

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

Departamento de Musicología

Máster de Interpretación Solista en la especialidad de Piano



Trabajo fin de Máster

**La música de Laura Vega: Estudio Analítico de la Producción
Musical para Piano Solo**

Alumna: Julia del Carmen Cabrera Martel

Tutor: Imanol Bageneta Messeguer

Curso 2017/2018

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

Departamento de Musicología

Máster de Interpretación Solista en la especialidad de Piano



Trabajo fin de Máster

**La música de Laura Vega: Estudio Analítico de la Producción
Musical para Piano Solo**

Defendido públicamente el de septiembre de 2018

Alumna: Julia del Carmen Cabrera Martel

Tutor: Imanol Bageneta Messeguer

Curso 2017/2018

Como tutor del trabajo de investigación de la alumna Julia del Carmen Cabrera Martel, titulado *La música de Laura Vega. Estudio Analítico de la Producción Musical para Piano Solo*, para optar al título de Máster en Interpretación Solista, en la especialidad de piano, considero que reúne los requisitos necesarios para proceder a su defensa pública y valoración por parte del tribunal examinador que se designe.

En Salamanca, a de Septiembre de 2018.

Imanol Bageneta Messeguer

A mi familia

Agradecimientos

Este trabajo es el testimonio escrito de los años que he dedicado a estudiar piano. Por ello, a través de este papel, quiero agradecer a las personas que han participado directa e indirectamente de mi formación.

En primer lugar, quiero agradecer a todos mis profesores de piano: a Pino Torres por descubrir y encauzar mis capacidades musicales en el terreno profesional, a Evelia Rodríguez por iniciarme en el gusto por el sonido y la escucha crítica, y a José Luis Castillo por enseñarme a descubrir el enigma de la música oculto en la partitura.

A mi tutor de la presente investigación, Imanol Bageneta, por haber plantado en mí la semilla del discurso erudito, por estar siempre dispuesto a colaborar y por sus preguntas con respuesta.

A Laura Vega, que desde el inicio mostró entusiasmo por mi trabajo y estuvo dispuesta a responder a mis dudas, y a proporcionar todo el material que me fuera de ayuda. Destaco también la honestidad con la que ha compartido su sabiduría y su hacer en la composición.

A mi tutora Sophia Hase, que ha sido mi profesora de piano durante estos dos años, agradezco lo que he aprendido a nivel musical y pianístico, así como la confianza que depositó en mí, pues ha sido fundamental para mi crecimiento en esta etapa.

A todos mis compañeros, y a los que se convirtieron en amigos, porque sus hallazgos también han formado parte de mi motivación y aprendizaje.

A mi tío José María Cabrera, por su infinita generosidad.

A mis padres y hermano, pues han sido el apoyo incondicional, la fe ciega, el punto de partida, pero también el de retorno cuando las dudas afloraban en el camino.

Y a José, por su cómplice compañía en este último tramo.

RESUMEN

Laura Vega es una compositora de gran impacto en el espacio de la creación musical en Canarias. Su música manifiesta la herencia de las muchas aportaciones del siglo XX a la concepción musical. *4 piezas para piano* (2000) y *Homenajes* (2005), son las obras de mayor experimentación tímbrica. concierto para piano y orquesta, es un antes y un después en el transcurso de su evolución como compositora, pues supone una vuelta al lenguaje consonante del pasado siglo, así pues, sus *Tres preludios* (2011), *Impromptu* (2012) y *Sonata-Fantasia* (2013), refuerzan este ideal tomando además formas musicales de la tradición musical.

En esta investigación observamos la música para piano solo de Laura Vega desde el punto de vista formal, armónico, e interpretativo. Hemos querido dar respuesta a cuestiones como: ¿Qué rasgos definen el lenguaje sonoro y qué influencias impregnan su música? ¿Cómo discurre el proceso creativo? Desde el análisis detallado podemos decir que su lenguaje recurre ante todo a la sonoridad modal y atonal, y está fuertemente influenciado por las citas de obras de grandes compositores de la historia, especialmente del periodo romántico. De hecho, siempre ha expresado su inquietud por unir el lenguaje consonante clásico tradicional junto a los elementos y grafías contemporáneas (Vega, 2011). A partir de las entrevistas realizadas a la compositora, extraemos que en su música prima ante todo el deseo de expresar y transmitir las emociones, por lo que la intuición es un elemento indispensable en su creación musical.

ABSTRACT

Laura Vega is a composer of great musical impact in the Canary Islands. Her music reflects the heritage of the 20th Century musical conception. *4 piezas para piano* (2000) and *Homenajes* (2005), are two pieces which show the greatest timbral experimentation in her music repertoire. *In Paradisum* (2010), concerto for piano and orchestra, marks a turning point in her evolution as a composer, as it implies a return to the use of a consonant sonority from the past century. Thus, *Tres preludios* (2011), *Impromptu* (2012) and *Sonata-Fantasia* (2013), reinforce this idea by using musical forms from musical tradition.

In this investigation we have analysed Laura Vega's piano solo music from a formal, harmonic and interpretative point of view. Our main aim has been to answer questions such as: Which characteristics define her music language and which influences permeate her music? How is her creative process being developed? From our detailed analysis we have discovered that her language is based on both modal and atonal sonority and is strongly influenced by well-known pieces from different composers, specially composers from the romantic period. In fact, she has always expressed her concern about unifying consonant classic language with contemporary elements and graphics (Vega, 2011). From the information we have compiled in the interview, we can conclude that her desire to express and transmit emotions throughout her music is her main goal, therefore intuition is an essential element in her musical creation.

ÍNDICE

Agradecimientos	i
RESUMEN	iii
ABSTRACT	v
ÍNDICE.....	vii
Capítulo 1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación.....	1
1.2 Biografía	2
1.3 Estado de la cuestión	3
1.3.1 La creación musical en Canarias	4
1.3.2 Documentación de carácter hemerográfico.....	5
1.4 Objetivos.....	7
1.5 Metodología.....	7
1.5.1 Análisis Musical.....	9
Capítulo 2. MARCO TEÓRICO.....	11
2.1 Laura Vega y el pensamiento artístico	11
2.2 La forma musical.....	14
2.2.1 Los conceptos de forma y estructura.....	14
2.2.2 La forma musical en el siglo XX	15
2.2.3 La forma abierta.....	16
2.3 El lenguaje armónico del siglo XX.....	17
2.3.1 Modalidad	17
2.3.2 Atonalidad.....	19
2.3.3.1 Expresionismo	20
2.3.3 Serialismo	21
2.3.4 Algunos recursos armónicos	22
2.3.4.1 Escritura pandiatónica	22
2.3.4.2 Puntillismo.....	22
2.3.4.3 Cluster	22
2.3.4.4 Poliacordes	23
2.3.4.5 Acordes con sonidos añadidos	23
2.4 Algunas consideraciones sobre la práctica interpretativa.....	24
2.4.1 Rubato.	24
2.4.2 Pedales	25
2.4.3 Articulación.....	27
2.4.4 Digitación	28
Capítulo 3. ANALISIS DE LAS OBRAS.....	31
3.1 Piezas para piano.....	31
3.2 Homenajes para piano.....	37

3.3	<i>Más allá de los sueños.....</i>	44
3.4	<i>In Paradisum, concierto para piano y orquesta.....</i>	49
3.5	<i>Más allá de los árboles.....</i>	55
3.6	<i>Tres Preludios.....</i>	59
3.7	<i>Impromptu.....</i>	67
3.8	<i>Sonata- Fantasía.....</i>	70
Capítulo 4. CONCLUSIONES.....		79
BIBLIOGRAFÍA.....		83
ÍNDICE DE FIGURAS		85
	<i>Ficha general.....</i>	85
	<i>Esquema formal</i>	85
ANEXOS		87
A.	<i>Partituras de las obras por orden cronológico</i>	87
B.	<i>Fragmentos manuscritos de In Paradisum.....</i>	87
C.	<i>Entrevistas realizadas durante esta investigación.....</i>	87
D.	<i>Varios documentos hemerográficos</i>	87
E.	<i>Portadas de discos.....</i>	87

Capítulo 1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

Laura Vega es una compositora grancanaria nacida en 1978. Su extenso catálogo abarca obras para instrumento solista como el piano, la guitarra o el violonchelo; agrupaciones camerísticas y varias obras orquestales. Además combina esta actividad con la docencia y con la participación en instituciones dedicadas a la promoción y difusión musical.

En parte, la motivación inicial para este estudio la ha marcado nuestra cercanía con la compositora y con su actividad creadora, aunque su trabajo justifica sobradamente esta investigación. En esta ocasión nos centraremos en su obra para piano solo, que son un total de siete obras de las cincuenta que conforman su catálogo. No obstante, el piano aparece en gran parte de su repertorio para cámara. Este repertorio es interesante, no solo por su belleza, sino porque su escritura es muy pianística. Trata el piano de forma cómoda, explota todos sus recursos dinámicos, y sus posibilidades texturales. Estas dos virtudes hacen de la interpretación de esta música contemporánea un hecho factible.

El siglo XX es el siglo del análisis musical. No debemos olvidar este hecho para abrir nuevos campos de conocimiento en la música actual. Aquí, concretamente, analizaremos un repertorio no frecuentado en las salas de concierto, también con el objeto de atraer la atención a la actividad artística existente en las Islas Canarias.

Además, nos ha parecido importante centrar nuestra mirada en un referente femenino, especialmente ahora, que están surgiendo numerosos espacios en torno a la figura de la mujer en la música, en los que Laura Vega juega un papel activo. En España contamos con la *Asociación Mujeres en la Música*, dedicada a promocionar y difundir música de diversas autoras, y con bibliografía específica como por ejemplo *Mujeres en la música* (1995), de Patricia Chiti, *Mujeres de la Música* (2011) de Ana Lucía Frega o *Compositoras Españolas: La creación Musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (2008) de Marta Cureses.

Esta investigación pretende ser un punto de partida para futuros estudios sobre la obra de la compositora, pues nos acercamos a su lenguaje compositivo y a su proceso creativo a lo largo de las distintas etapas que se muestran en esta selección, sobre todo porque, como afirma la compositora en la entrevista realizada el 21 de

Junio (2018), “siempre compongo tocando el piano”. Ahondaremos en su parte más experimental y llegaremos hasta las tendencias expresionistas más propias de su madurez artística.

1.2 Biografía

Nació en Las Palmas de Gran Canaria, en el año 1978¹. A la vez que estudia piano y oboe, inicia su formación compositiva en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y en la Academia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, recibiendo clases de composición de Daniel Roca y Xavier Zoghbi.

Ha obtenido el Título Profesional de Oboe y los Títulos Superiores de Piano, Solfeo y Composición, y recibe el Premio Fin de Carrera por este último. Amplió su formación con José Luis de Delás² en la Universidad de Alcalá de Henares en los años 2000 y 2001, y con José M^a Sánchez Verdú³ en la *Escuela Soto Mesa* de Madrid, entre los años 2005 y 2007. En 2016 se doctoró en Historia del Arte/Musicología por la Universidad de La Laguna, Tenerife, con su tesis que lleva por título *La creación musical del compositor canario Xavier Zoghbi (1954-): una estética personal frente a las vanguardias históricas del siglo XX*.

