, como se citó en Scott Ball, 1993, p. 220) Recordemos también las palabras del teórico flamenco Johannes Tinctoris, cuando le denominó *fons et origo* –fuente y origen– del nuevo estilo de la escuela de Borgoña y, por lo tanto, de la música renacentista. Curiosamente, este fue uno de los pocos momentos de la historia en donde la influencia musical se ejerció desde Inglaterra hacia el continente y no al revés, fenómeno que el poeta Martin Le Franc bautizó como ‘*La Contenance Angloise*’ o ‘*La Manera Inglesa*’ (Jackson, 2012, p. 6). La principal distinción de este fenómeno es la utilización de las denominadas ‘consonancias imperfectas’ –denominación que designa a los intervalos de tercera y sexta– a la música vocal e instrumental, quizás la mayor contribución musical inglesa a la cultura musical occidental en términos de importancia histórica. Este factor marcaría lo que es sin dudas la escisión más significativa de la época: la transición de la edad media hacia el renacimiento.

La referencia al largo período que comprende desde la edad media tardía al barroco medio (1400 – 1700 aproximadamente) es fundamental para nuestro estudio porque incluye la última etapa ininterrumpida de composición que gozó la isla hasta el llamado ‘Segundo Renacimiento Musical Inglés’ de 1880, etapa en donde la composición nativa vuelve a florecer.⁷ Como mencionamos, fue en este período de más de tres siglos en el que los británicos podían ostentar poseer una verdadera escuela de composición identificable tanto en estilo como en compositores, y cuya contribución abarcó no sólo la música vocal en todos sus géneros sino también la composición instrumental, notablemente en la escritura para virginal. Si bien durante todo este período se produjeron avances técnicos y estilísticos, hacia el siglo XVI –la ‘edad dorada’ de la composición inglesa– la

⁷ Esta fecha es propuesta por William Scott Ball (1993) con motivo del estreno del oratorio de Hubert Parry ‘Prometheus Unbound’.

influencia con el continente europeo comenzó a ser mutua. Además de su condición insular, la reforma y contrarreforma provocaron cambios en la liturgia que sumados a los cambios políticos que trajo la guerra civil del siglo siguiente, terminarían de moldear la condición excepcional de su producir artístico.⁸

En lo que respecta a las formas artísticas trabajadas durante este período, el musicólogo estadounidense William Scott Ball (1993) propone la clasificación de géneros por creación o por adopción. Dentro del primer conjunto se encuentra fundamentalmente el canto anglicano eclesiástico⁹ (conformado por servicios religiosos ligados a la liturgia), las baladas¹⁰ (principalmente la art song, la part-song y la drawing room ballad), el *Glee* y el *Catch*¹¹. La segunda categoría consiste sobretodo en el trabajo significativo de adaptación hecho sobre los géneros del madrigal, el oratorio y la ópera, terrenos sobre los cuales se habían impregnado características locales.¹²

En relación a las contribuciones estilísticas significantes realizadas por compositores en Inglaterra, es notable mencionar los esfuerzos llevados a cabo a los fines de especificar las características musicales capaces de ser consideradas como ‘distintivamente inglesas’. En su volumen “English Music”, el musicólogo W. J Turner se dedica a explicar que estas características son “...la utilización particular de la escala diatónica y el consecuente poder vigoroso de su contrapunto, un claro y lógico método rítmico, un uso discreto de la ornamentación y un sentido de propiedad en lo que respecta a estilo y expresión.” (Turner, 1947, como se citó en Scott Ball, 1993, p. 236) Por otro lado, Ernest Walker propone entender al enfoque anglicano como una ‘*vía media*¹³’ en cuanto al grado de inteligibilidad y compromiso logrados entre texto y música, mientras menciona que el uso de quintas aumentadas sin preparar, las falsas relaciones, o ciertos recursos compositivos como el *faburden*¹⁴ son nativos a las islas británicas. (Walker, 1907, como

⁸ Para ampliar sobre las razones políticas y sociales de la denominada insularidad de la música inglesa, cf. Scott Ball (1993, pp. 89-90) y a Jackson (2012, pp. 8-15). Los mismos autores también desarrollan los motivos de la ausencia de compositores ingleses de reputación internacional durante el período 1700-1880.

⁹ En esta categoría la cantidad de exponentes es notable. Tallis, Byrd y Morley son tres casos significativos de prominencia musical nacional e internacional en este género, pero una lista completa, muy extensa para esta producción, puede encontrarse en la tesis doctoral de Scott Ball.

¹⁰ Un compositor que logró notoriedad en la composición de part-songs y canciones cortesanas fue el inglés John Dowland, conocido también por su contribución para la escritura de laud.

¹¹ Sobre el *Glee* y el *Catch*, Scott Ball menciona que su valor radicaba en su distinción como formas únicas en Europa occidental cuya invención expresaba “el carácter y temperamento del pueblo mediante una peculiar posición de las palabras y errante división de las frases en una armonía de carácter homofónica.” (1993, pp. 91-21)

¹² Un caso omitido es el género de la Mascarada. Si bien se desarrolló principalmente en Inglaterra, existe todavía una falta de consenso acerca de la atribución de su origen como insular o italiano.

¹³ Según Wikipedia, la ‘*Vía Media*’ es una frase proveniente del latín cuyo significado representa moderación en acción y pensamiento. Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Via_media

¹⁴ Como señala el portal de Oxford Music, esta técnica musical -distintivamente inglesa- consiste en una forma simple de polifonía de tres voces mediante la adición de dos voces extemporáneas a un canto llano preexistente. El

se citó en Scott Ball, 1993, p. 231). Otras características apuntan al contrapunto y carácter rítmico de la música para virginal, habiendo teóricos que llegan tan lejos hasta el punto de atribuir la escritura de teclado como una invención inglesa. (Davey, 1895, como se citó en Scott Ball, 1993, p. 228)¹⁵. Sobre el estilo rítmico de las composiciones para virginal, la musicóloga británica Margarete Henrietta Glyn afirmaba lo siguiente: “El estilo rítmico, en contraste con el estilo contrapuntístico, es inteligiblemente articulado, ya sea por la frase melódica, la cadencia armónica, la pausa, el acento o la figura reiterada” A su vez, la misma autora señalaba como distintivamente nativo al carácter producido por la inflexión de la melodía folclórica inglesa: “...las diferencias (de nuestras canciones) en la cualidad de los intervalos de tercera, sexta y séptima necesariamente van a producir falsas relaciones...” Glyn llamaba la atención también a la relación de la melodía con la variación, clamando que dentro de la escuela de compositores virginalistas, la práctica de variar una variación se constituía como otro aporte específicamente inglés. (Glyn, 1916, como se citó en Scott Ball, 1993, pp. 235-237) De notable dimensión también, son las innovaciones inglesas realizadas sobre el género de la sinfonía. El teórico británico Wilfrid Mellers señala que la evolución melódica, tomando elementos del organum, la monodia y la polifonía del período isabelino, sustituye a la polaridad armónica como herramienta generadora de drama discursivo, conformando así el principio creador en la sinfonía inglesa¹⁶, paradigmáticamente encontrado en la *Pastoral Symphony* de Vaughan Williams (Mellers, 1997, p. 88) Por último, otra característica importante –evidente en la obra de Purcell y Parry– es la capacidad inglesa de combinar *tunefulness*.¹⁷ –entendido como sensibilidad y riqueza

término también puede referirse a todo el complejo de voces, o simplemente al faburden propiamente dicho, originalmente la voz más baja, de la que la técnica toma su nombre. Aquí la voz de canto llano, o media, se dobla a la cuarta superior por la voz aguda. La parte baja, o faburden, procede principalmente una tercera o quinta por debajo del canto. Armónicamente, el resultado es una cadena de sonoridades paralelas en primera inversión, delimitadas por sonoridades de cuartas, quintas y octavas. No debemos confundirlo con el "fauxbourdon" continental, que deriva filológicamente y en términos de 'ideal sonoro' (aunque no en los detalles de la práctica) del faburden inglés. (www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, 2020)

¹⁵ La composición instrumental como una invención inglesa es específicamente atribuida a Hugh Aston en sus composiciones para virginal.

¹⁶ Cf. Frogley, Alain & Thomson, Aidan J. (2013) En este volumen Julian Horton entiende al sinfonismo británico como parte de los movimientos que emergen hacia fuera de la esfera austro-germana, y resalta que el modelo desarrollado por Sibelius y Nielsen, que enfrenta problemas de integración formal con lógicas rotacionales, presenta un 'paradigma escandinavo' que fue tomado como modelo por compositores 'periféricos' de este período. Algunas de las sinfonías de Vaughan Williams adoptan una posición 'Anglo-Sibeliana', entre ellas la cuarta. (p. 201)

¹⁷ Scott Ball señala que, en su 'A German History of English Music', el musicólogo alemán Willibald Nagel atribuía al 'blend' entre texto y música como una característica inglesa que resaltaba 'el gusto inglés por la melodía bella'. (Nagel, 1897, como se citó en Scott Ball, 1993, p. 245)

melódica– con una atención a la declamación del lenguaje, legado sobre el cual construiría Händel.¹⁸

En lo que a técnicas y procedimientos característicos se refiere, es inevitable remitirnos al ensayista británico Peter Ackroyd, uno de los autores que más ha reflexionado sobre la naturaleza del imaginario inglés. Ackroyd se refiere a un tipo de imaginación que, como hecho estético, evita la pureza de la función en pos de la elaboración de la forma, recurriendo continuamente en lo anecdótico y en el detalle, manifestando, a su vez, cierta desconfianza en las concepciones masivas, logrando de esta manera evitar lo que podría denominarse como la ‘profundidad’ del sentir o la ‘profundidad’ argumentativa en pos del artificio y las puestas retóricas. Consecuentemente, este autor se pronunció con ahínco sobre las lógicas episódicas de carácter aditivo, afirmando lo siguiente: “La imaginación inglesa es también sincrética y aditiva –un episodio que conduce a otro episodio– en lugar de ser formal o teórica” (2002, p. 464), asociando de esta manera las lógicas episódicas de carácter aditivo al constructo cultural de su nación, donde abundan formas enfocadas desde esta concepción operativa. Este autor identifica también un interés –que el atribuye como inglés– en la decoración elaborada y el patrón, con cierta inclinación por contornos audaces y complejos diseños de superficie en el que los marcos y las figuras son entrelazadas o entretejidas. Sus referencias musicales son fundamentalmente la compleja escritura de voces para el órgano y el Carol polifónico, normalmente atribuido como la forma fija inglesa más importante del S.XV, que se encuentra principalmente en el Manuscrito de Fayrfax¹⁹ (pp. 29-31 y 461)

¹⁸ En su libro *‘Estilo en el Arte Musical’*, el compositor y académico Hubert Parry señala que la influencia ejercida de la música inglesa sobre Händel era más grande que la de ese compositor sobre la música inglesa, distinguiendo particularmente la cualidad inglesa en los coros de sus oratorios, marcando una continuidad en la tradición coral que habían empezado Tallis y Byrd. Parry también afirmaba que Purcell había ejercido una gran influencia sobre su par alemán, observación repetida por una notable cantidad de musicólogos, notablemente E. D. Rendall. (Parry, 1911, como se citó en Scott Ball, 1993, p. 254)

¹⁹ El repertorio de Carols del siglo XV es uno de los monumentos más importantes de la música medieval inglesa. La forma musical es a menudo elaborada –una frase para dos solistas es seguida por otra para el coro a tres voces– mientras que el verso a dos voces puede ser puntuado por un estribillo coral. Los primeros Carols eran rítmicamente sencillos, escritos en 6/8, aunque más tarde la escritura fue de 3/4, con hemiolas de 6/8 y 3/2 y con las palabras subordinadas a la música. La parte o partes superiores son más elaboradas que el tenor -la parte inferior- que normalmente llevaba la melodía. Como era la norma en la época, el énfasis no se encuentra en la armonía, sino en la melodía y el ritmo. (www.britannica.com/art/carol, 2020)

A su vez, nociones poético-musicales como las de la ‘plenitud del sonido’ o ‘suavidad de movimiento’ también son referidas por estos autores como propias de su nación. Cf. Ackroyd, 2002, p. 461 y Scott Ball, 1993, p. 222.