Su catálogo cuenta con más de cincuenta obras. Varias de ellas, como *Homúnculo*, *4 Piezas para Piano*, *Fuga a 4 manos*, *Poemas de Elvireta Escobio* y *Cuarteto de Cuerda n° 1* entre otras, han sido grabadas para diversos sellos (RALS, Piccolo, Centro de Documentación Musical de Andalucía, SGAE, Fundación Autor). De su producción son especialmente destacables el *Concierto para oboe y dos grupos orquestales* (que fue un encargo de la Fundación Autor, SGAE y AEOS y estrenada por Salvador Mir y la OFGC con Michail Jurowski como director), *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero* (encargada por el Cabildo de La Gomera siendo Orquesta Sinfónica de Las Palmas bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez quienes la estrenaron), *In Paradisum, concierto para piano y orquesta* (encargo del 26 Festival de Música de Canarias, del año 2010, estrenado por José

¹ Cfr. <https://www.lauravegacompositora.com> y <http://www.racba.es/index.php/seccion-de-musica/408-vega-santana-laura>

² El contacto con el maestro y compositor José Luis de Delás supuso un cambio en su manera de concebir la música hasta ese momento, fue en esta época que empezó a tomar contacto con el lenguaje de la música de mediados de siglo XX. (Entrevista 29 de Julio de 2018)

³ De Sánchez Verdú afirma haber aprendido a jugar con las masas sonoras como un todo. Hasta entonces no había hecho esto de buscar la variación y el fluir de la música a través de los contrastes tímbricos, o hallar estímulo en otros lenguajes. (García Alcalde, 2010:12)

Luis Castillo al piano y la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con Lü Jia en la dirección), *Pater Noster para coro y orquesta de cuerda*, obra que, además, obtuvo Mención de Honor en el IV Premio Internacional de Música Sacra Fernando Rielo; y por último, *Ángel de Luz, doble concierto para percusión, orquesta de cuerda y arpa* (también un encargo de la Fundación SGAE y la AEOS, y fue estrenado por Per-QT Dúo y la OFGC bajo la dirección de Georg Fritzsche).

1.3 Estado de la cuestión

El propósito de esta sección es definir el punto de partida de esta investigación; sin embargo, cuando se trata de la aproximación a la obra de una compositora viva y joven, nos encontramos con una casi total ausencia de información que establezca el marco de trabajo. Por ello, hemos recurrido a fuentes actuales, que desde la perspectiva de la armonía, la forma, y la interpretación, pudieran contextualizar nuestro objeto de estudio.

Nos hemos introducido en el concepto de armonía a través del *Tratado de Armonía* (1922) de Arnold Schoenberg, en el que desafía las premisas que sustentan las leyes de la tonalidad, argumentando que el concepto de consonancia y disonancia viene dado por el hábito y la tradición musical. Para comprender el material armónico empleado, hemos contado con *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad* (1960) de Rudolph Reti, *Armonía del Siglo XX* (1961) de Vincent Persichetti, *Armonía* (1941) de Walter Piston, bibliografía que describe los principales recursos armónicos de la práctica musical de los siglos XIX y XX.

Para comprender las principales aportaciones al concepto de forma y estructura de la música del siglo XX, hemos contado con *Forma y estructura en la música del siglo XX* (1996) de José María García Laborda, pues a parte de hacer un repaso histórico por la forma musical, hace una propuesta analítica de una selección de obras del siglo XX. También hemos profundizado en el artículo “La forma abierta en la música del Siglo XX” (2008) de Velia Nieto en el que reflexiona sobre la noción de libertad entre compositor e intérprete en la concepción formal de una obra dada, y de qué manera se ha explotado esa idea en la música del Siglo XX.

Los artículos de Sandra Rosenblum sobre rubato (1994), pedales (1993) y articulación (1997) nos ha servido para contextualizar los requerimientos interpretativos de esta música, describiendo una tradición desde el clasicismo hasta nuestros días. Y el artículo “Keyboard Fingering and Interpretación: A Comparison

of Historical and Modern Approach” (2007) de Jeffrey Swinkin, nos acerca al problema de la digitación pianística.

Las influencias de la estética musical española heredadas del siglo XX aparecen en Agustí Charles Soler *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51* (2002), revelando los procesos compositivos de autores como Luis de Pablo, y la relación entre música y poesía, o de la tendencia expresionista de Josep Soler, entre otros.

Así, nuestra investigación de carácter analítico puede entenderse desde la perspectiva propuesta por María Nagore en su artículo “El análisis musical. Entre el formalismo y la hermenéutica” (2004), en el que concibe la obra musical como un ente analizable desde las múltiples perspectivas analíticas desarrolladas en el siglo XX, contribuyendo así al mayor conocimiento del objeto.

1.3.1 La creación musical en Canarias

La principal actividad creadora de Laura Vega se desarrolla en el marco de la creación en Canarias. Esta región cuenta con la Real Academia Canaria de Bellas Artes (RACBA), que tiene como fin colaborar con los poderes públicos en virtud de aprecio, defensa y conservación y restauración de monumentos y bienes de interés cultural del Archipiélago Canario.

La asociación PROMUSCAN, nacida en 1999, promueve la actividad artística de los canarios dedicados a la música clásica, dando a conocer el repertorio de las islas, y estableciendo el diálogo entre intérpretes y compositores. Está liderada principalmente por artistas afincados en Gran Canaria, y también por artistas procedentes de otras islas canarias y de canarios que residen en otras partes de España y Europa.

La Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) fue fundada en 1994 con la inquietud de generar estudios musicológicos en Canarias, promover la creación y la difusión de los asociados, difundir conocimientos musicales y estimular la actividad interpretativa.

Por otra parte, Canarias también cuenta con la participación de la Fundación Mapfre Guanarteme, cuya participación contribuye a fomentar actividades artísticas relacionadas con las artes plásticas, la música, la danza y el teatro. Su actividad está dirigida a promover la excelencia, el talento y la empleabilidad.

Es de especial importancia el proyecto RALS (Repertorio Audiovisual de Lectura y Sonido) creado por el Museo Canario y COSIMTE, cuyo objetivo es recuperar y difundir el patrimonio musical de Canarias mediante la investigación musicológica y a través del estreno de composiciones canarias inéditas.

Y como evento destacable, el *Festival Internacional de música de Canarias*, a lo largo de sus treinta y cinco ediciones, ha contribuido a la creación musical canaria a través de encargos, y a la participación de artistas canarios junto a otros artistas de talla internacional.

1.3.2 Documentación de carácter hemerográfico

Por orden cronológico hemos encontrado:

El 4 de diciembre de 2008, en BienMeSabe.org, revista digital de cultura popular de las Islas Canarias, encontramos una nota de prensa por el recibimiento del *Premio Ateneo a la Cultura*.

El 9 de julio de 2009, en la sección de cultura de la página web del Gobierno de Canarias y el 23 de diciembre de 2009 en el periódico online “El cultural”, se anunciaba el estreno de su primer concierto para piano y orquesta *In Paradisum*. Y el 13 de enero de 2010, también en la sección de cultura de la web del Gobierno de Canarias, el crítico Roc Laseca, autor del programa de mano, describe el lenguaje utilizado por Laura Vega asociándolo con Idealismo de Hegel.

El 6 de marzo de 2012, tuvo lugar un concierto monográfico en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, noticia anunciada en la página web de la ULPGC. El 28 de octubre, en el periódico grancanario “La Provincia”, informaba del ingreso de Laura Vega en la Real Academia Canaria de las Bellas Artes, acto que se celebró con un discurso propio titulado *Viaje al Silencio*, en el que reflexionaba sobre su inspiración en la creación artística, y con un concierto en el que figuraban obras de J.S. Bach y cuatro de sus obras, que contó con la participación de músicos reconocidos de Gran Canaria. Por último, en la sección de Noticias de la página web de Promoción de la Música Culta de Canarias (PROMUSCAN), encontramos un comentario a la obra *Tres Preludios* en relación al pianismo, a sus recursos compositivos y a la estética general de la obra.

Ya en 2015, el 16 de marzo en BienMeSabe.org, se anuncia el estreno de la obra para violín, clarinete y piano *Homúnculo*, a cargo del trio Quantum Ensemble; el 2 de junio, en la web del Cabildo de Gran Canaria, el estreno de *Ángel de luz*,

concierto para dos conjuntos de percusión, orquesta de cuerda y arpas, que fue un encargo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS). Nos encontramos aquí con algunas claves dadas por la compositora para entender la estructura, la tímbrica o la acústica pensada para esta obra. Finalmente, el 16 de noviembre, con la colaboración del Centro Nacional de Difusión Musical y la Universidad Complutense, tuvo lugar el X Encuentro “Diálogos con la Creación Musical: compositores e intérpretes en la Universidad Complutense de Madrid” en el que Vega participa como ponente, y el Dúo Cassadó, violonchelo y piano, estrena la obra *Páginas de Arena*.

Del año 2016 encontramos dos documentos interesantes: el primero es del 2 de marzo y se trata del acta de concesión de Mención “Cum Laude” por la Universidad de La Laguna por su Tesis Doctoral *La creación musical del compositor canario Xavier Zoghbi (1954-): una estética personal frente a las vanguardias históricas del siglo XX*. Y por otro lado, contamos con el programa de concierto que tuvo lugar el 22 de Octubre en la “Sociedad Musical Santa Cecilia” de Requena, que lleva por título “Mujeres Cervantinas”. En él consta el estreno de *Galatea*, obra para recitador, soprano y piano. Es especialmente reseñable porque muestra una de sus principales inquietudes en su actividad artística actual, la imagen de la mujer compositora a lo largo de la historia de la música.

En forma de entrevista nos encontramos con dos documentos; el primero de ellos data del 2010 y se ubica en unas notas al programa para el *XXVI Festival de Música de Canarias*, a cargo de Guillermo García-Alcalde. En ella hace un repaso por el lenguaje compositivo de Laura Vega, refleja sus ideales como docente, describe su trayectoria musical, y comenta alguna de sus obras más señaladas. En segundo lugar, contamos con una entrevista del 2011 para la Sociedad para la Educación Musical del Estado Español (SEM-EE), en la que habla en términos generales de su trayectoria profesional.

Y del actual 2018 disponemos de una entrevista en el programa de radio “Noveno Auditorio” de la Radio Televisión Canaria (RTV), en el que hace un recorrido desde el siglo XVII hasta la actualidad de la figura de la mujer en la música, mencionando a Barbara Strozzi, Maria Theresia Von Paradise, Nannerl Mozart o Lili Boulanger, entre otras. Así también, hace un llamamiento a las orquestas para incluir en su programación obras de mujeres compositoras, y para que el desconocimiento deje de ser una razón para no incluir este repertorio.

De carácter bibliográfico contamos con un capítulo en el libro *15 Compositoras españolas de hoy* (2012) de la editora Rosa M^a Rodríguez Hernández, donde Laura Vega hace una propuesta analítica de *Homenajes*, obra que ocupará parte de este estudio, y en el que el pianista José Luis Castillo ofrece una visión interpretativa.

Por último, hemos contado con la colaboración de la propia compositora, respondiendo a preguntas que iban surgiendo a lo largo de la investigación, así como facilitando materiales que han sido esenciales para la elaboración de este trabajo: partituras, entrevistas, notas de prensa, programas de mano...

1.4 Objetivos

La presente investigación tiene distintos propósitos que pueden tomar dos direcciones. El primero tiene que ver con la metodología aplicada para la recopilación de información relevante, que ha sido a través de entrevistas a la compositora, y de lecturas que tuvieran que ver con la estética musical del siglo XX. Estos objetivos son:

1. Definir la figura de Laura Vega como compositora en el panorama de la creación musical en España.
2. Establecer un marco teórico para el adecuado acercamiento a la obra de Laura Vega.
3. Conocer el proceso creativo y el pensamiento artístico de la compositora.
4. Dar a conocer este repertorio.

La segunda clasificación, más específica, surge del análisis pormenorizado de cada una de las obras; los objetivos son:

5. Definir el lenguaje armónico que utiliza Laura Vega en su obra para piano.
6. Describir la concepción formal en las distintas obras.
7. Observar la relación entre literatura y música.
8. Valorar la repercusión de estas obras en el repertorio actual de piano.

1.5 Metodología

Antes de plantear las herramientas de análisis que usaremos para esta investigación, queremos introducir una pequeña reflexión expuesta por María Nagore (2004) acerca del concepto de análisis en ámbito actual de la teoría musical.

Nagore se aproxima a la idea de Ian Bent (1980), erudito en historia y análisis musical, así el análisis musical es la resolución de una estructura musical en elementos más sencillos, y la búsqueda de la función de cada uno de estos elementos

dentro de esa estructura. Esta visión del análisis responde a la visión estructuralista. Sin embargo, introduce la idea de la comparación con otros modelos como método para determinar los elementos estructurales y descubrir sus funciones. Mientras, Anthony Pople (2001) amplía esta definición ofreciendo un abordaje semántico, perceptivo y psicológico de modo que el objeto de estudio pasa a ser algo flexible.

En el análisis musical, el objeto de estudio [la música] es un concepto indeterminado, y según desde qué perspectiva⁴ se observe puede ser:

1.En la visión formalista y estructuralista, la música es algo autónomo, es el texto que queda plasmado en la partitura. Aquí entrarían los análisis formales y armónicos, schenkeriano, semiológico o el análisis del estilo musical.

2.La obra no es sólo una partitura, es un elemento histórico, es algo cambiante, y se va construyendo en su existencia temporal. La obra permanece viva mientras esté viva la interpretación, y el trabajo analítico es desvelar su significado a lo largo de su evolución. Aquí se encuadran los análisis de la interpretación.

3.La obra sólo existe desde la percepción, a través de los mecanismos de percepción, que en música es la escucha. La aproximación analítica es de carácter fenomenológico o a través de estudios psicológicos.

Lo que no se puede negar es que la obra es analizable, y que podemos alcanzar un conocimiento verdadero de la obra. No obstante debemos tener presente que nuestro objeto de análisis no es la partitura; el análisis musical requiere, sobretodo, de la escucha directa o indirecta. Sin embargo, no podemos prescindir del texto en el análisis musical, pues nuestra capacidad de análisis auditivo es inferior al visual, sin olvidar que el texto no es más que la representación gráfica del sonido.

Por último, el análisis de una obra nunca debe desvincularse de su carácter temporal, pues siempre está relacionado con ciertas circunstancias externas que dan sentido a ese análisis.

⁴ Hasta bien avanzado el siglo XX, hubo un auge de teorías analíticas basadas en el tematismo y el estructuralismo. Sin embargo, a partir de los años ochenta, este formalismo se percibe como algo anacrónico y el análisis no se aborda desde perspectivas excluyentes, sino complementarias. Quizás las principales innovaciones tienen que ver con la interdisciplinariedad del análisis, como herramienta para conocer la obra en tanto que existe en un contexto histórico, teórico, estético, interpretativo... Autores como Jean-Paul Aron o Jean-Jacques Nattiez (1986) abogan por un análisis que va desde el formalismo a la hermenéutica, entendiendo que ningún análisis es capaz de llegar hasta las últimas consecuencias analíticas de una obra (Nagore, 2004: 8).

1.5.1 *Análisis Musical*

Una vez dado el consentimiento por parte la compositora para realizar nuestra investigación (24 de febrero, vía e-mail), ella misma nos facilitó el material de las partituras (ediciones digitales de la propia compositora) y de algunas fuentes documentales, entre ellas: entrevistas realizadas para el XXVI Festival Internacional de Música de Canarias y para la Sociedad para la Educación Musical del Estado Español, trabajos de investigación, un análisis propio de su obra *Homenajes...*

Además hemos contado con la participación de la compositora a través dos entrevistas:

–La primera fue realizada el 21 de junio de 2018, vía online. El enfoque estaba dirigido a comprender en aspectos compositivos concretos de algunas de las obras que ocupan nuestra investigación.

–La segunda, tuvo lugar el domingo 29 de julio de 2018, una entrevista personal que tuvo lugar en el Restaurante *Midway*, en las Palmas de Gran Canaria, y fue orientada a conocer su concepto de la creación musical y de su visión del contexto en el que tiene lugar esta música. A partir de ésta, me facilitó numerosos artículos de prensa desde el año 1998 hasta la actualidad y manuscritos.

El modelo de análisis que hemos seguido está basado en los análisis del libro *Análisis de la música española del siglo XX* (2002) de Agustí Charles Soler. En el Capítulo 3 analizamos las obras, organizadas por orden cronológico, siguiendo los siguientes pasos:

- Explicación de los antecedentes de la forma musical de la obra en cuestión, siempre y cuando fuera necesario.
- Descripción del contexto en que fue creado la obra a partir de las entrevistas y de la información extraída, habida en los documentos periodísticos.
- Análisis de la obra, partiendo de la estructura, describimos aspectos armónicos, motivicos y texturales según la naturaleza del fragmento que estemos analizando. La terminología empleada para designar los distintos elementos está descrita en el apartado 2.3 del Capítulo 2.
- Comentario general en el que se examina en qué medida actúan los parámetros de agógica, pedales y articulación. Está fundamentado en el apartado 2.4 del Capítulo 2.

Por último, los gráficos que se incluyen en el cuerpo del trabajo tienen distintas denominaciones según su cometido.

- Ficha general: en que consta el año de composición, intérprete, dedicatoria...

- Esquema formal: que tomamos como punto de partida del análisis y nos permite tener una vista general de la estructura de la pieza. Aquí se refleja la designación de las secciones, la distribución los compases, y en algunos casos el tempo y descripción de los elementos que caracterizan cada sección.

- Ilustración: es un fragmento extraído de la partitura que nos permite visualizar lo que se comenta en el texto.

- Figura: son ediciones propias de reducciones armónicas o melódicas de algún fragmento de la obra. Han sido creadas con el programa de notación musical *MuseScore 2.3.2*.

Capítulo 2. MARCO TEÓRICO

2.1 Laura Vega y el pensamiento artístico

La motivación compositiva de Laura Vega surge de la necesidad de expresar emociones que no se pueden manifestar a través de la palabra, encontrando en el lenguaje musical su mejor medio; desde ahí busca conmover y transmitir al público al que se dirige (Entrevista 29 de julio, 2018)

En la música de Laura Vega encontramos una fuente de inspiración en las referencias literarias; gran parte de su obra toma sus títulos de lecturas de la compositora. No obstante, el uso de dichos textos no suelen convertir en programática su música, de hecho como afirma la propia compositora en la entrevista realizada el 21 de junio “Realmente no me planteo (al menos conscientemente) el hecho de representar el significado de las palabras a través de motivos/fórmulas musicales”. Su principal intención es invitar al intérprete a entrar en un especial estado anímico mediante la lectura del texto, de manera que las palabras puedan ofrecer ideas interpretativas al pianista.

Esta obra resulta muy pianística, y en general, está influenciada por su relación con José Luis Castillo.

En general, todas mis obras escritas a partir de 2005 para piano (como solista o como parte de un grupo de cámara) están pensadas para ser interpretadas por José Luis Castillo y, por lo tanto, totalmente influenciadas por su pensamiento musical, por su manera de aproximarse al teclado y por su forma de entender la escritura y la interpretación pianística. Todo ello es fruto de mi convivencia con él y de conversaciones compartidas durante varios años. No obstante, mi propia experiencia como pianista me ayuda muchísimo a la hora de escribir mis obras. Siempre compongo tocando el piano. (Entrevista 21 de junio, 2018)

Según Guillermo García-Alcalde (Asturias, 1940), crítico y ensayista musical asturiano afincado en Canarias, su música pasa por las coloraciones impresionistas, las atmósferas expresionistas o la pura objetividad atonal sin otro mandato que el de la necesidad expresiva de la escucha interior. (especialmente si entendemos el expresionismo como manifestación artística que expresa emociones y sentimientos). La compositora dice sentirse identificada con estas afirmaciones y apunta que el expresionismo:

Podría asociarse más a cuestiones de tempo, sonoridades o texturas. En todo caso, los posibles gestos musicales dependerán de cada una de las obras. Algún

ejemplo podría ser el siguiente fragmento extraído de la obra para violonchelo y piano titulada *De un lejano amor* (Entrevista 21 de junio, 2018).

79 Lento (♩ = 44 - 60 ca.)
(... en el silencio de mi alma ...)

Sordina *sul C*

pp *sempre pp*

ppp *místico*

sempre

87

niente

pizz. l. vibr.

Ilustración 1 De un lejano amor (2014)

Lo identifica con los recursos musicales como la nota pedal, la simplicidad rítmica, el tempo lento, la textura diáfana y el modo eólico de Fa, para responder a la necesidad expresiva de tristeza, pena, introversión y profundidad.

De entre todas las tendencias encontradas en la música del siglo XX, en la obra para piano de Laura Vega, encontramos solo algunas de ellas. Cuando preguntamos sobre su elección ella manifiesta: “En mi caso concreto, yo tomaría una dirección u otra en función de las necesidades expresivas o en función de las características dadas si se tratase de una composición por encargo”. Pero parece haber una preferencia por la sonoridad modal: “Me gustan mucho las escalas modales, especialmente el modo eólico”. En cualquier caso, aunque la elección del instrumento puede influir en cuestiones como la textura, dinámicas o tempo, “el instrumento elegido para una composición no suele establecer una sonoridad concreta”. (Entrevista 21 de junio, 2018)

Uno de los rasgos característicos de su obra es la inclusión de citas musicales extraídas del repertorio de grandes compositores, y aquí cabe preguntarse de qué manera se inserta la cita en una nueva composición. A esto la compositora responde:

Depende de la obra, pero es un recurso, como puede ser la elección de la tonalidad, o el compás o la agrupación, que tomo como punto de partida, en mi caso, lo de buscar un elemento motivico, me ayuda. [...] Por ejemplo, el destinatario de la obra, como me gusta hacer algo muy específico para esa persona, me obliga a buscar dentro del lenguaje o de los autores o de las obras que son especiales para esa persona. Eso me mueve a buscar elementos motivicos y hacer citas y luego transformaciones, pero no busco que se parezcan a esas obras, ni que se reconozcan en muchos casos (Entrevista 29 de julio, 2018)

Desde 2007, en la composición de *Imágenes de una Isla*, para silbo gomero y orquesta, comienza a inspirar la música en textos literarios (Entrevista 21 de junio, 2018). Desde su perspectiva como compositora afirma verse condicionada emocionalmente a la hora de concebir su música. Se trata también de una invitación al interprete a entrar dentro de su subjetividad, en algún tipo de cuestión que pueda afectar a la interpretación. Así, también, lo entiende como canal de comunicación entre intérprete y compositor, pudiendo compartir o no las emociones sugeridas por el texto.