La Forma Rotacional Como Proceso Compositivo

Uno de los aspectos clave para la comprensión del modernismo británico es la estructura rotacional, el principio formal desarrollado por los musicólogos norteamericanos James Hepokoski y Warren Darcy. Este tema, abordado con profundidad por sus autores a lo largo de varias publicaciones durante la última década del siglo XX, tiene sus orígenes en los escritos sobre la teoría de sonata y el análisis de la música del compositor finés Jean Sibelius.

La forma rotacional es definida de la siguiente manera:

(Es) un principio arquitectónico de recurrencia a gran escala... (en dónde) las estructuras rotacionales son aquellas que se extienden a través del espacio musical, reciclando una o más veces -con alteraciones y ajustes apropiados- un patrón temático referencial establecido como una sucesión ordenada al inicio de la pieza. (Hepokoski & Darcy, 2006, pp. 611-614)

Estas rotaciones, dicen, se encuentran a menudo sujetas a lo que denominan como una ‘variación reveladora’, procedimiento en el cual parte de ellas pueden permanecer más tiempo en módulos individuales del arreglo musical original omitiendo en oportunidades algunos de los módulos ordenados; o bien siendo acortadas, truncadas, proyectadas telescópicamente, ampliadas, desarrolladas, decoradas o alteradas con sustituciones internas ad hoc o interpolaciones episódicas (2006, p. 611).

Estructuralmente, este proceso se rige por un principio retórico más que tonal, siendo gobernado más por la expectativa de una presentación temporal –una secuencia de elementos temáticos-modulares, por ejemplo– que, por procedimientos armónicos, aunque, en otro plano de análisis, esos rasgos tengan sus propias estructuras sobre las cuales articularse. Entenderemos entonces a este principio como un proceso con una determinación formal clara pero maleable a distintos tratamientos compositivos, y que alude constantemente a nociones de tiempo musical, recurrencia y circularidad (Hepokoski, 2010, p. 13).

Si bien esta categoría conceptual es aplicada a una serie de compositores pertenecientes al aglomerado referido como ‘modernistas tempranos’²⁰, el caso más paradigmático se encuentra probablemente en la obra del compositor finés Jean Sibelius. En su célebre análisis de la quinta sinfonía de este compositor, Hepokoski remarca que una estructura rotacional, estrictamente considerada, es más un proceso que una fórmula arquitectónica. Sibelius opera presentando inicialmente una ‘declaración referencial’ relativamente sencilla de ideas contrastantes, que consiste normalmente en una serie de figuras, motivos o temas diferenciados en donde el enunciado referencial es capaz de cadenciar o reciclarse nuevamente mediante una transición a una segunda rotación amplia. Las segundas rotaciones –y las subsiguientes– normalmente van a reelaborar todo o la mayor parte del material de la declaración referencial, tratado ya de manera elástica. Cada rotación subsiguiente, dice, puede ser escuchada como una reflexión intensificada y meditativa sobre el material de la declaración referencial” (Hepokoski, 1993, p. 25).

El otro notable teórico en haber desarrollado este tema, Warren Darcy, confirma por su parte lo expuesto anteriormente, remarcando que este es un proceso cíclico y repetitivo que inicia desplegando una serie de motivos o temas diferenciados como un enunciado referencial o ‘primera rotación’ en donde las rotaciones subsiguientes van a reciclar y volver a trabajar todo o la mayor parte del enunciado referencial, conservando normalmente el orden secuencial de las ideas musicales presentadas. Es decir que, en ocasiones, un breve gesto motivador o una insinuación plantada en una rotación temprana puede crecer en las rotaciones posteriores y se puede desplegar finalmente como el telos, o meta estructural final, en la última rotación. De esta manera, las rotaciones sucesivas se convierten en una especie de matriz generativa dentro de la cual este telos es engendrado, procesado, alimentado y llevado a su plena presencia. Como resultado de este proceso de ‘génesis teleológica’, dice Darcy, las rotaciones pueden ser interpretadas –dentro de la estética de la época– como cada vez más ‘reveladoras’ (2001, p. 52) Como veremos, la forma rotacional, incluso dentro de estas primeras generaciones de compositores modernistas, puede o no tener una génesis teleológica, siendo uno de sus principales beneficios la flexibilidad a la hora de prestar distintas posibilidades compositivas. Por consecuente, comprender los principios flexibles de la forma rotacional, incluida su capacidad para incorporar giros sorprendentes e interpolaciones expresivas, así como su

²⁰ Entre los compositores pertenecientes a este grupo se encuentran Elgar, Puccini, Mahler, Wolf, Debussy, Strauss, Glazunov, Nielsen y Busoni. (Hepokoski, 1993, p. 2).

capacidad para fomentar adaptaciones creativas de formas otrora fosilizadas, nos lleva, efectivamente, a reconsiderar una serie de posibilidades formales significantes a la producción de este trabajo final.

La lectura más relevante a esta investigación fue propuesta por el musicólogo británico David Manning. En su tesis doctoral “Armonía, Tonalidad y Estructura en la Música de Vaughan Williams”, Manning plantea a la forma rotacional como un tipo de categoría presente en el modernismo británico y traza su origen en el otro icónico concepto desarrollado por Hepokoski y Darcy, la ‘deformación’ de sonata (2003, p. 82).²¹ Dada la embestida estética e ideológica de este término, la idea de *deformar* una sonata o diseño de sonata carga con un contenido fuertemente ideologizado. No casualmente, su localización histórica dentro de la denominada ‘generación de modernistas tempranos’, imbúe al concepto un matiz no sólo estético, sino también político (2003, p. 158).²² En este marco, la estructura rotacional permite tanto la ‘desviación’ dentro de la forma sonata, como así también la posibilidad de una forma independiente en sí misma (Hepokoski, 2011, pp. 58-77, como se citó en Manning, 2003, pp. 154-169).²³ Esta segunda posibilidad, que postula una estructura rotacional como una forma independiente en sí misma, es un aspecto que tendrá gran protagonismo en nuestra investigación.

En lo que respecta a nuestra producción compositiva, una de las ideas más representativas para su realización fue la sustitución de la noción de ‘patrones o eventos musicales’ por el concepto de ‘elemento’ compositivo propuesto por Manning. Un elemento, dice, puede llegar a incluir parámetros tales como texturas, temas, motivos y figuras cadenciales, y se desarrolla de acuerdo al principio de rotación y reciclaje continuo que la alternación y sucesión de estas unidades permite (p. 162). Pensando a las rotaciones como estructuras estróficas sucesivas, Manning señala que una de los aspectos típicos de este proceso es el procedimiento por el cual se efectúa una continuidad a través de las secciones estructurales, con el fin de una rotación y el comienzo de otra no necesariamente causando una ruptura en la música (p. 171). En relación a este punto, musicólogos explorados en

²¹ En este apartado, Manning condensa las principales categorías de ‘deformación’ identificadas por Hepokoski, cada una de acuerdo a distintos prototipos del S.XIX. Entre las principales familias se encuentran la ruptura de deformación, el marco de introducción-coda, los episodios dentro del espacio de desarrollo, formas de movimientos múltiples en un solo movimiento, y varios híbridos estróficos y de sonata.

²² Dahlhaus habla sobre un período auto-contenido de expansión compositiva en donde los límites de la sonata son empujados hacia extremos nunca antes llegados. (Dahlhaus, como se citó en Morten, 2002)

²³ Hepokoski, 2011. P. 58-77. Aquí Hepokoski analiza el primer movimiento de la quinta sinfonía de Sibelius como rotacional, con cada rotación incorporada en una sección de forma sonata individual. En contraste con esto, en el movimiento lento de la quinta sinfonía y el finale de la sexta sinfonía de Sibelius, el análisis pondera movimientos en forma rotacional sin relación alguna con la forma sonata.

esta investigación como Daniel Grimley, Julian Horton y Eric Saylor, llaman la atención acerca de una preocupación compartida entre Sibelius y Vaughan Williams por construir a partir de esta operatividad. Grimley retoma la concepción de Hepokoski sobre las variaciones circulares de Sibelius, explicando su función como matriz gestacional en el que sirven como un medio dentro del cual se planta una idea diferente y eventualmente se revela o nace en un ‘telos’ completamente formado que es normalmente la expresión climática. (Hepokoski, 1993, p. 128, como se citó en Grimley, 2007, p. 152). La conexión, según este autor, es la siguiente:

Un proceso similar opera aquí: los ciclos rotacionales de Vaughan Williams son generativos, y no meramente rapsódicos, y se ocupan tanto de un proceso de expansión y elaboración temática...por consiguiente, el movimiento es capaz de exhibir las funciones sinfónicas tradicionales de crecimiento, desarrollo y síntesis, al tiempo que resiste en última instancia (al menos a un nivel estructural más profundo) la aplicación de los conocidos límites de las *Formenlehre*. (Grimley, 2007, p. 152)

De esta manera, las rotaciones nos ofrecen un enfoque más adaptable que la designación de letras a la manera algebráica, reflejando un sentido de movimiento continuo a través del movimiento, que puede o no, dependiendo del curso de eventos del caso en cuestión, resultar en un diseño teleológico (Manning, 2003, p. 174).

La tercera sinfonía de Vaughan Williams ‘*Pastoral*’, no casualmente analizada tanto por Grimley, Saylor y Manning, es quizás un ejemplo paradigmático de esta problemática compositiva, adoptando una disposición rotacional que, por momentos, dialoga con ciertas convenciones de la forma sonata y por otros ejerce su autonomía rotacional. A continuación, se encuentra la tabla propuesta por Manning en donde se ilustra la alternación y convivencia entre forma rotacional y forma sonata a lo largo de la misma.

Table 5.5: *A Pastoral Symphony, First Movement Structure*

Sonata Form	Exposition						Codetta	Development				?Recap	Recapitulation (order of themes changed)				Recap or coda?	? Coda						
Rotational Form	Rotation 1										Rotation 2						Rotation 3 (aborted)							
Pitch Centres	G	G Eb		G	→ a	A	F#	A	c		→ G	→ g		G										
Elements	1	2	3	1,2,3	4	5	6	7	8	7	1	2	2,8	2	3	4	5	6	7	8	1,2	2	4	5,2
Bars	1	4	8	A.2	B.4	B.10	D.2	D.9	E.4	E.10	F.3	F.5	G.2	G.10	K.2	L.2	L.8	M.7	O.5	P.1	P.8	R.4	S.8	T.2

Table 5.6: *A Pastoral Symphony, Second Movement Structure*

Rotational Form	Rotation 1			Rotation 2			Overlapping Rotation 3 (aborted)	
Pitch Centres	F min	F min, G min →	E♭ maj →	A →	F min	F min	F min	
Elements	1	2	3	1	2	3,1	1	
Bars	1	B.2	F.7	G.5	H.6	L.1	M.2	

Table 5.7: *A Pastoral Symphony, Fourth Movement Structure*

Rotational Form	Rotation 1		Rotation 2		Rotation 3 (aborted)
Symmetrical Structure	A	B	C	B	A
Pitch Centres	A minor	D min →	D min, D maj		A min
Elements	1	2	1	2	1
Bars	1	A.4	E.6	M.8	P.9

Figura 1

Nota: Adaptado de Manning, 2003, p 85 del volumen 2

Como puede observarse, el primer movimiento se encuentra en un proceso de doble diálogo entre forma rotacional y forma sonata, correspondiendo en este caso cada una de las rotaciones –identificadas por sus elementos– a secciones de sonata referenciadas por centros tonales y fragmentos modulatorios. El segundo y el cuarto movimiento, por otro lado, son propuestos por este autor como formas rotacionales autónomas, sin relación alguna con el principio o el diseño de sonata, y que se encuentran caracterizadas por la alternación de elementos en la composición.