Por ejemplo, mi obra titulada *Alone* (2014) para violín solo comienza así: “A la hora de la verdad, estamos solos” en palabras de Pablo D’Ors. Si dedicas unos segundos a plantearte el concepto de soledad y todo lo que conlleva para un músico, te sumerge en un estado emocional concreto; más o menos, condiciona. Aunque dependerá siempre del intérprete, de su educación, de sus experiencias vitales (Entrevista 29 de julio, 2018).

Parte de la actividad artística de la compositora está destinada al reconocimiento de la mujer compositora a lo largo de la historia. Actualmente participa en el *Taller de Mujeres Compositoras*, y es miembro de la *Asociación Mujeres en la Música* que desde hace cuatro años ha puesto en marcha un proyecto que se denomina “Mujeres en las aulas”. Consiste en intentar incluir poco a poco repertorio de mujeres en el día a día de los conservatorios, y establece realizar al menos un concierto durante el curso formado íntegramente por este repertorio, y ella es la coordinadora de esta actividad. Respecto a la calidad de estas obras confiesa que este repertorio:

No puede competir [con el repertorio de los grandes compositores hombres] porque las mujeres en aquel tiempo no tenían acceso a la formación como lo tenían ellos. Aunque hay casos excepcionales de mujeres que hicieron una labor importante, habiendo tenido oportunidades económicas o sociales, que les permitió escribir más música dentro de los medios en que se les permitía desenvolverse (principalmente camerística), de calidad comparable a un trío de Beethoven u otros autores de reconocimiento (Entrevista 29 de julio, 2018)

Además considera que estas dificultades a las que se enfrentaban, dada su desventaja por ser mujer, merece un reconocimiento.

2.2 La forma musical

2.2.1 Los conceptos de forma y estructura

La *forma* es descrita en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* como el factor de organización de la música (Vol. 9: 92). En esta entrada, escrita por Arnold Whittall, la forma es la manifestación del impulso organizativo que es inherente a cualquier composición, desde la más simple a la más compleja. Esto no implica que componer suponga la elección de un patrón formal concreto; el debate a la hora de escribir sobre la forma de una composición viene dada por la relación que existe entre la forma como una “categoría general” (sonata, rondó,...) y las “características particulares” de una obra musical dada.

Para Copland (1994), la *estructura* en música no difiere de otro arte, se trata de la organización coherente del material utilizado por el creador. Aunque la naturaleza fluida y abstracta de la música hace más complicada la acotación de esta tarea. Por otro lado, la *estructura* (en lingüística) es definida por Pierre Macheray de la siguiente forma: “la obra lleva su sentido en sí misma (lo que no significa que lo diga expresamente); es lo que le permite ser paradójicamente leída por anticipado, aún antes de ser escrita” (como se citó en Pérez Aldeguer, 2011).

Comúnmente se tiende a analizar la estructura de una obra tratando de buscar la correspondencia con un modelo formal preestablecido. No obstante, cada obra difiere de manera más o menos evidente de estos patrones. Por lo tanto, la forma debe ser el crecimiento progresivo de un organismo vivo a partir de una idea germinal (Copland: 114-115). Igualmente, Schoenberg (1965) afirma que la forma indica que una pieza está organizada, que consiste en elementos en funcionamiento como sucede en un organismo vivo, teniendo como requisito principal la lógica y la coherencia.

En las conclusiones de Pérez Aldeguer, en su artículo “Las diferentes acepciones de forma y estructura en la historia del análisis musical” (2011), profesor de la Universitat Jaume I de Castellón, “la forma nunca alcanza a expresar siempre la estructura, porque aquella siempre es específica”. La estructura musical comprende los elementos independientes que configuran la forma. Mientras que la forma es el aspecto global de la combinación de todos esos elementos. Una analogía desde la perspectiva lingüística refiere la forma al concepto estético, mientras que la estructura al concepto lingüístico.

2.2.2 La forma musical en el siglo XX

Velia Nieto, en el artículo “La forma abierta en la música del siglo XX” (2008) hace un repaso histórico por la idea de la libertad formal. Hasta mediados de siglo XX la forma musical definía la única versión de una obra, en la que la última palabra era la del compositor. Esto determinaba los límites en los que el intérprete podía tomar decisiones interpretativas. Este hecho se materializaba en la partitura, que no obstante daba cierto margen de libertad al intérprete, en los que se incluye la ornamentación y la improvisación.

Desde que el compositor asume de la creación total de la obra, y la consiguiente anotación de todos los detalles, la práctica cultivada desde el Renacimiento, con el *Organum* o el *Fauxbourdon*, o más adelante los *Preludios sin medida* de Couperin, e incluso la forma de *tema con variaciones*, (que deriva de la improvisación sobre un tema), pierde protagonismo. A partir del siglo XX se desarrollan dos tendencias en relación al compositor-partitura-intérprete. En la primera, el compositor anota con sumo cuidado todas las indicaciones necesarias, con simbología precisa, para una interpretación totalmente fiel al texto. En la el texto que da mayor libertad al intérprete, usando una notación menos precisa; esto recuperará el interés por la improvisación (Velia, 2008: 192).

A lo largo del siglo XX hubo una ingente cantidad de tendencias musicales que supusieron una apertura en la concepción de la forma, muchos compositores no abandonaron ni la tonalidad ni, por consiguiente, los esquemas formales tradicionales. Incluso autores que empezaban a experimentar el sistema dodecafónico, lo hacían sobre formas adquiridas de la tradición musical. El Neoclasicismo⁵ atrajo el interés por los procedimientos melódicos y armónicos tradicionales y por las formas del pasado. Autores como Prokofiev o Bartok, se vieron especialmente interesados por la *forma sonata*⁶. En palabras de Prokofiev “En el campo de la música instrumental o sinfónica...no deseo nada mejor, nada más flexible o completo que la forma sonata, que contiene todo lo necesario para alcanzar mi propósito estructural” (citado en

⁵ El Neoclasicismo fue un estilo compositivo adoptado por compositores del siglo XX, que se dio principalmente en el periodo de entreguerras. Consistía en la recuperación de las formas equilibradas y de la claridad de los procesos armónicos y melódicos del pasado, en respuesta a la desproporcionalidad del Romanticismo (New Grove 2001).

⁶ La *forma sonata* es el procedimiento más importante de una forma musical en el periodo del Clasicismo y también del siglo XX. Se trata de un solo movimiento que suele formar parte de formas cíclicas de varios movimientos, como la sonata, el trío, cuarteto o quinteto con piano, sinfonía...Predomina en los movimientos rápidos. Consiste en tres secciones principales: exposición, desarrollo y reexposición (New Grove 2001)

Laborda, 1996: 36). Este hecho hizo que el *género sinfónico* adquiriera gran protagonismo durante esos años, que aunque con mayores libertades, seguía siendo el género estrella. Para Stravinsky, el enfrentamiento entre las distintas secciones que surgían a partir de la *forma sonata* configuraba la perfección de la forma musical (Laborda, 1996: 38).

También hubo una recuperación de las formas barrocas del concierto y del estilo concertante. Así, el género de *concierto solista* de corte virtuosístico y romántico tuvo muchos seguidores, en el que se respetaba la forma cíclica de tres movimientos, A-B-A, en el que el último movimiento recuperaba materiales del primero, en los que se empleaba también la forma sonata. Se favorecieron los géneros como el pasacalle, variaciones, cánones, fugas... heredados del barroco (Laborda 1996:40).

2.2.3 La forma abierta

Compositores como Xenakis, Cage, Stockhausen o Boulez bucean en la apertura de la forma. En el artículo “La forma abierta en la música del siglo XX” (2008), de Velia Nieto, la *forma abierta* puede darse principalmente de tres maneras: la primera relaciona *indeterminismo* y *azar*. Surge de la idea de notación “elástica” de Cowell, en la que unos compases *ad libitum*, dentro de la partitura, brindan libertad organizativa a los intérpretes. Cage desarrolló esta idea, y la amplió aplicando procesos creativos en los que el azar y el indeterminismo jugaban un papel importante⁷. La segunda, opuesta al azar, es la *música estocástica* impulsada por Xenakis, en la que el cálculo de las probabilidades intervienen como proceso creativo. De esta manera el compositor sigue teniendo el control de la obra. Asimismo, Boulez y Stockhausen promovieron la *forma móvil*, ya que el sistema serial llevó la creación musical a unos resultados que se parecían al azar⁸. Este sistema otorgaba al interprete varias posibilidades, utilizando distintos parámetros, que influyera *directamente* en la forma musical.

⁷ Nos referimos a juegos de dados o la cartografía, así como la alteración de la altura de los doce sonidos de nuestra escala cromática. Para Cage la música no puede ser algo determinado, sino que se trata de un proceso abierto en el que intervienen los ruidos que rodean el hecho artístico, el medio ambiente (Velia, 2008: 194)

⁸ La creciente liberación del esquema formalista fue propiciada por la asfixia que el sistema serial había causado en los compositores. De hecho, en el punto álgido del serialismo, en torno a 1950, surgen estos movimientos de indeterminación y aleatoriedad, primeros síntomas de la forma abierta (Laborda, 1996: 23).

2.3 El lenguaje armónico del siglo XX

Tal y como apunta Persichetti en *Armonía del Siglo XX*, a lo largo de este siglo las ideas armónicas y sus mecanismos han estado en constante fusión⁹. Esto ha abierto un amplio abanico de posibilidades y ha generado nuevas formaciones sonoras y técnicas en proceso. El trabajo instintivo por parte de los compositores, dejándose guiar por el oído, los ha llevado a ciertos puntos en común. Estos recursos son fruto de la combinación de materiales del pasado y del presente. (Persichetti, 1961: 5)

Este apartado pretende ser un resumen de algunas corrientes que caracterizaron la música del siglo XX. A continuación hablaremos de aquellas que estén presentes en la obra para piano de Laura Vega, así como algunos recursos armónicos representativos de su música.

2.3.1 Modalidad

Según Persichetti (1991:29). A diferencia de la tonalidad, que se constituye a partir de la relación que se crea entre el sonido central y otros sonidos de la escala, la modalidad se establece en base a la situación que ocupan los distintos sonidos en torno al sonido central

Estos modos, son los llamados modos eclesiásticos. Dos de ellos, el modo *jónico* y *eólico*, corresponden con las escalas *mayor* y *menor natural*, respectivamente, utilizadas en la música tonal. Los cuatro restantes funcionan como variantes del modo mayor-menor, funcionando armónicamente diferente. Al modo menor *dórico* lo caracteriza su sexto grado elevado, y al *frigio*, también menor, su segundo grado rebajado. El cuarto grado elevado hace inconfundible el modo mayor *lidio*, así como el séptimo grado rebajado determina la sonoridad del modo mayor *mixolidio*. En cualquier caso, el uso de estos modos resulta un debilitamiento de la tónica entendida en el sistema tonal (Piston, 1987: 448). Aquí presentamos estos modos, tomando la nota *si* como tónica.

⁹ La mayor parte de la información de este apartado ha sido extraída de *Armonía del siglo XX* (1961), de Vincent Persichetti. El resto estará debidamente referenciada en el cuerpo del texto.



Figura 1 Escalas modales.

Para realzar el color de cada modo habrá que hacer una adecuada elección de los acordes en los que esté implicado el grado o los grados característicos, éstos definirán su sonoridad a lo largo de un fragmento. Los *acordes primarios* de estos cuatro modos son su tónica, más dos acordes mayor y menor en los que esté ese grado característico. A continuación mostraremos dichos acordes desde la nota si.

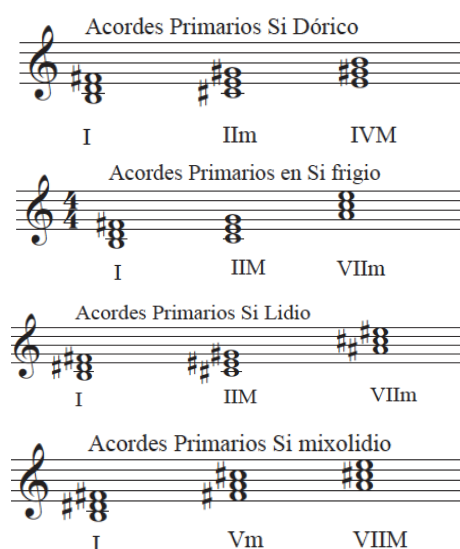


Figura 2 Acordes primarios de las escalas modales

En cada escala hay un acorde disminuido, que es un acorde a evitar pues, por su afinidad con la séptima de dominante, tiene atracción a resolver al modo mayor. Por esta misma razón, aquellos acordes por terceras de más de tres sonidos deben recibir especial atención, ya que el intervalo con tritono pierde la dirección hacia la tónica.

Una obra modal no solo se caracteriza por una base armónica bien definida, sino que necesita de un perfil melódico que haga referencia a su tónica. En esta melodía,

así como en la armonía, se hayan con facilidad alteraciones, sobre todo para evitar el poder de atracción del tritono. Dependiendo de cada escala las encontraremos en un grado diferente. Por lo tanto, el grado de percepción modal en un fragmento depende de las referencias que se hagan a su tónica; si resulta evidente por su repetición, todas las funciones modales estarán referidas a ella, aunque debilite la tonalidad en el sentido tradicional. Es especialmente representativo en la música popular del siglo XX (Piston, 1987: 452).

Al igual que ocurre con la *politonalidad*¹⁰, podemos encontrarnos con música funcionando con dos modos simultáneos. Esto se llama *polimodalidad*, lo que una estos modos puede ser de naturaleza armónica o melódica.

En la música del siglo XX, la música modal se escribe sin armadura, ya que cambia con mucha rapidez y es común que conviva con la tonalidad. Por ello, la enarmonización se considera como un recurso para facilitar la lectura.

2.3.2 Atonalidad

En 1908, Arnold Schoenberg inició un profundo cambio en la música que abandonaba el tradicional sistema tonal, en funcionamiento durante los últimos doscientos cincuenta años. Así, junto a Alban Berg y Anton Webern dejaron un gran repertorio de música atonal (Forte, 1973: ix)¹¹.

La atonalidad es definida por Persichetti como la debilitación o pérdida del sentimiento tonal o ausencia de gravitación tonal. En la escritura se organiza el sonido sin establecer una tonalidad por relaciones de fundamentales de acordes. La relación de los sonidos se produce sin referencia a una escala diatónica. Aunque hay recurrencia hacia ciertas formaciones interválicas características, la melodía es lo que predomina y no una base armónica dominante.

¹⁰ En la definición de Zamacois (1945 [1997]) la politonalidad es la simultaneidad de dos o más tonalidades distintas. Puede ir desde la bitonalidad hasta donde se quiera. Se aspira a destacar los planos sonoros, buscando que las distintas tonalidades sean percibidas (421).

¹¹ Arnold Schoenberg nunca se identificó con este término, en su *Tratado de Armonía* (1922) expresó: Tengo que apartarme de este término, pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal. Atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver con la naturaleza del sonido. Ya la expresión "tonal" se usa impropriamente si se entiende en un sentido excluyente y no incluyente. Sólo debe entenderse de manera incluyente: todo lo que procede de una sucesión de sonidos, sea por relación directa con una única fundamental o sea mediante nexos más complejos, constituye la tonalidad. Es evidente que basándose en esta definición, que es la única justa, no se puede establecer racionalmente un oponente que corresponda a la palabra "atonalidad". [...] Pero lo que no se podrá es llamar "atonal" a una relación de sonidos, cualquiera que sea, [...]. Por otra parte, no se ha estudiado la cuestión de si lo que encierran tras de sí estas nuevas sonoridades no es una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos (484)

Debido a su cualidad melódica, la música atonal suele ser lineal, aunque también recoge configuraciones verticales de intervalos mixtos que se liberan de una tónica dominante. En esta música se produce una fuerte concentración temática, aludiendo siempre a materiales presentados previamente. Se presentan pequeñas estructuras rítmicas, presentadas de forma asimétrica y en compases irregulares.

2.3.3.1 Expresionismo

David Fanning define el expresionismo (*New Grove*, 2001) como término que se aplica a las tendencias artísticas que se desarrollaron tras la Primera Guerra Mundial. En el sentido más estricto, el expresionismo en música recoge la música de Schoenberg, post-tonal, pero previo a la música dodecafónica. También nos referimos a la música de Berg y Webern. Comienza con el cromatismo de Wagner, pero sobre todo evita las cadencias, la repetición, la secuencia, las frases equilibradas, y la referencia a modelos formales.

Sin embargo, el término también se usa para incluir la música del mismo periodo aún respondiendo a otros principios estéticos. Es casi imposible enmarcar el término, pues incluiría el centro del atonalismo libre de la Segunda Escuela de Viena y excluiría las obras de Mahler, Scriabin, Hauer, Stravinsky, Szymanowsky y Bartok. De hecho, ha demostrado ser un problema catalogar ciertas obras porque muestran aspectos textuales y visuales expresionistas pero se mueven en torno a otros principios estéticos (Hindemith, Krenek, Weill).

Ana González Menéndez en su tesis doctoral *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente*, publicada en 2006 afirma que “el expresionismo se utiliza de forma muy amplia, como término descriptivo, y de manera tan indefinida, que no resulta fácil otorgarle un significado particular” (4). El carácter expresionista de una obra viene dado por su independización, volumen y densidad de la parte armónica, también el ritmo de una obra puede revelar el carácter expresionista de una obra. El expresionismo es “el arte de la liberación por excelencia, en que se trata de que la experiencia interna llegue a ser comunicada sin recurrir a los modos y canales habituales, tradicionales” (González Menéndez, 2006: 4-6).

El movimiento expresionista sirvió para comprender una sociedad cuyos acontecimientos eran denunciados; de ahí su preocupación por situaciones sociales como la violencia o los hechos enfermizos. Por ello, plasmaba sentimientos

dolorosos y escalofriantes. Así encontramos en la música expresionista texturas pesadas, densas, grandes contrastes dinámicos, y una armonía cargada de disonancias. Ana González delimita esta experiencia musical de la siguiente manera: “El expresionismo envuelve al oyente en su sonido, de manera tal que lleva hasta el mismo límite de lo tolerable el magnífico poder de la sonoridad” (González Menéndez, 2006: 6-7).

2.3.3 *Serialismo*

La música de los doce tonos, promovida por Josef Hauer y Arnold Schoenberg, surge de la necesidad imperiosa de situar la nueva música sobre una base cromática en la que todas las notas tuvieran las mismas funciones, y en la que no una hubiese una tónica que predominara sobre el resto. A partir de ahí Schoenberg publica en 1924, en la revista *Der Anbruch*, su sistema de composición dodecafónico que dominaría la música contemporánea de su tiempo. Es lo que se conoce como *composición serial* (Reti, 1965: 73-74).

Paul Griffiths en el New Grove (2011), define el *serialismo* como método de composición en el que una permutación (ordenación de elementos de un conjunto) o serie de elementos, es tomada como referencia para el desarrollo de la obra. Generalmente estos elementos están tomados de la serie de doce notas de la escala cromática.

Este sistema concibe una obra basada en una única serie con los doce sonidos de la escala cromática, cuyo orden se dispone libremente en función de las intenciones musicales del compositor. Esta serie se va reiterando, pero no de forma literal. Puede aparecer de forma lineal, vertical o simultánea; puede aparecer en todas sus transposiciones; y puede utilizarse directamente o en su espejo (Reti, 1965: 75-76).

El autor Ottó Károlyi (2000: 65-66) afirma que muchos compositores optan por no utilizar las doce notas, sino un número variable. Esta técnica se denomina *serialismo parcial*, en la que además de no emplearse las doce notas, el orden de aparición de los sonidos no siempre es el mismo.

Aunque esta música sea principalmente lineal¹², es importante la definición de una armonía. Cuando está fundamentada en dicha serie, se genera una armonía serial.

¹² Schoenberg sustituyó la fuerza estructural que otorgaba la tonalidad (pues las relaciones armónicas influyen en las articulaciones musicales), por una fuerza basada en los elementos motivico-temáticos. (Reti, 1965:77)

Se trata de una textura armónica densa surgida a partir de las múltiples variaciones de las relaciones de tema (Persichetti, 199: 265).

2.3.4 Algunos recursos armónicos

2.3.4.1 Escritura pandiatónica

Un fragmento musical que carece de ritmo armónico, tiene una armonía más estática. Ésta tiene su foco en un diseño rítmico o una melodía. En la escritura pandiatónica una escala completa (cualquier escala puede ser utilizada para el pandiatonismo) es utilizada para formar acordes por intervalos de segunda. Esta armonía utiliza cualquiera de los sonidos de la escala dispuestos de manera cambiante, y no se rigen por un sentimiento tonal. En ella los movimientos melódicos y contrapuntísticos suelen estar soportados por intervalos o notas recurrentes en el bajo, que suelen ser intervalos amplios de quinta o décima. Los intervalos de cuarta suelen estar situados en la parte superior, y los intervalos más disonantes ayudan a generar un sentimiento cadencial (Persichetti, 1961: 225-226).

2.3.4.2 Puntillismo

Análogamente a la pintura¹³, este término definía una textura basada en sonidos que presentan diversos timbres y en gran medida, aparecen aislados de la línea melódica. Proviene del término alemán *Klangfarbenmelodie*, y significa *melodía de timbres*. En este tipo de escritura una sucesión de timbres es tratada como una estructura melódica. Schoenberg fue el que propuso este concepto, sin embargo Anton Webern lo desarrolló, e influyó notablemente en la música serial y electroacústica (Diccionario Harvard de la Música, 2009: 917).