A continuación, proseguiremos a ilustrar la identificación de elementos en el primer movimiento de la citada sinfonía.

3

Pastoral Symphony.

R. Vaughan Williams.

I.

E1

Molto moderato (♩=80)

1. 2. Flutes. 3. *1^o Solo p*

Oboi 1. 2.

Cor anglais.

1. 2. Clarinets in A. 3.

Bassoons 1. 2.

1. 2. Horns in F. 3. 4.

1. 2. Trumpets in C. 3.

Trombone. *Alternative for 2nd Trumpet.*

Timpani.

Harp. *E2* *Solo p*

Violin Solo.

1st Violins. 2nd

Viola.

Violoncelli.

Contrabassi.

Copyright 1924 in U.S.A. by R. Vaughan Williams. F.&B.G. I.

Figura 2

Nota: Adaptado de Vaughan Williams, 1924, Boosey & Hawkes)

Como puede observarse, **E1** representa el elemento número 1 identificado por Manning en la *Sinfonía Pastoral* de Vaughan Williams, correspondiendo a la textura por tercetas que llevan a cabo las flautas. **E2**, representando el patrón apuntillado devenido en ternario interpretado por el arpa, es el siguiente elemento en aparecer en la composición.

4

Poco tranquillo. **A**

FL. 1.2.
FL. 2.
Ob. 1.2.
C. angl.
1. 2.
Clar. in A.
3.
Bass.

Solo. *p*

1. 2.
Horn in E.
3. 4.
1. 2.
Trpt. in C.
3.
Trb.
Timp.

Solo. *p* Poco tranquillo.
2. 3. con sord.
b. 3. 4. con sord.

Harp.

E3

Poco tranquillo. *p*

VI. Solo.
VI. 1.
VI. 2.
Vle.
Vcl.
C-B.

div. *p*

A

F. & B. G. 1.

Figura 3

El elemento número 3 (**E3**) corresponde, como podemos observar, a la primera enunciación melódica, de carácter modal, asignada al violín solo.

El siguiente elemento, **E4**, es el primero en aparecer como un *tutti* de orquesta, y corresponde al gesto retórico de la candencia. Al igual que el resto, esta referenciado algebraicamente. Referirse a la figura 4 en la página siguiente.

E4

The musical score for E4 is a page from a larger work, marked with a 'C' at the top right. It features a variety of instruments: Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet in G (Clar. 3rd), Clarinet in A (Clar. in A. 1.2, 3.), Bassoon (Bass.), Horn in F (Horn in F. 1.2, 3.4), Trumpet in C (Trpt. in C. 1.2, 3.), Trombone (Trb.), Timp. (Timp.), Harp. (Harp.), Violin Solo (Vl. Solo.), Violin 1st (Vl. 1st), Violin 2nd (Vl. 2nd), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (C-B.). The score is divided into measures by a vertical red line. Performance instructions include 'Poco tranquillo.' and 'Solo.' with dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*. A 'C' symbol is present at the top right and bottom right of the score.

E5 (continúa)

Figura 4

E5 (continuación)

8

Fl. 1.2.

Fl. 3.

Ob. 1.2.

C. angl.

Clar. in A
1.2.
3.

Bass.

Horn in E
1.2.
3.4.

Trpt in C
1.2.
3.

Trib.

Timp.

Harp.

Vi. Solo.

Vi. 1st.

Vi. 2nd.

Vie.

Cel.

C-B.

p

Solo

pp

Senza sord.

pp

pp

F. & B. G. 1.

Figura 5

Como vemos, el elemento número 5 (E5) retoma la elaboración motívica manteniendo el carácter modal, esta vez por medio del corno inglés.

El elemento número 6 (E6), de características similares, es interpretado al unísono por la fila entera de violoncellos, interpolándose, como veremos a continuación, con presencias de elementos anteriores variadas –y resignificadas– motívica, armónica y tímbricamente.

9

D *Poco più mosso.*

Fl. 1.2.
Fl. 1.3.
Ob. 1.2.
C. angl.
1.2.
Clarin A.
3.
Bass.
1.2.
Horn in F.
3.4.
1.2.
Trpt in C.
3.
Trb.
Timp.
Harp.
Vi. Solo.
Vi. 1.
Vi. 2.
Vi.
Cel.
C.B.

Solo.
Solo.
Poco più mosso.
Solo col Tutti.
Tutti.
p Cantabile

D
E. & R. G. L.

E6 (continúa)

Figura 6

E7

10

Fl. 1.ª
Fl. 2.ª
Ob. 1.ª
C. angl.
1.ª Clar. in A
2.ª Clar. in A
Bass.
1.ª Horn in F
2.ª Horn in F
1.ª Trpt. in C
2.ª Trpt. in C
Tbn.
Timp.
Harp.
VI. 1.ª
VI. 2.ª
Vla.
Vcl.
C.-B.

p
pp
Fl. 3.ª
Solo
p
Tutti
p
pp
pp
pp

E6 (continuación)

F. & B. G. I.

Figura 7

Nuevamente por medio de un tutti orquestal, el elemento 7 (E7) expande sobre las configuraciones agógicas establecidas en el elemento 4. Incidentalmente, en este

fragmento el compositor se encuentra a su vez citando también parte de su propio recorrido sinfónico-orquestal, puntualmente la “Fantasía sobre un Tema de Thomas Tallis” y la canción orquestal-coral, “Towards the Unknown Region” (Mellers, 2009, P. 58).²⁴

²⁴ En este estudio de cabecera, el musicólogo británico Wilfrid Mellers menciona que la posición crucial de Vaughan Williams en la cultura musical británica, patente en sus sinfonías centrales, esta implícita en la *Tallis Fantasia*. Esta obra, estrenada en la catedral de Gloucester en 1910, explora problemáticas histórico-formales y trabaja el parámetro de la espacialidad, utilizando tres conjuntos camarísticos enfrentados entre sí.

Figura 8

Por último, el elemento 8 (E8) retoma las conductas modales de sus antecesores, sólo que en esta oportunidad tiene la particular función de concluir la primera rotación.

Como hemos visto, el principio rotacional puede efectuar una continuidad a través de las comprensiones estructurales, con el fin de una rotación y el comienzo de otra no necesariamente causando una ruptura en la música. Si bien las tres rotaciones identificadas por Manning en el primer movimiento de la *Sinfonía Pastoral* ofrecen un

claro ejemplo, es en la tercera rotación –que el autor propone como abortada hacia el final– en donde podemos observar un caso particularmente claro de esta característica.

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for different instruments. The score is marked with a tempo of 'ma poco animato' and a dynamic of 'Q'. The instruments listed on the left include Fl. 1.2, Fl. 3., Ob. 1.2, Cangi., Clar. in A (1.2 and 3.), Bass., Horn in E (1.2 and 3.4.), Trp. in C (1.2 and 3.), Trb., Timp., Harp., Vl. 1st, Vl. 2nd, Vle., Vcl., and C.B. The score is divided into measures, with a large red box highlighting a section starting at measure 27. This section is annotated with 'E1' and 'E2' in white boxes. The 'E1' annotations are placed over the Clarinet in A (1.2), Horn in E (1.2), and C.B. staves. The 'E2' annotation is placed over the Horn in E (3.4.) staff. The tempo 'ma poco animato' is written above the Fl. 1.2 staff and below the Horn in E (1.2) staff. The dynamic 'Q' is written above the Fl. 1.2 staff and below the C.B. staff. The number '27' is written above the Fl. 1.2 staff. The publisher's name 'F. & G. B. I.' is written at the bottom center of the page.

Figura 9

Como podemos observar, el comienzo de la tercera rotación (marca de ensayo Q) expone apariciones de distintos elementos, alternando la instrumentación y a menudo articulando por medio de interpolaciones que, como vimos, son comunes a este procedimiento.

El segundo movimiento de esta sinfonía despliega una aplicación ejemplar de lo que Manning define como forma rotacional independiente en sí misma. Al igual que el primer movimiento, consta de tres rotaciones, y al igual que el primer movimiento, la tercera rotación es propuesta como ‘abortada’. Sin embargo, en este número (de carácter lento, al igual que el primero y el cuarto, una cualidad notable en una sinfonía) los elementos no son 8, sino 3, y aparecen otras facetas de esta operativa, como el elemento compuesto²⁵ y la coexistencia de dos elementos simultáneos en contrapunto diatónico.

Al comienzo de este segundo movimiento presenciamos el inusual caso de un elemento compuesto. Esto consiste en la presentación de un mismo elemento desplegado en dos partes, que en este caso es primero introducido por los cuernos y luego por los violines. El segundo elemento, por otro lado, es presentado en las flautas y la viola sola, deviniendo en un contrapunto diatónico hasta la continuación de la viola como final del mismo. Ver figura 10 en la página siguiente.

²⁵ El término ‘Elemento Compuesto’ es propuesto por quien suscribe y toma como punto de partida las identificaciones propuestas por Manning en el citado documento. La principal característica, explícita en su nombre, consiste en la conformación nemotécnica de esta unidad compositiva en dos o más instrumentos.

II.

Lento moderato. (♩ = 70)

1. 2.
Flutes.

3.

Oboi 1. 2.

Cor. anglais.

1. 2.
Clarinets in Bb.

3.

Bassoons 1. 2.

1. 2.
Horns in F.

3. 4.

1 natural Eb
Trumpet

Lento moderato. (♩ = 70)

1^o Solo

pp

1st
Violins.

4 Desks
con sord.

2nd

pp

Viola Solo.

Solo col Tutti

Tutte Violo.

con sord.
pp

Violoncello Solo.

Solo col Tutti

con sord.

Tutti Violoncelli
divisi.

pp

Contrabassi.

1^o Solo (1 player)
con sord.
pp

con sord.
Tutti
pp sord. div.

El compuesto
(continúa)

F. & B. G. 1.

Figura 10

84

A

Fl. 1.2.
Fl. 3.
Ob. 1.2.
C. angl.
1. 2.
Clar. In Bb.
3.
Bass.
1. 2.
Horn F.
3. 4.
1 nat. Eb.
Trpt.
Vi. 1st.
Vi. 2nd.
Vla. Solo.
Tutti Vle.
Vcl. Solo.
Tutti Vcl. div.
C.-B.

A

El compuesto
(continuación)

F. & B.G.1.

B Poco tranquillo, tempo rubato.
1º Solo
p cantabile

1. 2. 1º Solo *pp* Poco tranquillo, tempo rubato.

1. 2. 3. 4. *pp* Poco tranquillo, tempo rubato.

Viola Solo Solo Viola senza sord. *p*

B

F. & B. G. 1.

E2 (continúa)

Figura 11

G

E3 (continúa)

^{*)} It is important that this passage should be played on a true Eb Trumpet (preferably a natural Trumpet) so that only natural notes may be played and that the Bb (7th partial) and D (9th partial) should have their true intonation. This can, of course, be also achieved by playing the passage on an F Trumpet with the 1st piston depressed. If neither of these courses is possible the passage must of course be played on a Bb or C Trumpet and the pistons used in the ordinary way. But this must only be done in case of necessity.