En la entrada de Julian Rashton del New Grove (2001), este término implica que las transformaciones tímbricas de un sonido se perciben de forma equivalente a como se perciben los sonidos en una melodía, es decir, que el color del sonido se convierte en un elemento estructural en la composición de una obra.

2.3.4.3 Cluster

¹³ Definido en el portal digital Arte España, el puntillismo es una técnica pictórica que consiste en representar la vibración luminosa a través de puntos que componen figuras y paisajes bien definidos. Se utilizan siempre los colores puros, nunca se mezclan, es en el ojo del espectador donde se hace. El puntillismo es una estética derivada del impresionismo en cuanto a su uso del color, sin embargo, se aleja de ella en la perfección geométrica de las formas y los volúmenes. Se considera a George Seurat el iniciador de este estilo, Paul Signac es quien lo continúa, introduciendo ciertos cambios respecto a la proporción entre los puntos.

El diccionario *Oxford Music Online* (2001) lo define como un grupo de notas adyacentes sonando simultáneamente. Henry Cowell fue el primero en utilizar este recurso en *Tides of Manaunaun* en 1912, aunque Bartók parece haber llegado a ellos independientemente.

Armónicamente podría entenderse como un acorde formado por intervalos de segunda, aunque su configuración no responde a una conducción consciente de las voces interiores. Cualquier escala, o conjunto de escalas, es susceptible de convertirse en cluster, siendo la cromática la menos útil debido a su extrema disonancia. Un fragmento con dicha textura se hace más interesante cuando se varían los intervalos de los acordes o el conjunto de sonidos de cada acorde.

La armonía de cluster es especialmente funcional con la armonía por segundas, dada su afinidad. Sin embargo, también se utiliza contrastándola o simultaneándola con otras armonías. Cuando esto sucede puede analizarse funcionalmente observándose desde la fundamental (Persichetti, 1961: 128-133).

2.3.4.4 Poliacordes

En la escritura poliacordal distintas unidades acordales de distintas áreas armónicas se combinan simultáneamente. Ésta puede darse debido a alusiones a la bitonalidad basadas en armonías de paso que tienen relación con la nota pedal. Pero no debe confundirse con la politonalidad. Los poliacordes responden a una escritura mucho más flexible, pues cada unidad acordal puede pertenecer a áreas armónicas variables. La armonía de cada una debe estar bien definida, pues su reorganización puede desvanecer esta sonoridad característica (Persichetti, 1961: 138).

2.3.4.5 Acordes con sonidos añadidos

A la mayor parte de los acordes por tercera y cuarta se les puede añadir segundas mayores y menores. Esto no debe confundirse con los sonidos ornamentales, son elementos de color que enriquecen la tradicional sonoridad del acorde por terceras. Éstas aparecer situadas en cualquier lugar del acorde, aunque generan mas resonancia cuando aparecen en la parte superior.

Existen dos tipos de disonancia: suave, si añadimos segundas mayores; y fuerte, si utilizamos las segundas menores. Cuando una armonía con sonidos añadidos está dominada por la disonancia suave, el fluir armónico se paraliza porque generan tensión cadencial y entorpecen las relaciones armónicas. Por ello, deben combinarse las disonancias fuertes y suaves. Los acordes con sonidos añadidos solo se pueden

entender como tales, cuando la relación armónica de los acordes básicos queda bien definida, habiéndolos utilizado previamente en su posición original (Persichetti, 1961: 113-117).

2.4 Algunas consideraciones sobre la práctica interpretativa

Para adentrarnos en la interpretación del repertorio para piano de Laura Vega, es conveniente hacer un breve recorrido histórico por distintos aspectos de la interpretación pianística.

2.4.1 Rubato.

En torno al término *tempo rubato* (*tiempo robado*) existe toda una tradición que proviene del siglo XVIII. Rosenblum en su artículo “The uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries” (1994) lo define como “el abandono de ciertas propiedades del ritmo y el tempo en aras de la expresividad”. El término se utiliza normalmente para dos tipos de flexibilidad en el tempo: la primera consiste en la oposición de una melodía de solo en la que los valores se redistribuyen sutilmente frente a un acompañamiento rítmicamente estricto. La segunda consiste en el movimiento de toda la textura musical, acelerando, retardando, destacando una sola nota, un acorde...

Los intérpretes del siglo XVIII concebían el *tempo rubato* como el desplazamiento del valor de ciertas notas en relación al pulso, de manera improvisada, mientras que el acompañamiento seguía un pulso estable. Se trata del a) *rubato contramétrico libre*. El rubato de Giuseppe Tosi, podía ser tan sutil que hacía imposible aplicar las reglas de notación. Wilhelm Wolf y Carl Philipp Emanuel Bach incluían en esta idea de rubato los adornos improvisados, generalmente figuraciones impares, que dieran la impresión de ir en contra del pulso (Rosenblum, 1994: 34-35).

Otros autores como Daniel Gottlob Türk¹⁴ o Pierre Baillot¹⁵, concebían como formas de rubato aquellos elementos compositivos que, aplicados a la música,

¹⁴ Teórico y compositor alemán de la segunda mitad del siglo XVIII. Autor de sinfonías, música coral y cantatas y obras para teclado. Fue muy reconocido por sus escritos *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (sobre la pérdida de interés en los asuntos eclesiásticos, sobre todo en la música de iglesia durante la Ilustración), *Anleitung zu Temperaturberechnungen* (sobre los tipos de temperamento en uso en la época) y sus *Clavierschule* y *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* (en el que reflexiona sobre el declive del bajo continuo en la música), y además por haber escrito anónimamente artículos para la revista *Allgemeine musikalische Zeitung*.

alteraran los acentos naturales de la música, como por ejemplo: alteración de los acentos por el uso de dinámicas, notas largas o descansos, o la introducción de un patrón ternario en un compás binario, etcétera . En el siglo XIX algunos compositores como Frederick Chopin, seguían entendiendo el rubato como una línea melódica flexible sobre un acompañamiento estable; sin embargo, en términos generales, se identificaba como acelerar o retardar el conjunto de las partes. Este último rubato es el llamado *rubato agógico*. (Rosenblum 1994: 37- 45).

Las indicaciones de rubato quedaban cada vez más plasmadas en la partitura, de hecho encontramos en la música de Gustav Mahler indicaciones de tempo cada pocos compases. El *rubato agógico* también se manifestaba haciendo énfasis en un acorde, o alargando una nota...como manera de ensalzar un afecto. Consistía básicamente en el contraste de los acentos del compás, frente a los acentos emocionales de la música. Durante el siglo XX permaneció la idea del *rubato agógico*, aunque a partir de la década de 1930 y 1940 una corriente más objetivista liderada por Igor Stravinsky, que se ceñía mucho más a la partitura, buscaba unos tempos más uniformes, causado por una práctica pianística que acostumbraba a quebrar melodía y acompañamiento en cada compás, a arpeggiar y partir los acordes... (Rosenblum 1994: 49-53).

2.4.2 Pedales

Durante el clasicismo la utilización del pedal de resonancia se limitaba a mantener notas largas de una melodía, a enriquecer y prolongar el sonido de un grupo de notas consonantes, a mantener una sola nota en el bajo durante varios compases con la misma armonía, o a favorecer una acentuación. Un cambio de armonía implicaba un cambio de pedal en cada comienzo del nuevo acorde. Este *pedal rítmico* permitía una pequeña cesura, que generalmente coincidía con el cambio de compás. Esto daba cierto respiro a la música, y además permitía enfatizar el primer tiempo, aspecto crucial en esta época (Rosenblum, 1993: 160-162).

En el artículo de Sandra Rosenblum “Pedalling The Piano: A Brief Survey From The Eighteenth Century To The Present” (1993) afirma que el principal cambio en el Romanticismo fue la búsqueda del color y de la variedad de sonoridades, y esto tenía

¹⁵ Violinista y compositor francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Fue un virtuoso señalado por su potente sonido y por la limpieza de su interpretación. Escribió conciertos y sinfonías así como danzas, cuartetos... Destaca su método para violín *L'art du violon* de 1834.

que ver con los cambios sonoros entre los distintos registros del piano. La música de esta época dependía en gran medida del pedal de resonancia, pero muchos compositores escaseaban a la hora de indicarlo. Robert Schumann era un ejemplo de ello, sin embargo, dejó ideas muy novedosas para ello, por ejemplo los 8 compases sobre un acorde de dominante del fragmento final de “Florestan” en el *Carnaval Op. 9* (1833-35).



Ilustración 2 Final de “Florestan”, del *Carnaval Op. 9* de R. Schumann

El primer documento sobre el a) *pedal asincopado*, o *pedal legato*, lo hallamos en una descripción de Czerny de 1939. Frederick Chopin lo utilizaba para sus melodías *cantabile*, y para aprovecharse de los armónicos de cada armonía, así como para unir secciones y favorecer la estructura. En las texturas más polifónicas, Chopin hacía prevalecer la claridad, destacando pasajes con y sin pedal. Autores como Claude Debussy o Alexander Scriabin continuaron buscando nuevas sonoridades con el pedal de resonancia, considerando nuevas texturas y nuevas posibilidades armónicas. Debussy para sus sonoridades etéreas amplió el uso del pedal de resonancia y una corda. Para la prolongación de un sonido en el bajo necesitaba de un uso parcial del pedal, a veces vibrándolo. Para este tipo de notación utilizaba unas pequeñas ligaduras que cruzaban dos compases, lo que él llamaba “laissez vibrer” (dejar vibrar) (Rosemblum, 1993: 168-171).

Rosenblum (1993) describe otro tipo de pedalización utilizada en el siglo XIX y es la del b) *pedal anticipador*, cuyo objetivo es amortiguar el ataque, al estar los apagadores levantados antes de golpear la cuerda, la resonancia por simpatía hace mucho menos percusivo el ataque. Ya en el siglo XX algunos compositores empezaron a utilizar el c) *pedal tonal* en sus obras. Este pedal mantiene solo los sonidos seleccionados antes de ser accionado, y este sonido no se ve alterado por los

que se toquen posteriormente. Durante la primera mitad del siglo XX, los compositores apenas anotaban los pedales, quedaba en el hacer del intérprete determinar donde y cómo ponerlos. Tras la Segunda Guerra Mundial, muchos de ellos ampliaron las posibilidades del sonido, y la anotación del pedal se convierte en algo tan importante como la articulación o la dinámica (Rosenblum, 1993: 173-175).

2.4.3 *Articulación*

Durante el siglo XVIII existían analogías entre música y retórica, lo que convertía la música en una forma de declamación. Las pequeñas ligaduras solo funcionaban a nivel ornamental, incluso los pequeños grupos indicados por una ligadura debían tocarse articulados, generalmente dando énfasis a la primera del grupo, que coincidía con la acentuación del compás. La última nota de un grupo duraba la mitad de su valor escrito. El punto o la cuña solía utilizarse para igualar la articulación (en la música francesa) o bien para indicar staccato. En un tempo normal, se asumía una articulación *non-legato*. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII, las innovaciones en la mecánica del piano permitían un sonido más prolongado, lo que permitió cultivar el *legato* (Rosenblum, 1997: 34-36).