1. Bass.
2. Bass.
1. 2.
Horn in F
3. 4.
Horn in F
1. nat. E♭
Trpt.
Vl. I.

E3 (continuación)

Figura 13

48 **L**
rall. Tempo I molto tranquillo.
Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1.
Ob. 2.
C. angl.
1.
Clar. in B♭
2.
Bass. 1.
Bass. 2.
rall. Tempo I molto tranquillo.
*) Natura
Horn in F. (Solo)
1.
Horn in F.
2.
Horn in F.
3. 4.
1. nat. E♭
Trpt.
rall. Tempo I molto tranquillo.
div. unis.
Vl. I.

Solo.
pp 3

p non pp

E1 & E3 (continúa)

Figura 14

Finalmente, aquí podemos observar la presencia simultánea de los elementos 1 y 3 en contrapunto diatónico, demostración al mismo tiempo de flexibilidad y potencial de este procedimiento, que tiene lugar hacia el final del movimiento (marca de ensayo L)

M

E1 & E3
(continuación)

F. & B. G. 1.

Figura 15

Este proceso también puede encontrarse, diversificado, en la obra de las distintas camadas de compositores británicos contemporáneos que este trabajo reivindica. Un caso particularmente ilustrativo pertenece a uno de los principales exponentes del grupo de la London Sinfonietta, el compositor inglés Julian Anderson. En su pieza para ensamble “*Poetry Nearing Silence*”, Anderson aplica lógicas rotacionales por medio de una estética que podríamos catalogar como ‘contemporaneizada’, con licencias en cuanto a la presentación de elementos consecutivos estrictamente declaratorios, pero respetando la

aplicación de estas unidades compositivas y el carácter continuo que los elementos infligen en la música.

for Oliver Rivers
Poetry nearing Silence
Julian Anderson

E1 1. Muse in rocks or pebbles or clouds or foliage
Preciso ♩ = 150 (♩ = 75) *dolce*

Flute
Clarinet
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

E1 expandido **E2** **E2 resignificado**

© 2017 by Faber Music Ltd.

Figura 16

Nota: Adaptado de Anderson, 1997, Faber Music

Como podemos observar, el primer elemento, condensado en un único acento, aparece como gesto inicial en el primer compás de esta pieza para conjunto de cámara. A partir del segundo compás, el compositor presenta una idea tímbrico-textural, caracterizada por

el acento quíntuple y la sonoridad del arco de las cuerdas. Sobre la estela de movimiento que los compases siguientes dejan, el compositor reincorpora el primer elemento, expandido dinámica y cronométricamente, para luego retomar, con menos densidad instrumental, el segundo elemento en el compás 7, que será más tarde incorporado en el octavo compás por medio de un *arco jeté*, técnica que tiene implícita la multiplicidad de ataques con elementos de ruido.

Otro caso ilustrativo es el del compositor, pianista, pedagogo y director de orquesta inglés, George Benjamin. En su pieza para piano *Sortilèges*, el proceso rotacional adquiere un particular matiz individual. El análisis de esta obra arroja que, en los dos movimientos internos que la componen, se presentan cuatro rotaciones distintas, articuladas mayormente por silencios. Por fines pragmáticos nos ocuparemos sólo de la primera.

Si observamos la partitura en cuestión, el primer elemento comprende conjuntamente al quintillo de corcheas que realiza el piano en intervalos de quinta y tercera, seguido de una articulación cadencial en los extremos del instrumento en figuras de larga duración que permiten la resonancia de su espectro. Este gesto es repetido una suma de dos veces, llegando hasta el cuarto compás. A continuación, se introduce el segundo elemento, de naturaleza cadencial, que por medio de un patrón rítmico *brevis-longa* reitera su posición hasta articular en silencio con calderón en el compás 9. Luego de una nueva presentación del primer elemento (c10-c14), se presenta ante nosotros lo que es la primera manifestación del elemento número 3. Este es nada menos que una síntesis del fragmento marcado como '*Suddenly very fast*' en el compás 14, en donde quintillos de semicorchea alternan sus acentos, deviniendo en la primera presentación propiamente dicha del tercer elemento en el compás 17, que se desarrollará con sus respectivas variantes hasta el compás 20. Las siguientes presentaciones de los elementos (el segundo desde el c-20 al c25, el primero desde el c27 al c32, y finalmente el tercero desde el c33 al c40) harán uso del proceso rotacional, mostrando la eficiencia de este recurso mediante sucesión y alternación de estos y otros elementos compositivos más a lo largo de la pieza.

Dedicated to Yvonne Loriod

Sortilèges

GEORGE BENJAMIN

E1

Mysterious: Slow (♩ = 65)

5 in ♩

pp

5 in ♩

pp

p

pp

pp

pp

Red.

pp

Red.

pp

Red.

p

ppp dolce

E2

poco pp

(with Red.)

pp

* Red. III

espressivo

p

mf

pp

poco p

ppp

ppp

Red. III

pp

ppp

© 1983 by Faber Music Ltd.

Figura 17

Nota: Adaptado de Benjamin, 1981, Faber Music Limited

2

pp 5 in d pp p poco cresc... mp...mp (cresc...)

pp p poco cresc... (cresc...)

pp...mf p

pppp sempre staccatissimo!

Suddenly very fast (♩ = 104)

loco Accel. . . .

pppp! loco

pppp rapido! senza cresc.

pppp! staccatissimo

Slightly slower (♩ = 72) E3

Red. III

Material desde el cual se constituirá el Elemento 3

Figura 18

En mi propia producción compositiva, la forma rotacional ocupa un rol protagónico en la concepción general de la música. Sin embargo, es menester señalar que, si bien su aplicación es consciente de la herencia del primer modernismo británico y reflexiona constantemente sobre su obra y legado, es con las problemáticas compositivas actuales desarrolladas por exponentes de la escena contemporánea británica, algunos previamente citados, con quienes se involucra de manera más directa. Esto significa que, si bien podemos identificar aspectos de este proceso en mi producción, estos se encuentran atravesados por significantes contemporáneos relevantes a la escena compositiva actual, situada fundamentalmente en un marco posmoderno que explora potencialidades múltiples, y que se encuentra motivada no sólo por parámetros tradicionales sino también por búsquedas formales, tímbricas y poéticas relacionadas a este cuerpo de conocimiento vigente.

Tomaremos como representativas de este principio a tres obras de nuestra producción que resultan particularmente ilustrativas –dos pertenecientes a la composición para conjunto de cámara y una a la de piano solo– en las que la forma rotacional se desarrollará efectivamente como *‘proceso más que estructura’*, y en las que expandiremos sobre las construcciones teórico-formales establecidas por Manning y Grimley. En este sentido, veremos como la forma rotacional es transformada, desarrollada y aplicada de acuerdo a distintas problemáticas compositivas contemporáneas, la mayoría explotada por aglomerados compositivos ya mencionados, en particular el de la London Sinfonietta. Puntualmente, encontraremos casos de rotaciones singulares y dobles, elementos simples y compuestos, coaliciones y superposiciones de elementos, y declaraciones referenciales deformadas.

En el primer número de la obra para conjunto de cámara, *‘Aftermath’*, podemos discernir dos rotaciones. La primera consiste de tres elementos y comprende desde el inicio hasta el compás 20, mientras que la segunda, desde el compás 20 hasta el final del primer movimiento, utiliza los mismos elementos, pero lo hace violando la convención de la *‘declaración referencial’* a la que se refieren Hepokoski y Darcy, es decir, estableciendo un orden no consecutivo entre los *‘reciclajes’* de los elementos trabajados.

El primer elemento de la composición, **E1**, consiste en la ejecución del gesto inicial, comprendido por cuatro acentos, ubicados mayormente en tiempos débiles del compás, con un considerable contenido de ruido y fuerte presencia rítmica irregular.

El segundo elemento, **E2**, aparece por primera vez en el segundo compás de la pieza, y consiste en la aparición, fundamentalmente gestual, de un *barrido* irregular de naturaleza idiomática arpegiada ubicada en la tesitura más aguda del piano.

El tercer elemento, **E3**, es el primero en presentar un componente melódico autocontenido interpretado por las maderas del ensamble, que servirá, entre otras cosas, para articular la pieza entre distintos puntos de comprensión sintácticos. Como puede observarse a partir del análisis en la partitura, el primer elemento vuelve a aparecer en el compás 10, con una distinta configuración rítmica, pero manteniendo su contorno melorítmico básico junto a sus cuatro ataques distintivos. El segundo elemento, a su vez, se vuelve a presentar en el piano en el compás 13, aunque su diseño textural se ve modificado en pos de una línea más continua. En la marca de ensayo B (compás 16), se presenta nuevamente el tercer elemento. Al igual que sus antecesores, este sufre modificaciones por medio de operaciones rítmicas –aumentación, en este caso– así como de altura e intensidad, que presentan a esta unidad compositiva como una entidad afectada por los eventos musicales en acción. Referirse a la figura 19 en la página siguiente.

♩ = 70

Aftermath

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

E1

A

E2

poco vib.

pizz.

arco

sul tasto

f *fff* *f* *mp* *p* *f* *p* *mf* *pp* *mf*

Figura 19

The image displays a musical score for a chamber ensemble. The first system (measures 15-18) includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). A purple box highlights a section in the Clarinet staff, and a red double bar is present below the first system. The second system (measures 19-22) includes staves for Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). A red box highlights a section in the Clarinet staff, a green box highlights a section in the Piano staff, and a red double bar highlights a section in the Cello staff. A red arrow points from the Piano staff to the Cello staff.

Figura 21

La segunda rotación comienza en el compás 20 y presenta, en simultáneo, a las presencias modificadas o ‘reciclajes’ de los elementos 1 y 2. El primero se presenta en los registros extremos del conjunto instrumental (clarinete y violoncello respectivamente)

manteniendo el esqueleto agógico de su primera aparición, pero con su configuración compositiva drásticamente modificada. El segundo elemento conserva el atributo de ‘escapada’ del original, pero súmamente comprimido y de presencia temporal resumida.

21

4 Fl. *p* *f*

Cl. *p* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf* E3 sugerido

Vla. *f*

Vc. *mf*



23

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Pno. *mf* *mp* E2 & E3

Vln. I *mf* E1

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Figura 22

El tercer elemento se sugiere en el cuarteto de cuerdas hacia el final del compás 21 – imitado en eco en el compás 22– y es finalmente incorporado, asumido y mimetizado en un mismo bloque junto al resto de los elementos a partir del compás 23 (marca de ensayo C) hasta el final de la primera pieza. Esta sección (compás 23 – compás 31) despliega vestigios de los elementos presentados al comienzo en el afán de sintetizar aspectos de la composición en lo que funciona como resabio -recuerdo, incluso- de su génesis como pieza.

La segunda pieza del ciclo de cámara, “*Roces*”, trabaja puntualmente sobre el reciclaje de elementos en puntos estructurales de la composición. A través de dos rotaciones (la marca de ensayo F marca el cambio hacia la segunda rotación), este número tiene un fuerte desarrollo interno con una serie de eventos que interceden y suceden a las presentaciones y reciclajes de los elementos en cuestión. El primer elemento, **E1** (c32 a c39) consiste en la ejecución de intervalos de séptima descendiente en el registro agudo del piano en figuras de larga duración por medio de una púa en pizzicato y con una dinámica de *piannissimo*. El segundo elemento, **E2** (c34 a c40) se conforma como un impulso en forma de arco, de naturaleza arpegiada, que articula sobre los intervalos enfatizados por el piano, aunque por momentos haciendo uso de alturas adyacentes.

Como podemos observar en el análisis de la partitura, la reaparición de los elementos en forma de distintos reciclajes sucede mas paulatinamente que en el número anterior, presentandose en el medio de estas sucesiones una serie de eventos de desarrollos internos, fundamentalmente texturales y tímbricos. En la marca de ensayo F (c 48) el segundo elemento es reintroducido –modificado ritmica y dinámicamente– para articular con la sección siguiente de la composición en la que el multifónico del clarinete y el vibrato alternado de la flauta dan lugar a una insinuación retórica de la cadencia por el violín y la viola con fuerte reminiscencia modal (c 51). El primer elemento, a su vez, reafirma su presencia en dos oportunidades antes del final de la pieza. En el compás 57, en el epílogo de la composición, el piano vuelve a introducir el principal aspecto del elemento número 1, que es su cualidad ‘acampanada’, prescindiendo de sus intervalos iniciales, pero manteniendo su pulso, que expandirá en distintos intervalos en el compás 60. Finalmente, luego de un último evento que antecede el reciclaje final de **E1**, (c62 a c70, marca de ensayo G), tiene lugar la última presencia del primer elemento –abstraído– en forma de impulsos finales llevados a cabo por las maderas que transponen los intervalos iniciales a un tono ascendente.

Julián José Barbieri

The image displays a musical score for the piece "Roces" by Julián José Barbieri. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Viola (Vla.). The Flute part starts at measure 32 with a tempo of $\text{♩} = 56$ and a dynamic of pp . A green box labeled "Roces" highlights a passage in the Flute part, and a box labeled "E2" is placed above it. The Piano part is marked "Adentro del Piano pizz." and features a red box labeled "E1" around its accompaniment. The Viola part includes the instruction "con sord." and a dynamic of pp . The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part continues with dynamics mp and pp , and includes markings for "slow vib." and "fast vib." A red box labeled "E2 expandido" encompasses a passage in the Flute and Piano parts. The Piano part has a green box labeled "E1 ampliado" around a section. The Violin I and Violoncello parts include a "gliss." marking and a dynamic of pp . The Viola part has a dynamic of pp and a marking of "ord.".

Figura 23

14

F

48

Fl.

poco vib. molto vib.

p *fp*

Cl.

ppp *mp*

Pno.

pp

E2 comprimido

Vln. I

F

vib. norm

p *mp* *p*

Vln. II

Vla.

vib. norm

p *mp* *p*

Vc.

Figura 24

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on measures 56 to 62. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Key annotations and features in the piano part include:

- Elemento 1 subyacente:** A box highlights this element in the piano part, which is a sequence of notes and chords that underlies the main melody.
- Presencia del E1:** A bracket on the right side of the piano part indicates the presence of this element, with a green arrow pointing to a specific measure.
- Poco Rubato:** A tempo marking above the piano part.
- Dynamic markings:** *ppp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo) are used throughout the piano part.
- Measure numbers:** 56 and 17 are indicated at the beginning and end of the piano part, respectively.

Figura 25

Del ciclo de piezas para piano para esta producción, es particularmente representativa del proceso rotacional el número central de la composición, la pieza número 2. Con considerables dimensiones texturales, instrumentales y formales, esta obra intenta encapsular la complejidad latente en las composiciones presentes en aglomerados compositivos como el New Music Manchester, la London Sinfonietta o los New Complexity, haciendo uso, entre otros recursos, del proceso rotacional. Si bien la pieza consta de numerosas secciones, el análisis pondera una sola, aunque extensa, rotación en donde se pueden identificar cuatro elementos distintos. En este número, los primeros tres elementos (y puntualmente los primeros dos) convergerán en varios reciclajes de sí mismos, mientras que el cuarto elemento consistirá en el único caso en donde su reaparición será negada.

En un primer análisis, podemos observar la delimitación inicial de los elementos en cuestión. **E1** se conforma como un estrato tripartito caracterizado por la superposición de figuras irregulares –tresillos sobre quintillos, en este caso– y la aparición de un tercer plano en el registro grave del instrumento. Su concepción es eminentemente contrapuntística, en donde la armonización puntual ocurre sólo en acentos débiles del compás que refuerzan la impresión de irregularidad fraseológica. Su dirección tiende a ser descendente y el movimiento de alturas comprende fundamentalmente grados conjuntos con saltos ocasionales (ver c 85). **E2**, por otro lado, funciona como contraste de su antecesor y está caracterizado principalmente por la sucesión de figuras de corta duración, que varían de acuerdo al momento de la composición, pero que están interrumpidas por silencios o acentos del piano. Su naturaleza poética es de ‘escapada’ y tiende hacia una dirección ascendente.

Como se anticipó anteriormente, los primeros dos elementos ocupan buena parte del desarrollo de la segunda pieza, interactuando entre sí mediante distintos reciclajes de la primera declaración en sucesivos tratamientos compositivos. De hecho, desde el compás 85 hasta el 115, el proceso rotacional se basa en la interacción únicamente de estos dos elementos. Si observamos con atención, una característica notable es la manera en la que los elementos se suceden aludiendo a múltiples retóricas que continúan, suspenden o interrumpen el discurso en cuestión. Es decir, el pensamiento compositivo genera variedad a través de lógicas de continuidad e interrupción con las mismas unidades compositivas. Si vemos, por ejemplo, lo que sucede en la intersección que se encuentra entre los compases 90-91, podemos observar que se impone un discurso de continuidad

entre la sucesión de ambos elementos, amalgamando el contraste entre uno y otro por medio de cambios de compás, aumento en la densidad cronométrica para transitar hacia la siguiente unidad, y homogeneidad en la dinámica aplicada. En contraste, la intersección entre los compases 92 y 93 sí inflige una interrupción del discurso en cuestión, en particular mediante la cadencia sobre un acorde híbrido seguido del retorno de la acción musical por parte del elemento número 2.

Otra faceta significativa de esta pieza es la existencia de múltiples reciclajes de un elemento en una misma sección. Esto ocurre entre los compases 93-96 y 99-108 con los elementos 2 y 1 respectivamente, violando –una vez más– el orden consecutivo de la declaración referencial. El tercer elemento tiene lugar en los compases 115-116, y se caracteriza por su naturaleza cadencial y su pie de metro yámbico que, junto a silencios entre sus distintas apariciones, ayuda a reposar la acción musical antes de una de las secciones más dramáticas de la pieza (c 117 – 134), caracterizada por los septillos y trinos que, alternados y superpuestos en ambas manos, hacen de este fragmento una sección central en la pieza. Esto, a su vez, va a devenir en un importante punto de comprensión sintáctica en el que se reintroducirá el reciclaje del tercer elemento (c 135), que servirá como preambulo de la última sección de la composición (c 136 – 155), única en cuanto a que, a pesar de sus variaciones internas de intensidad, articulaciones y textura, no presentará reciclajes ni interacciones con elementos anteriores en una futura rotación. En esta, el cuarto elemento se caracteriza por su naturaleza dual. Por un lado, aparenta cierta estabilidad motora en base al ostinato en constante rearmonización en la mano derecha, y por otro, la mano izquierda varía constantemente no solo la armonización sino también la aparición de las cuatro notas en sentido ascendente que la componen. La pieza, al igual que su antecesora y su sucesora, terminará con la misma fórmula nemotécnica: dos cadencias sobre poli-acordes que concluyen en un arpegiado ascendente sobre el mismo tetracordio final.

The image displays a musical score for piano, measures 85 through 87, in 4/4 time. The tempo is marked as ♩=60. The score is divided into three systems. The first system (measures 85-86) is enclosed in a red box and contains a section labeled 'E1 (continúa abajo)'. It features a treble clef with a 'II' marking, a piano (*pp*) dynamic, and a *Ped.* (pedal) marking. The right hand has a melodic line with triplets and a quintuplet, while the left hand has a bass line with a quintuplet and a triplet. The second system (measures 86-87) is enclosed in a green box and contains a section labeled 'E2'. It continues the melodic and bass lines with various articulations and dynamics, including a *ppp* (pianissimo) dynamic and a *Ped.* marking. The third system (measure 87) shows the continuation of the piece, ending with a 5/4 time signature change. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 27

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The first system, labeled '14' and '88', shows measures 88 and 89. It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The right hand has a five-note arpeggiated figure with a slur and a '5' above it. The left hand has a triplet of eighth notes with a slur and a '3' above it. The second system, labeled '89', continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system, labeled '90', shows a change in time signature to 3/4. It includes a red box labeled 'E1' highlighting a specific passage in the right hand. The fourth system, labeled '92', continues the 3/4 time signature with triplet figures in both hands. The fifth system is partially visible at the bottom. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like 'Ped.'.

Figura 28

93 15

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 93-94) features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. Measure 93 has a 9:6 time signature, and measure 94 has a 7:4 time signature. The second system (measures 94-95) continues with 7:4 and 5:4 time signatures. The third system (measures 95-96) includes a 5:4 time signature and a section marked 'Red.' with a 6:4 time signature. The fourth system (measures 96-97) features 9:4, 7:4, and 5:4 time signatures. The score includes various rhythmic notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'Red.' (ritardando). A box containing the text 'E2: múltiples reciclajes' is positioned between the first and second systems.

E2: múltiples reciclajes

94

95

96

Figura 29

Julián José Barbieri

E1

Musical score for E1, measures 16-19. The score is in 5/4 time and features a piano (pp) dynamic. It includes a right-hand part with a 5:4 ratio and a left-hand part with triplets and a 3:4 ratio. Pedal points (Ped.) are indicated in both hands.

Musical score for E2, measures 99-111. The score is in 2/16 time and features a piano (p) dynamic. It includes a right-hand part with a 8va^o marking and a left-hand part with triplets and a 3:4 ratio. Pedal points (Ped.) are indicated in both hands. A box labeled "E2: múltiples reciclajes" is present in the score.

Figura 30

109

17

El: múltiples reciclajes

110

8^{va}

mf

9

5

5

5

7:4

3

3

3

3

112

5

5

pp

3

3

3

Ped.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 109-110) is in 7/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The second system (measures 110-111) shows a change to 5/4 time, with a dynamic marking of *mf* and further rhythmic complexity, including a 7:4 ratio. The third system (measures 111-112) changes to 2/4 time, with a dynamic marking of *pp* and a pedal point. The score is enclosed in a red border.

Figura 31

18

114

pp
Ped.

E3

116

mp
tr

117

7

5

mf
Ped.

119

(tr)

Ped.

5

5

Detailed description of Figure 32: This figure shows five systems of musical notation for piano, measures 114 through 119. The first system (measures 114-115) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains triplet markings and a *pp* dynamic with a *Ped.* instruction. A box labeled 'E3' is positioned below the first system. The second system (measures 116-117) includes a *mp* dynamic and a trill (*tr*) in the right hand. The third system (measures 117-118) shows a complex right-hand passage with a 7-measure slur and a 5-measure slur, and a *mf* dynamic. The fourth system (measures 118-119) features a long trill (*tr*) in the right hand and a 5-measure slur in the left hand. The fifth system (measures 119-120) continues with a 5-measure slur in the left hand and a *Ped.* instruction.

Figura 32

20

129

pp *pp*

Ped. *

Ped. *

Ped. *

135

mp

f

Ped. *pp*

p

Ped.

138

mp *p*

Ped. *

mp

E3

E4 (continúa hasta compás 151)

Figura 33

Texturas Características del Modernismo Británico

Otro aspecto esencial en la comprensión estética del modernismo musical británico es la aplicación de texturas que predominan en compositores referentes de las distintas corrientes mencionadas. La importancia de esta observación radica en que el diseño textural llevado a cabo por estos compositores refleja una concepción temporal-espacial que incide en operatividades de orden armónico, rítmico, melódico y formal. Procesos tales como la forma rotacional, secciones estructurales como los epílogos, articulaciones como interpolaciones o yuxtaposiciones y cadencias con reminiscencias modales se encuentran, con mayor o menor grado de rigidez, concebidas en base a las texturas trabajadas por estos compositores.