Rosenblum (1997) afirma que desde el siglo XIX el tratamiento de la articulación se empieza a enriquecer contrastando distintos estilos, *non-legato*, *legato* y *staccato*. Se fue asumiendo el *legato* como la base de la articulación del piano, usando ligaduras para demarcar frases largas sobre frases más cortas. La cualidad de los pianos perdían definición en la articulación y el sonido era más difuso. El compás era menos importante en la definición de la acentuación.

A lo largo del siglo XX los compositores han tendido a indicar cada vez más la articulación en sus partituras para obtener mayor rango expresivo y un control del color del sonido. En general, los motivos más breves, los cambios bruscos de registro y el uso más percusivo del teclado ha inducido una articulación más independiente y un menor uso del *legato*. Desde 1950 encontramos en ciertas obras para piano que se precisa un cambio en la articulación en casi cada nota, para lo que se necesita gran flexibilidad y una técnica muy refinada (Rosenblum, 1997: 39-40).

2.4.4 Digitación

En palabras de Carl Philipp Emanuel Bach, “el correcto uso de la digitación es inseparable en relación a todo el arte de la interpretación” (1949: 43)¹⁶. Esta afirmación nos sugiere un ligero acercamiento a esta cuestión.

En el artículo de Swinkin “Keyboard Fingering and Interpretation. A Comparison of Historical and Modern Approaches” (2007) hace una distinción entre los sistemas tempranos de digitación y los modernos. Básicamente los primeros explotaban la naturaleza de cada dedo, su longitud y fuerza, en aras de la articulación y el fraseo, por consiguiente en la dinámica, en el balance de voces y en la variabilidad del tempo. Por lo tanto, existía una unión entre técnica e interpretación como elementos inseparables. El sistema moderno, en cambio, está más relacionado con la búsqueda de la comodidad y la brillantez que con resaltar las particularidades de la música.

Johann Sebastian Bach a través de sus composiciones contribuyó al uso de todos los dedos casi con igual prioridad. Centró su atención en el uso del pulgar, llevándolo hacia lo que hoy se conoce como la “posición de la mano”. Esto incrementó el uso del *legato*, y mayor precisión. Su hijo, Carl Philipp en su *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, reforzó la idea de su padre, dándole además la posibilidad al pulgar de pasar bajo los otros dedos. Además aportó innovaciones como la utilización del pulgar en tecla negra, o repetir un mismo dedo para notas consecutivas, ideas que tomaría más tarde Chopin (Swinkin, 2007: 2-3).

Beethoven buscó en su música una articulación más *legato*. Esto se tradujo en una mayor proximidad de la mano al teclado. Sin embargo, él permaneció muy cercano a la tradición de la aproximación musical hablada, a la retórica de la interpretación, por lo que esta búsqueda del *legato* no interfirió en su búsqueda de la independencia de cada dedo en aras de la expresividad. Aunque él no creó ningún método, en su obra encontramos ejemplos en los que utiliza la digitación para clarificar o crear grupos rítmicos, para crear un efecto a través de cambios de digitación sobre una nota, para realizar un cambio dinámico... (Swinkin, 2007: 4-8).

¹⁶ BACH, C. P. E. (1948): *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, New York, W. W. Norton. [Edición original publicada en 1753, trad. William J. Mitchell].

Más tarde, en la música de Chopin, los dedos siguen asumiendo un papel importante en la digitación, buscando la manera más sencilla, pero a la vez la que mejor casara con el gesto musical. En su legado aparta la idea de homogeneidad en la técnica, para desarrollar la sonoridad potencial de cada uno de los dedos, así como sucesivos cambios de posición para favorecer el fraseo. Algunas de sus preferencias eran el uso del dedo meñique para deslizarse entre las teclas, el cruce de pulgar, uso del pulgar en teclas negras o repetir un dedo en una misma nota repetida (Swinkin, 2007: 10-11).

La aproximación moderna a la digitación fue inicialmente promovida por el discípulo de Beethoven, Carl Czerny, y ésta se define por largas ligaduras de fraseo y una posición más estática. En este acercamiento, interesa más crear un modelo repetitivo, un patrón fácil de memorizar. Los principios básicos de esta digitación son: evitar el uso del pulgar y del meñique en teclas negras, reducir los cambios de posición, evitar la repetición de un dedo en notas consecutivas, utilizar distintos dedos para repetir una nota y utilizar la misma digitación para pasajes análogos (Swinkin, 2007: 15-17).

Capítulo 3. ANALISIS DE LAS OBRAS

3.1 4 Piezas para piano.

Duración: 7' 30''
4 piezas breves para piano: I. Lento. Molto Tranquilo. ♩= 44-50 II. ♩= 126-152 III. ♩= ca. 60 IV. Lento. ♩= ca.44
Compuesta entre los meses de diciembre y enero de los años 2000 y 2001, revisada en 2004.
Estreno: el 20 de junio de 2001 en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.
Intérprete: Silvia Castellano

Ficha General 1 4 Piezas para piano

Las *4 piezas para piano* fueron creadas como obras de trabajos de composición cuando Laura Vega cursaba su tercer año.

El objetivo era crear una pieza con pocos recursos; utilicé como idea el basarme en cuatro notas: do, re bemol, si bemol, la. [...] En aquel tiempo empecé a ir a clases con José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá de Henares, a unos cursos de especialización. Esto supuso un cambio importante en mi manera de concebir la música hasta ese momento, por ello, este trabajo sorprendió mucho a mi tutor Daniel Roca. (Entrevista 29 de Julio).

Las *4 piezas para piano* presentan un lenguaje atonal, cada una de las piezas se desarrolla en base a una pequeña serie o series que se distribuyen libremente. También presentan armonías superpuestas, tríadas. Su estructura no está basada en ningún esquema tradicional, más bien la serie y la textura definen cada sección. En cualquier caso no existe una melodía; como indica la propia compositora “esta obra es de carácter *puntillista*”, y su textura justifica el concepto de *melodía de timbres*.

Pieza 1

Sección	INTRODUCCIÓN	DESARROLLO	Coda
Compás	1-6	7-23	23-26

Esquema Formal 1 Pieza 1

La primera pieza está basada en la siguiente serie.



Figura 3 4 *Piezas para Piano* - Serie n°1

Hemos llamado introducción a los primeros 6 compases, en los que se presenta la serie haciendo uso de una interválica donde abundan las novenas y las séptimas, y la dinámica oscila entre el pianissimo y el mezzoforte.

En el desarrollo, la serie se encuentra algo difuminada; en los tres primeros compases se conserva en el bajo y en las notas del registro agudo, mientras que en el plano intermedio se introducen notas que aparecerán en los compases siguientes¹⁷.

A partir del compás 9 comienza a introducir acordes por segunda, a imitación del bajo, y armonías poliacordales, triadas mayores y menores combinadas libremente o a distancia de semitono. Estas estructuras armónicas funcionan independientemente de la serie, aunque observamos alusiones a la misma en algunos diseños en tresillos que destacan en el registro agudo. El compás 20 y 22 son un ejemplo claro de ello.



Ilustración 3 Compás 20. Notas de la serie, en los tresillos del registro agudo, sostenidas por la estructura armónica poliacordal.

La coda recurre exclusivamente al uso de la serie y retoma la textura de la introducción.

En general destaca una gran cantidad de indicaciones dinámicas, hasta el punto de encontrar una distinta para cada plano sonoro, como ocurre en el compás 6. Además hay que añadir que generalmente éstas vienen modificadas por el uso de reguladores, así rara vez la dinámica indicada pretende ser estática.

¹⁷ También se podría observar como una insinuación a la serie que utiliza en la segunda pieza.



Ilustración 4 Compás 6, tres indicaciones para cada plano sonoro

Pieza 2

Sección	INTRODUCCIÓN	DESARROLLO		Coda
Compás	1-5	6-10	11-14	15-18

Esquema Formal 2 Pieza 2

La segunda pieza está basada en las siguientes series, la primera de ellas es la misma que en la primera pieza pero ordenada de distinta forma, y la segunda es una transposición de la primera serie a distancia de cuarta.

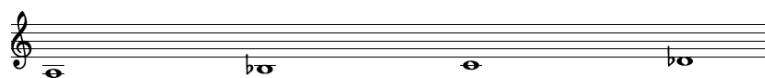


Figura 4 4 Piezas para piano - Serie nº1 reordenada

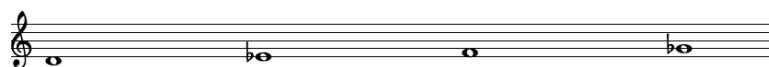


Figura 5 4 Piezas para Piano - Serie nº 2, transposición de la serie nº 1 reordenada

Esta pieza se desarrolla más estrictamente respecto a las series, utilizadas conjuntamente, aunque en dos ocasiones recurre a una armonía poliacordal con el acorde de sol mayor y sol bemol Mayor, en los compases 2 y 8.

En este caso la estructura viene definida por la agógica de la pieza, puesto que los elementos de la introducción están presentes a lo largo de todo el movimiento. La introducción abarca los 5 primeros compases, el último de ellos, un compás en silencio¹⁸.

El desarrollo se divide en dos frases, cada una de ellas viene anunciada por el siguiente motivo en el compás 6 y el 11:

¹⁸ Este compás en silencio podría indicarse bien sobre la barra de compás, o bien con una indicación aproximada de segundos. No obstante, la compositora expresa que no desea encorsetar al intérprete con indicaciones muy precisas, pero el cambio del compás, unido al calderón nos aporta una relación aproximada del tiempo de espera (Entrevista 29 de julio, 2018).

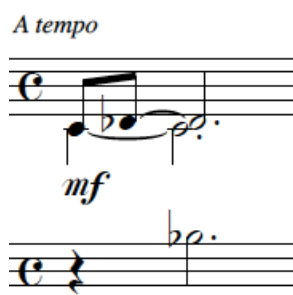


Ilustración 5 Motivo, compás 6

Esta sección concluye con un tresillo de negras en fortísimo, las dos series sonando simultáneamente.

La coda se caracteriza por un fuerte carácter rítmico y se divide en dos semifrases de dos compases. Los dos primeros compases utiliza la segunda serie, y en los últimos, la primera; un tresillo de semicorcheas, ambas series participando simultáneamente en espejo, sirve de unión para estas dos semifrases.

En general posee muchas indicaciones dinámicas, y predomina la combinación de variadas articulaciones como *legato*, *staccatto* y acentos.



Ilustración 6. Elemento unificador, compás 15

Pieza 3

Sección	INTRODUCCIÓN	A	Enlace	A'
Compás	1-4	5-8	9-11	12-15

Esquema Formal 3 Pieza 3

La estructura de la tercera pieza viene definida por la distribución de los motivos. Se desarrolla a partir de las dos series anteriores, más la transposición de la primera a distancia de semitono. Esta pieza utiliza armónicamente sólo los sonidos de la serie.