Un primer caso ejemplar es la textura de *jeté* o *arco jettato* utilizada por Julian Anderson. Esta consiste en la interpretación simultánea de este modo de ataque por el cuarteto de cuerdas, generando un estrato armónico con un gran contenido de ruido que se termina conformando como una polifonía por medio de esta técnica. Ver figura 34

The image shows a musical score for Julian Anderson's 'Tempo primo' (♩ = 75), measures 32-34. The score is for a woodwind quartet (Flute, Clarinet), Harp, and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello). The woodwinds and harp are marked 'remain as if about to play'. The harp part includes 'damp' and 'l.v.' (lute vibrato). The string quartet parts are marked with 'arco jeté' and 'gliss.' (glissando), indicating a specific technique of simultaneous bowing. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The string quartet parts end with a 'short pause (players 'unfreeze')'.

Figura 34

En nuestra propia producción, la misma concepción general de esta textura es aplicada, teniendo atribuída también la función de concluir el primer número del ensamble. Las diferencias principales se encuentran en la articulación rítmica. Ver figura 35

Musical score for measures 30-31, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings (ff, f, p, mf, mp, pp) and performance instructions such as 'arco jeté' and 'gliss.'. The Vln. I staff starts with a measure rest and then plays a series of notes with a glissando. The Vln. II staff begins with a triplet of eighth notes. The Vla. staff has a similar glissando pattern. The Vc. staff starts with a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.



Musical score for measures 31-32, continuing from the previous system. It features the same four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings (ff, f, p, mf, mp, pp) and performance instructions like 'arco jeté' and 'gliss.'. The Vln. I staff continues with a glissando. The Vln. II staff has a triplet of eighth notes. The Vla. staff has a glissando. The Vc. staff has a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Figura 35

Otra textura, del mismo compositor, consiste en un *barrido* de armónicos naturales hacia el centro de la composición. Ver figura 36.

Figure 36 shows a musical score for measures 273-276. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Horn (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piccolo part is mostly silent. The Clarinet part features a melodic line with dynamics *ffp*, *mf*, and *ff*. The Horn part has a bass line with *ff* dynamics. The Violin I part includes *sul III (sim.)*, *pp*, *mf*, *pp*, *sim.*, *p*, and *f*. The Violin II part includes *mf*, *to Triangle*, and *Triangle*. The Viola part includes *f*, *ffp*, *pp*, *(sul III) = gliss.*, *f*, and *p*. The Violoncello part includes *ff*, *pizz.*, *arco senza vib.*, *→ sul pont.*, and *mf*. The score is marked with Roman numerals II and JJ.

Figura 36

En nuestra propia producción compositiva, la misma textura es utilizada, aunque la concepción diastemática, así como la naturaleza rítmica, contienen enfoques distintos.

Figure 37 shows a musical score for measures 273-276, focusing on the string parts. The score includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part includes *G (sul III)*, *pp*, *mf*, and *pp*. The Violin II part includes *(sul II)*, *pp*, *mf*, *pp*, *fp*, *mp*, and *mf*. The Viola part includes *(sul III)*, *pp*, *gliss.*, and *f*. The Violoncello part includes *(sul II)*, *mp*, *fp*, and *mp*.

Julián José Barbieri

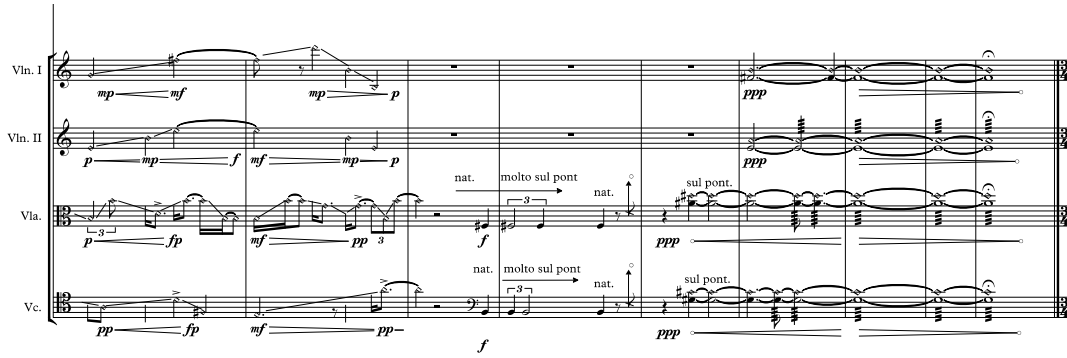


Figure 37 is a musical score for a string quartet. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a common time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo). Specific techniques are marked with *nat.* (natural) and *molto sul pont.* (very sul ponticello). The score shows a complex texture with independent parts for each instrument.

Figura 37

Un último ejemplo de este compositor es la textura independiente de carácter bipartito. Esta consiste en el cuarteto de cuerdas y el arpa interpretando una textura independiente, mientras que el clarinete contiene una melodía que por momentos se articula en torno al ensamble y por otros no. Ver figura 38.



Figure 38 is a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Clarinet (Cl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a common time signature. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *solo* and *mp sempre*. The score shows a complex texture with independent parts for each instrument.

Figura 38

Esta misma concepción se aplica en el tercer número de nuestra obra para ensamble, titulado 'Soliloquio'. Aquí la concepción general es la misma, aunque los materiales

sobre los cuales se trabaja y las operatividades aplicadas en el ensamble, son de un orden más complejo y tiene consecuencias más radicales desde el punto de vista instrumental y de balance formal. Ver figura 39.

The image displays a musical score for a chamber ensemble, consisting of six staves: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the instruments. The Clarinet part begins with a long note, followed by a melodic line. The Piano part features a complex texture with various articulations and dynamics, including *pp* and *mp*. The Violin I part starts with a melodic line, followed by a passage marked *p*. The Violin II and Viola parts play a rhythmic pattern marked *ppp* and *p* respectively. The Violoncello part provides a bass line marked *mp* and *p*. The second system continues the development of these parts, with the Clarinet playing a melodic line marked *p*, the Piano playing a complex texture marked *mp*, and the Violin I, II, and Viola parts playing a rhythmic pattern marked *p*. The Violoncello part continues with a bass line marked *p*. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *ppp*, *p*), articulations (accents, slurs), and fingerings (5, 7, 8).

Figura 39

Otro compositor de quien aplicamos consideraciones generales de su textura fue George Benjamin. En su ya citada 'Sortileges', Benjamin alterna trinos con figuras irregulares en el registro medio-agudo del piano. Ver figura 40.

The image displays two systems of musical notation for George Benjamin's 'Sortileges'. The first system features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes a first ending bracket labeled (1/4) and dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *p*, and *mf*. The piano part is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, featuring a five-fingered chord (5) and dynamic markings like *f*, *p*, *espressivo*, and *mf*. The second system is marked 'Poco accel.' and includes a second ending bracket labeled (3/16). It features a treble clef staff with dynamics like *cresc. ...*, *sfz*, *sf espressivo*, and *ppp*. The piano part continues with dynamics like *f* and *ppp*. The system concludes with the instruction 'A tempo (♩ = 96)'.

Figura 40

Nota: Adaptado de Benjamin, 1981, Faber Music Limited

El mismo concepto es abordado en nuestra producción, aunque en este caso la densidad textural se encuentre menos cargada.

Julián José Barbieri

Musical score for piano, measures 116-119. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. Measure 116 shows a melody in the right hand with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a trill in the left hand. Measure 117 features a complex melodic line in the right hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a trill in the left hand. Measure 119 shows a melody in the right hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a trill in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 40

Por último, la textura de notas dobles sobre los registros extremos del piano de Benjamin es utilizada en nuestra producción. Ver figura 41.

Musical score for piano, measures 116-119, titled "Mysterious". The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. Measure 116 shows a melody in the right hand with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a trill in the left hand. Measure 117 features a complex melodic line in the right hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a trill in the left hand. Measure 119 shows a melody in the right hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a trill in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 41

En nuestra primera pieza para piano, esta estrategia es utilizada como punto de partida de la composición que deviene en consecuencias operativas tímbricas, texturales y formales. Ver figura 42.

3

Figura 42

La Retórica De Salida Como Recurso Formal

Otro aspecto notable de esta tradición es lo que David Manning identifica como “La retórica de la música de salir del discurso que establece para sí misma” (2003, p. 147). Entendemos por esto a un recurso formal característico del primer modernismo británico, en el que por medio de la introducción de dispositivos o estrategias compositivas como epílogos o la articulación por yuxtaposición, la noción histórica de resolución dialéctica, asociada a la solución temático-armónica en las secciones finales de composiciones a gran escala durante el período de la práctica común y su consecuente crisis, es abandonada en pos de decisiones estructurales en donde el estado general de la pieza es de ambivalencia, fracaso o abandono. Estas salidas abren nuevas oportunidades formales y pueden o no tener relación con el material previamente trabajado en la composición. En relación a este punto Manning dice: “En particular, a veces la música parece salirse del discurso que establece para sí misma. Pienso en esto cuando escucho un episodio de material aparentemente no relacionado durante un movimiento, o una sección de epílogo” (pp. 147-148)

Estos dispositivos pueden colocar un marco de distanciamiento alrededor de elementos estructurales convencionales, abriendo el espacio y el diálogo entre el discurso principal

del movimiento y material externo. Por un lado, estos procedimientos invitan a la reflexión sobre el movimiento en su conjunto y las interrelaciones de sus materiales. Por otro lado, demuestran que un discurso puede ser interrumpido, y apuntan la atención fuera de las fronteras que aparentemente habían surgido en una etapa anterior.

A continuación, veremos dos recursos formales que son utilizados en este marco: el epílogo y la articulación por yuxtaposición.

El Epílogo Como Recurso Compositivo

La utilización de epílogos como secciones o gestos en la retórica de resolución musical es una característica recurrente y particular en compositores del primer modernismo inglés, puntualmente encontrado en la obra de Vaughan Williams y Arnold Bax.²⁶ Entendidos como eventos post-climáticos, colapsos formales o dispositivos resolutivos, los epílogos pueden tener varias funciones, siendo una de las más representativas su utilización como estrategia para interrumpir la dirección del discurso establecido, señalando su direccionalidad hacia otro lugar (Manning, 2003, pp. 191-193).²⁷ En este sentido, esta herramienta compositiva puede tener lugar en múltiples ocasiones: epílogos internos que frenan el curso de acción para abrir nuevas posibilidades, momentos que tienen lugar después del climax, y hasta incluso este recurso puede ser contemplado como una sección en sí misma, es decir, una pieza o movimiento concebidos puramente como epílogos.

En su complejo lenguaje tonal fuertemente moldeado por elementos modales, el recorrido sinfónico de Vaughan Williams nos proporciona, una vez más, numerosos ejemplos de este dispositivo formal. Por empezar, el cuarto movimiento de la Sinfonía de Londres cuenta con un epílogo interno articulado por un silencio, mientras que el último movimiento de la Sexta Sinfonía es *en sí mismo* una sección de epílogo, por nombrar sólo uno de tantos casos. Entre las distintas estrategias que pueden involucrar los epílogos se encuentran el retorno de material compositivo, la integración de cierta inestabilidad al movimiento –definida en un contexto tonal o no– que deja abierta las tensiones en

²⁶ En su ensayo sobre la cuarta sinfonía de Vaughan Williams “Modernist Rifts in a Pastoral Landscape- Observations on the Manuscripts of Vaughan Williams's Fourth Symphony”, el musicólogo estadounidense Anthony Barone señala que la utilización estructural de epílogos es una característica innovadora ya encontrada en dos composiciones del inglés Arnold Bax: la pieza ‘Winter Legends’ para piano y orquesta y su tercera sinfonía. (2008, P. 67)

²⁷ Manning ubica a los epílogos como un tipo de evento post-climático. Cf. Manning, (2003) pp. 191-193.

Este es el epílogo encontrado hacia el final de la Sinfonía de Londres (Sinfonía Nro. 2)

4 EPILOGUE

The musical score is divided into three systems, each starting with the tempo marking "Moderato (♩ = 56)".

- System 1:** Includes 3 FLUTES, 2 OBOES, COR ANGLAIS (marked "Tacet"), 2 CLARINETS in Bb, BASS CLARINET (with a melodic line starting at measure 1, marked "ppp"), 2 BASSOONS, and CONTRA BASSOON (marked "Tacet").
- System 2:** Includes I & II HORNS in F, III & IV HORNS in F, 3 TRUMPETS in Bb, 3 TROMBONES, TUBA (marked "Tacet"), TIMPANI (with a rhythmic pattern), and HARP.
- System 3:** Includes VIOLINS I (with "con sord." and "sempre pp e senza cresc."), VIOLINS II (with "con sord." and "sempre pp e senza cresc."), VIOLAS, VIOLONCELLI, and BASSES.

Figura 44

Nota: Adaptado de Vaughan Williams, 1948, Oxford University Press

Este es el cuarto movimiento de la Sexta Sinfonía de VW.

En la escena contemporánea actual, un claro ejemplo del epílogo mas característico descrito por Manning –el que interrumpe el discurso para señalar su dirección hacia otro lado por medio de reciclaje o introducción de nuevo material– se encuentra, desde nuestro punto de vista, en la pieza para orquesta de cámara y soprano de George Benjamin, ‘*A Mind of Winter*’.

Weird (♩=60)

2 Fl.

Small Side-Drum

SOPRANO

1st Vln. (1)
(muted)

2nd Vln. (1, 2)

Vla. (1)

Vcl.

no-thing that is not these and the no-thing that

Very Slow

(A TEMPO)

Very Slow

PP, freely, Dry tone (without vibrato)

PP, sim.

Increasing resonance

3/4 x 2/4 x 3/4

Figura 45

Nota: Adaptado de Benjamin, 1981, Faber Music Limited

Epílogo de 'A Mind of Winter'

Un breve análisis de esta composición arroja la conclusión de que la pieza, no casualmente moldeada por el texto, reserva sus frases finales para ser tratadas como

epílogo de la misma, en donde el movimiento característico de secciones anteriores es detenido para dar lugar a un comentario interno sobre el final de los eventos que tuvieron lugar hasta entonces.

En mi producción compositiva los epílogos son recursos muy recurrentes que adoptan distintas estrategias. En el segundo número de la obra para ensamble '*Drifting*', a este dispositivo se le encomienda la función de atribuir inestabilidad a un recurso (el elemento número 1, de hecho) distorsionando su principal cualidad –su sentido de pulso– por medio de una multiplicidad de articulaciones, pero siempre teniendo la precaución de mantener su característica interválica binaria, es decir, que las alturas se encuentren siempre concebidas de a pares, aunque el cuarteto de cuerdas del ensamble lo realice polimétricamente y complejizando el espectro a través de la utilización de armónicos. Referirse a la figura 37 en la página siguiente.

Julián José Barbieri

The image displays a musical score for an ensemble piece titled 'Roces' by Julián José Barbieri. The score is divided into two systems. The upper system, labeled 'Figura 46', includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The Flute part begins at measure 62 with a dynamic of *f*, followed by *mf*, *p*, and *fp*. It features a 'double-tonguing tr' technique and a 'poco vib.' marking. The Clarinet part starts with *pp*, *mf*, and *p*, and includes a 'Fru.' marking. The Piano part is currently blank. The lower system, labeled 'Figura 47', includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). This system is highlighted with a red border. The Violin I part starts with *pp*, *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, and *p*, and includes a '(sul III)' marking. The Violin II part starts with *pp*, *mf*, *pp*, *fp*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*, and includes a '(sul I)' marking. The Viola part starts with *pp*, *f*, *p*, *fp*, *mf*, and *pp*, and includes a '(sul III)' marking and a triplet of eighth notes. The Violoncello part starts with *mp*, *fp*, *mp*, *pp*, *fp*, *mf*, and *pp*, and includes a '(sul II)' marking.

Figura 46 (arriba) y 47 (abajo): mi pieza 'Roces' para ensemble. Enmarcado en rojo se encuentra el ejemplo expuesto (continúa).

The image shows a musical score for measures 68 to 74. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Starts at measure 68 with the instruction "molto vib.". It plays a melodic line with dynamics *p* and *ppp*.
- Clarinet (Cl.):** Enters in measure 70 with dynamics *p* and *ppp*.
- Piano (Pno.):** Features a section labeled "Adentro del Piano pizz." with "damp" markings and a fermata in measure 70. A "Ped." marking is present in the bass staff.
- Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II):** Both play sustained chords with dynamics *ppp*.
- Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.):** Both play melodic lines with dynamics *f* and *ppp*, including markings for "nat.", "molto sul pont", and "sul pont."

Otro ejemplo ilustrativo tiene lugar hacia el final del tercer número del mismo ciclo, la pieza denominada 'Soliloquio'. En esta composición, el epílogo funciona como lo que Manning entiende como un evento post-climático que interrumpe la dirección del discurso y señala su continuación hacia otro rumbo, desvaneciéndose en esta oportunidad

la textura *al niente*, un lugar poético recurrente en muchos compositores del modernismo británico, particularmente en la tradición pastoral.

28

Cl. *mf* *p* *ff* *pp*
Pno. *pp*
Vln. I arco con sord.
Vln. II arco con sord.
Vla. arco con sord.
Vc. arco con sord.

==

Adentro del Piano
Dentro del glissando sobre el harpa del piano, elegir azarosamente notas a percudir
Empezar a frotar las perillas del piano
Pno. *ppp*
Vln. I *gliss.*
Vln. II *gliss.*
Vla. *gliss.*
Vc. *gliss.*
♩ = 50
sul tasto sul pont.
sul tasto sul pont.
sul tasto sul pont.
sul tasto sul pont.

Figura 48 (arriba) y 49 (abajo): 'Soliloquio', tercer número de mi obra para ensamble.

First system of musical notation. It includes staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part features glissando markings and a *ppp* dynamic. The string parts are marked with *gliss.* and *sul tasto* (sul tasto) with arrows indicating the direction of the slide.



Second system of musical notation, continuing the score for Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Piano part has *ppp* dynamics. The string parts are marked with *pp* dynamics and include glissando markings.



Third system of musical notation, focusing on the string parts: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Each staff shows dynamic markings such as *pp* and *ppp*, along with glissando markings.

La Articulación por Yuxtaposición

Si bien obviamente no exclusiva a los representantes de la escuela de composición inglesa, este tipo de articulación es característica del primer modernismo británico ya que no es aplicada de la misma manera que sus equivalentes rusos, húngaros, checos u otros compositores por fuera de la esfera austro-germana o la centralidad franco-italiana.²⁸ Puntualmente, nos empeñaremos en remarcar que, la articulación por yuxtaposición²⁹, útil a la hora de dismantelar el edificio tonal-modal de comienzos del siglo XX, plantea posibilidades que se reconcilian más con estructuras formales que contemplan la repetición en su concepción general.

La distinción que procuramos hacer es la siguiente: las formas que ponderan de una u otra manera a ciclos temporales repetitivos (procesos de ostinato-bajo, estructura ritornello, da capo y otras estructuras ternarias, formatos de sonata y rondó, canción estrofa, tema y variación, estructuras de canciones populares con estribillos recurrentes, etc.) fueron reincorporadas por exponentes del neoclasicismo –un tipo de modernismo, al fin–³⁰ en donde recursos como la articulación por yuxtaposición fueron utilizados para radicalizar estas formas y géneros; mientras que en exponentes del modernismo británico este recurso se utiliza no sólo para interrumpir el discurso o contrastar una idea, sino también para generar estabilidad en la composición que, según la época en cuestión, va a variar el parámetro a balancear (Manning, 2003, p. 134).³¹

En este sentido, el teórico central a esta investigación, Manning, nos propone pensar a esta herramienta como una estrategia al servicio de una lógica compositiva concebida como contra-estructura. En un análisis del tercer movimiento de la quinta sinfonía de Vaughan Williams, Manning sugiere que la yuxtaposición entre la ambigüedad tonal y la tonalidad diatónica ocupan una posición clave en alcanzar la estabilidad tonal en su conjunto: “...(esta estrategia) crea un marco más amplio en donde el material temático del primer movimiento regresa hacia el final del cuarto movimiento” (2003, p. 135) Sin

²⁸ El paradigma de la yuxtaposición como articulación se le atribuye a Stravinsky y su continua búsqueda de ‘choque’, pero también puede encontrarse en Debussy, Milhaud, Busoni, Hindemith, y otros compositores de esta época.

²⁹ En relación a esta estrategia, los escritos de Monjeau en “La Invención Musical” retoman la histórica oposición adorniana entre forma cerrada y forma abierta. La primera, sostiene, es de carácter vinculante y transicional, mientras que la segunda se define más por la yuxtaposición de elementos que puedan o no tener relación con ideas previas. (Monjeau, 2004)

³⁰ Para ampliar sobre la concepción del neoclasicismo como un tipo de modernismo ver Danhuser, como se citó en Cook & Pople. 2004.

³¹ Como se menciona en el segundo párrafo de este apartado, la idea de estabilidad en un contexto contemporáneo puede ser concebida desde múltiples factores.


embargo, este autor se empeña en señalar que en este caso la continuidad de los eventos de la superficie enmascaran a la yuxtaposición dentro de la estrategia tonal. Puntualmente, es preciso señalar que el valor atribuido a este dispositivo compositivo radica en su potencialidad de ser usado como un ‘proceso de des-unificación’, un tipo de proceso propuesto por Manning en donde el análisis revela conexiones basadas en diferencia más que en similitud, y en el que la denominada ‘frustración de expectación’ reemplaza a la resolución dialéctica. Es en este marco que Manning nos propone la noción de ‘Contra-Estructura’ como término que represente las articulaciones contra principios estructurales, entendiendo a su vez a esto como una *estructura en sí misma*. Por medio de su repetición, dice, la estrategia invocada familiariza estos patrones en nuestra percepción auditiva, convirtiéndose así en una contra-coherencia o contra-estructura compositiva.³²

38

Ex. 3.20: *O Vos Omnes*: analysis of bars G.1-8.

VLE Scores: 3 3 1 3 4 6 4

Cycles: O1 H2 O3 O3 O1



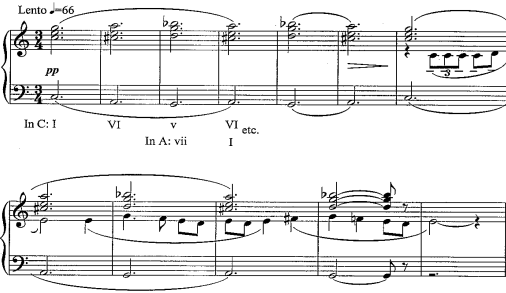
Ex. 4.1: Fifth Symphony, third movement, 'Romanza', bars 1-A.1.

Lento ♩=66

pp

In C: I VI v VI etc.

In A: vii I



Ex. 4.2: Lydian Minor Scale




Figura 50

³² Manning se explaya más sobre esta temática en el cuarto capítulo de su tesis doctoral ‘*Localizando y desafiando a la centralidad tonal*’ (pp. 119-144). Si bien la noción de contra-coherencia es propuesta a partir de la idea de sustitución armónica introducida por David Lewin, puede también ser entendida por medio de la yuxtaposición, ya que ambas son estrategias que atentan contra la expectativa de resolución dialéctica.

Figura 41: la tabla desarrollada por Manning en donde marca como la continuidad de eventos en la superficie ‘enmascaran’ a la yuxtaposición dentro de la estrategia tonal en la 5ta Sinfonía de Vaughan Williams.

Otro caso de articulación por yuxtaposición, esta vez definitivamente más drástico en relación a su contexto musical, es el encontrado en el paso a la sección ‘*Andante Sostenuto*’ del movimiento central –*Landscape*– de la Séptima Sinfonía ‘*Antártica*’ de Vaughan Williams. La composición, una sinfonía adaptada de la banda sonora para la película “Scott de la Antártida”, explora distintos tipos de articulaciones formales, entre ellas la mencionada anteriormente.

The image shows a page of a musical score for Vaughan Williams' Seventh Symphony, 'Landscape'. The page is numbered 72 at the bottom. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fls.), Clarinets (Cls.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Fag., C. Fag.), Horns (Cor.), Trumpets (Tpts.), Trombones (Tbn., Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Cello (Cel.), Double Bass (Hp.), Piano (Pfte.), Violins (VI. I, VI. II), Viola (Via.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The score is divided into two sections by a red vertical line. The section to the right of the line is titled 'Andante sostenuto (♩ = 84)'. The tempo is marked 'Andante sostenuto (♩ = 84)'. Dynamics include 'pp' and 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 72 is centered at the bottom.

Figura 51 (Vaughan Williams, 1953, Oxford University Press)

En la actualidad, otro ejemplo de este recurso, ilustrado a continuación, puede encontrarse en la pieza para piano ‘Traced Overhead’, perteneciente al compositor inglés Thomas Adés.

En este número, la yuxtaposición funciona tanto como articulación que interrumpe la dirección del discurso, como también recurso que enmascara aspectos encontrados previa y posteriormente en la superficie. Si observamos bien, las unidades compositivas trabajadas (el elemento arpegiado, el patrón breve-longa en formato de acorde percutido y la cadencia sobre los registros extremos del piano) se suceden –incorporando o no– características de las otras unidades compositivas en los cambios estructurales. Referirse a la figura 52 en la página siguiente.

de este recurso. Sin embargo, no lo hace para transitar de una sección a otra sino para articular entre la primera rotación y la transición que conduce a un evento posterior.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score is marked with a red box. It begins at measure 10, with a rehearsal mark 'E' at measure 41. The Flute part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a seven-measure rest and then a phrase marked *p*. The Clarinet part also starts with a piano (*p*) dynamic and a seven-measure rest. The Piano part features a melodic line starting at *mp*, moving to *fp* and then *pp*. A string section is indicated by a '9' in a circle.

Cuerdas en pizzicato articulan sobre el resto del ensamble

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a blue box on the left and a green box on the right. A blue arrow points from the text above to the start of the string section. The Violin I part is marked *pizz.*. The Violin II part starts with *pizz.* and *pp*, then moves to *arco con sord.*, *sul pont.* (marked *mp*), and finally *nat.* (marked *sfz*). The Viola part starts with *pizz.* and *pp*, then moves to *arco con sord.*. The Violoncello part starts with *pizz.*, then *arco con sord.* (marked *sfz*), and finally *nat.* (marked *ppp*).

Figura 53

Otro ejemplo de articulación por yuxtaposición en donde su aplicación es más visceral y sus consecuencias son más radicales (por lo menos desde el punto de vista del equilibrio formal) puede encontrarse en el primer número del ciclo de piezas para piano de mi producción. En dicha composición, este recurso se impone como el elemento articulador por excelencia en donde, siguiendo la línea propuesta por Manning, la articulación por yuxtaposición se constituye como una estrategia compositiva que genera conexiones basadas en diferencia más que en similitud, generando múltiples contrastes a lo largo de la pieza. Referirse a la figura 54 en la página siguiente.

Musical score for measures 65-70. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. Measure 65 is marked with a tempo of $\text{♩} = 50$ and a dynamic of *pp*. The score includes a first ending bracket above measures 65-67 and a second ending bracket below measures 68-70. The bass line includes a fifth fingering ($\lfloor 5 \rfloor$) in measure 69.

11

Musical score for measures 71-74. Measure 71 is marked with a dynamic of *f*. A blue arrow points from a box labeled "Ejemplo de yuxtaposición drástica" to the transition between measures 71 and 72. Measure 74 is marked with a tempo of $\text{♩} = 55$ and a dynamic of *pp*. The score includes a first ending bracket above measures 74-75 and a second ending bracket below measures 76-77. Pedal markings (*Ped.*) are present under measures 74-75 and 76-77. A dynamic change from *soft damp* to *damp* is indicated above measure 77.

Figura 54

Conclusión

Una mirada final sobre este proceso hace inevitable cierta reflexión biográfica que revise el devenir de esta producción en los años en los que esta investigación fue llevada a cabo. La evidencia de la ambición y complejidad de esta propuesta empezó a manifestarse desde sus orígenes en la delimitación del tema de estudio, en donde la falta de antecedentes similares en universidades latinoamericanas, el escepticismo en círculos académicos sobre la viabilidad de este campo y la ausencia de bibliografía en español fueron sólo algunos de los síntomas que anticipaban la dificultad de la tarea por venir. Afortunadamente, el trabajo de investigación realizado por sucesivas generaciones de compositores y musicólogos –que identificaron su campo de conocimiento como ‘British Musical Studies’– y nuestras experiencias, académicas y personales, en Argentina y el Reino Unido, nos permitieron profundizar en la inmensa riqueza de la música de tradición escrita británica, a la que sólo conocíamos por la escucha, análisis y ocasional interpretación de su nunca bien ponderado canon. Nobleza obliga, dicha desconfianza hacia este tema no hizo más que agudizar nuestra percepción, estudio y análisis de la tarea encarada, permitiendo que los puertos artísticos de destino fueran lo más abarcadores posible.

Si recordamos los objetivos planteados al comienzo de esta empresa –la transferencia de técnicas y procedimientos compositivos del modernismo británico a nuestra producción, la aplicación de relaciones de continuidad entre sus distintas corrientes, y la plasmación de sus elementos poéticos en nuestra composición en un discurso concebido como contemporáneo– podemos confirmar que dichos objetivos fueron llevados a cabo en un proceso continuo de cambio, adaptación y consolidación. La realización simultánea de instancias analíticas y compositivas, el arduo trabajo de mis directores en su supervisión, y la consulta de las conclusiones arribadas con ellos y con los compositores entrevistados permitió el pleno ejercicio de esta música, con niveles de problematización y síntesis significantes entre las corrientes artísticas reivindicadas. Durante este proceso, por ende, tuvimos que implementar una revisión de las estrategias implementadas al comienzo, en las que observaciones analíticas, teóricas y metodológicas fueron adaptadas a medida que la composición se fue desarrollando. En este sentido, las conclusiones teórico-formales establecidas por el trabajo de investigación de musicólogos pertenecientes a este campo de estudio, el análisis técnico de las partituras en cuestión, la escucha activa de las obras

de estos compositores, y los puntos de vista de los artistas entrevistados para este trabajo se consolidaron como los principales generadores de este cuerpo de conocimiento.

Desde un plano técnico, la forma rotacional demostró ser una técnica compositiva determinada operativamente pero maleable a distintos tratamientos –texturales, temáticos, armónicos, rítmicos– que generaron un orden compositivo particular. La identificación de epílogos permitió una apertura formal que brindó a la música la capacidad de incorporar elementos dispares a la composición sin causar rupturas radicales cuando estas no eran deseadas, mientras que la naturaleza modal de ciertas materialidades trabajadas mantuvo las cualidades sonoras típicas de estas corrientes. Estos elementos técnicos y poéticos del pastoralismo que se manifestaron directa o indirectamente en nuestra música –también fuertemente moldeada por el radicalismo formal de la avant-garde– permitió la integración de problemáticas históricas y estéticas de la música de producción escrita británica en el primer cuarto del S. XXI.

Si una enseñanza nos deja esta producción, es que tanto la tradición pastoral como las distintas escuelas pertenecientes al avant garde británico son categorías musicales súmamente complejas, que ostentan una riqueza superlativa en planos no sólo musicales sino también socio-culturales. El balance, típicamente modernista, entre las fuerzas de fragmentación y diversidad, por un lado, y fuerzas cohesivas de integración y unidad por el otro, se ve formidablemente reflejado en el canon trabajado en esta producción. Ya es hora para una revalorización de los factores que representan a su estilo, y que hacen de esta corriente una de los principales movimientos artísticos de nuestro tiempo.

Bibliografía

Ackroyd, P. (2002) *Albion: The Origins of the English Imagination*. London. Chatto & Windus

Barone, A. (2008) Modernist Rifts in a Pastoral Landscape: Observations on the Manuscripts of Vaughan Williams's Fourth Symphony en *The Musical Quarterly*, Vol. 91, No. ½, *British Modernism (Spring – Summer, 2008)*, pp. 60-88. Oxford University Press. Oxford.

Cook, N. & Pople, A. (2004) *Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press.

Dahlhaus, C. (1980) *Between Romanticism and Modernism*. University of California Press.

Dahlhaus, C. (1989) *Nineteenth Century Music*. University of California Press.

Darcy, W. (2001) Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony en *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 1 (Summer 2001), pp. 49-74. University of California Press.

Frogley, A. & Thomson, A. J. (2013) *The Cambridge Companion to Vaughan Williams*. Londres. Cambridge University Press.

Fox, C. British Music at Darmstadt en *Tempo*, Sep. 1993, *New Series*, No. 186 (Sep. 1993), pp. 21-25. Cambridge University Press.

Grimley, D. (2007) Landscape and Distance: Vaughan Williams, Modernism and the Symphonic Pastoral en *British Music and Modernism, 1895-1960*, pp. 147-174. (2010) *Ashgate Publishing*.

Hepokoski, J. & Darcy, W. (2006) *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press.

Hepokoski, J. (2010) Clouds and Circles: Rotational Cycles in Debussy's 'Nuages' en *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 15, No. 1 (2010)

Hepokoski, J. (1993) *Sibelius. Symphony Nr. 5*. Cambridge University Press.

Jackson, Nicolás. *Cinco Siglos de Música Británica*. (2012) Madrid. Fundación Juan March.

Kristiansen, M. (2002). Richard Strauss, "Die Moderne" and the Concept of "Stilkunst" en *The Musical Quarterly* 86(4), Winter 2002, pp. 689-749.

Morgan, R. P. (1991) *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America (Norton Introduction to Music History)*. W.W Norton & Co Inc. New York.

Monjeau, F. (2004): *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós. Capítulo II

Manning, D. (2003) *Harmony, Tonality and Structure in Vaughan Williams's Music*. Cardiff.

Mellers, W. (2009) *Vaughan Williams and the Vision of Albion*. Travis & Emery

Riley, M & Smith, A. D. (2016) *Nation and Classical Music: From Händel to Copland (Music in Society and Culture)* The Boydell Press.

Rupprecht, P. (2008) Between Nationalism and the Avant-Garde: Defining British Modernism en *British Musical Modernism: The Manchester Group and their Contemporaries*, pp. 33-66. Cambridge University Press. Cambridge.

Saylor, E. (2008) It's not Lambskins Frisking at All: English Pastoral Music and the Great War en *The Musical Quarterly*, Vol. 91, No. 1/2, *British Modernism (Spring – Summer, 2008)*, pp. 39-59. Oxford University Press. Oxford.

Taruskin, R. (1993) *Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press.

Obras Citadas

Adés, T. – *Traced Overhead*. (1997) Faber Music. London

Anderson, J. – *Poetry Nearing Silence* (1997) Faber Music. England

Benjamin, G. – *A Mind of Winter* (1981) Faber Music Limited. London

Benjamin, G. – *Sortilèges* (1981) Faber Music Limited. London

Vaughan Williams, R. – *6th Symphony* (1948) Oxford University Press. London

Vaughan Williams, R. – *3rd Symphony* (1924) Boosey & Hawkes. England

Vaughan Williams, R. – *7th Symphony* (1953) Oxford University Press. London

Vaughan Williams, R. – *2nd Symphony* (1920) Stainer & Bell Limited. London