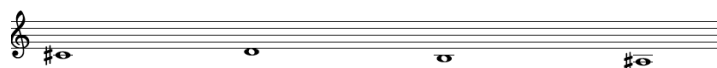


Figura 6.4 Piezas para Piano - Serie nº 3, transposición de la serie nº 1 a distancia de semitono ascendente

La introducción se presenta con los sonidos de la segunda serie y presenta el motivo que servirá como elemento de unión.



Ilustración 7 Motivo unificador

La sección A se caracteriza por el cambio de compás a subdivisión ternaria. Ésta se divide en dos semifrases delimitadas por un calderón. En la primera toma la primera serie y en la segunda, la tercera serie. Este desarrollo se caracteriza también por sus indicaciones agógicas, en cada una de ellas nos encontramos con un *accelerando/ritardando* lo que favorece el dinamismo y la expresividad de cada frase.

A la siguiente sección la hemos llamado enlace, pues no presenta ningún elemento temático identificable, simplemente despliega las dos serie consecutivamente cambiando de registros e invirtiendo la interválica.

Por último, hemos llamado sección A' a los últimos tres compases, pues utiliza el mismo motivo de la sección A, pero la segunda semifrase la varía sensiblemente para generar una sensación cadencial. Además señala “meno mosso” cambiando así sutilmente el carácter de este fragmento.

Los pedales aparecen completamente indicados y duran hasta dos compases. Sin embargo, es probable que no deban tomarse literalmente, pues la melodía se presenta con intervalos conjuntos y podría resultar engorroso a la escucha. Por lo que quizás utilizaríamos medio pedal y en algunos intervalos vibrarlo sensiblemente.

Pieza 4

Sección	INTRO	Enlace	DESARROLLO		Coda
Compás	1-5	6-9	10-18	19-25	26-30

Esquema Formal 4 Pieza 4

Esta pieza utiliza una serie independiente utilizando siete sonidos. Armónicamente utiliza como recurso la armonía poliacordal, saliéndose de los sonidos de la serie.

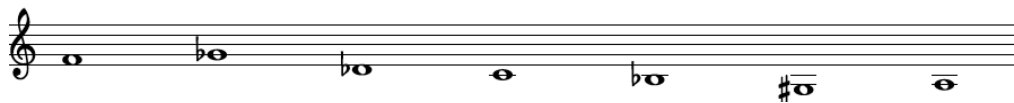


Figura 7 4 Piezas para Piano - Serie nº 4

La introducción la define una frase en *legato* para presentar la serie, con la indicación de no pedal. Hemos llamado “enlace” a los siguientes 4 compases, aunque utiliza la serie, estructuralmente no presenta interés temático, más bien, genera expectación para la entrada del desarrollo. Lo hace a través del uso de las notas pedal y dos acordes *staccato* situados en la segunda parte del compás, lo que provoca incertidumbre respecto a la referencia del pulso.

El desarrollo se divide en dos frases. En la primera toma la serie en octavas, saltando constantemente de registro. Concluye con un fortissimo que se prepara durante cuatro compases con la indicación de *crescendo e poco a poco stringendo*. La segunda frase consiste en el uso de poliacordes, usando sólo triadas mayores y con alguna correspondencia con los sonidos de la serie. Dos semifrases, de cuatro y tres compases respectivamente, se dividen por una nota larga y por el uso de dinámicas contrastantes, *fff* en el primer caso y *f* en el segundo.

Por último, la coda regresa a la serie pero solo tomando los sonidos que corresponden a la primera serie. Utiliza el tempo tranquilo del inicio con la dinámica *p*.

En cuanto a los pedales, a parte de las indicaciones expresas de no pedal de la compositora, cuando indica el uso del pedal se sobreentiende que el intérprete utilizará su gusto musical para su correcta aplicación.

3.2 Homenajes para piano

Duración: 7'08''
HOMENAJES para piano fue escrita durante junio y julio de 2005.
Estreno: 29 de octubre de 2005 en la Fundación Juan March de Madrid
Intérprete: Albert Nieto
Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=QdHK-Zr5pXY

Ficha General 2 Homenajes para piano

En su propuesta de Análisis realizada para el libro *15 Compositoras españolas de hoy* (2012), de Rosa María Rodríguez Hernández, Laura Vega contextualiza *Homenajes*:

Homenajes fue compuesto en 2005 a petición del pianista Albert Nieto para un concierto-homenaje al compositor catalán Isaac Albéniz. Su estreno tuvo lugar el 29 de octubre de 2005 en la Fundación Juan March de Madrid. El proyecto ideado por Nieto consistía en la creación de un programa de concierto que incluyera obras creadas para la ocasión por varios compositores del panorama actual español. En concreto, la petición consistía en crear una pieza para piano que tuviera de alguna manera referencia a Albéniz. (Vega, 2012: 237).

Desde su origen, esta obra fue pensada para ser adaptada en formaciones musicales mayores, de hecho, de esta obra existen otras versiones cuya plantilla instrumental es mayor en cada caso: *Homenajes II* para viola y piano y *Homenajes III* para trío de trompeta, violonchelo y piano, llegando a ser parte del cuarto movimiento titulado *Viaje al interior de tu voz* de su obra *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero* (Entrevista 29 de julio de 2018).

Esta obra es fruto de un trabajo motivico, contrapuntístico; le da una mayor importancia a elementos texturales. En este tratamiento motivico la autora insinúa la sonoridad de Do sostenido menor (Vega, 2012: 242). Sin embargo, un análisis armónico tradicional no nos permitiría acercarnos a esta obra. De hecho, cuando preguntamos a la compositora sobre su idea de análisis para esta obra aludiendo a una cita de Schoenberg:

Si es que no se prefiere admitir que los fenómenos melódicos de paso (y semejantes) han provocado armónicamente los acordes alterados; pero no es en absoluto necesario estar recordando, mientras se realiza un ejercicio a cada momento, la procedencia de los acordes. [...] Así, pues, un acorde de estos podría muy bien ser un fenómeno debido a la conducción de las partes, pero que no se usa en el momento oportuno por esta justificación, sino que está allí porque es un acorde como los demás (1922: 425);

Vega nos da una pista de cómo abordar el problema de la armonía en esta obra:

Yo no la analizaría basándome en criterios de la armonía tradicional porque no ha sido concebida así. Desde mi punto de vista compositivo, la armonía es el resultado de un trabajo principalmente contrapuntístico y motivico. Eso no quita que un intérprete pueda analizarla desde otro punto de vista diferente al mío (Entrevista junio de 2018).

Por lo tanto, comenzaremos nuestro análisis armónico partiendo de los elementos motivicos. Adelantamos que éstos que participan en la elaboración de esta obra están tomados de obras de referencia del repertorio para piano, de los autores Franz Schubert, Isaac Albéniz, Robert Schumann y Toru Takemitsu. A continuación mostramos dichos motivos para poder referirnos a ellos a lo largo de este análisis.



Ilustración 8 Sonata D. 960 en Si bemol Mayor, compás 1 del segundo movimiento, Franz Schubert



Ilustración 9 Motivo "La Vega", Isaac Albéniz



Ilustración 10 "Rain Tree Sketch II", compases 10 y 11, Toru Takemitsu



Ilustración 11 Fantasia op. 17 en Do mayor, Robert Schumann. El inicio de la obra presenta el motivo que toma Laura Vega.

Todos estos motivos son utilizados por la compositora transportándolos para tener como centro Do sostenido menor. Si bien es verdad que la obra se mueve en torno a esta escala, recurre a distintos recursos para la armonización, bien sea armonías poliacordales o transposición de acordes.

Sección	EXP.	Enlace	DESARROLLO			Coda
Compás	1-24	25-28	29-58	59-62	63-73	74-80
Tempo	♩=50 ca. <i>Piu mosso</i> ♩=60-66 ca. <i>Meno mosso</i> ♩=60-72 ca.	<i>Meno mosso</i> <i>Muy lento</i>	<i>Muy lento</i> ♩= 60 ca.	♩=80 ca.	<i>Con calma</i> ♩= 60	<i>Lento</i> ♩=50 ca. <i>Tempo I</i> ♩=50 ca.

Esquema Formal 5 Homenajes



Figura 8 Escala de Do sostenido menor

En nuestro análisis¹⁹ hemos llamado exposición a los primeros veinticuatro compases. Aquí la compositora muestra todo el material motivico que aparecerá a lo

¹⁹ El análisis de la propia compositora, realizado para *15 compositoras españolas de hoy* (2012), concibe la estructura también en cuatro secciones, pero quedan divididas en *Introducción* (c.1-19) - *A* (c. 20-28) - *Desarrollo* (29-74) - *Coda* (75-80).

largo de la pieza. En los 6 primeros compases presenta el motivo de Schubert y lo termina con el motivo de Takemitsu. Hasta el compás 18 sigue empleando esos elementos sobre una textura creada por módulos que deben tocarse a gran velocidad. Hay que decir que, aunque los elementos melódicos se presentan en la escala de Do sostenido, en los módulos y en el bajo se emplean notas ajenas a la escala²⁰.



Ilustración 12 Módulos



Ilustración 13 Do natural, nota ajena a la escala

Entre el compás 19 y 24 aparecen por primera vez los motivos de Albéniz y Schumann simultáneamente, generando una textura contrapuntística. La armonía resultante se corresponde principalmente con la sonoridad eje de Do sostenido; sin embargo, el proceso de armonización consiste en acordes de séptima, mayores y menores. Es por esto que si encontramos alteraciones extrañas es fruto de la conducción armónica.

²⁰ En el caso de los módulos la alternancia entre fa y sol sostenido y natural generan disonancias, en este caso se trata solo de un efecto. En el caso de la ilustración 13 el do natural en el bajo, nota ajena a do sostenido meno provoca confusión armónica.



Ilustración 14 Compás 20. Armonización por acordes de séptima mayor, de ahí que el sol aparezca primero sostenido y luego natural en el acompañamiento



Ilustración 15 Ambigüedad armónica producida por el juego entre *fa #* y *fa natural*, y entre el *la #* y *la natural*, compás 24

Así, esta sección expositiva está a su vez dividida en tres fragmentos, y es especialmente explícito debido a las indicaciones de modificación de tempo de la compositora.

Los siguientes cuatro compases constituyen un enlace, pues no presenta un elemento melódico reseñable. En la armonización de este fragmento utiliza nuevamente acordes de séptima mayor y menor, y recurre al cromatismo.



Ilustración 16 Armonización por acordes de séptima y conducción cromática de la voz del bajo, compás 27

Seguidamente llegamos al desarrollo de la obra. Éste se divide en tres secciones. La primera de ellas llega hasta el compás 58, y consiste en la combinación de los motivos de Schumann y Albéniz, sustentados por un despliegue armónico y módulos. Hasta el compás 42 la melodía de Schumann, escrita en el primer pentagrama, es una sucesión de acordes de séptima mayor y alguna excepción como la del compás 30. El despliegue armónico, situado en el segundo pentagrama, empieza a desdibujarse

debido a los cromatismos. Los módulos, situados en el tercer pentagrama, descienden cromáticamente hasta el compás 49.



Ilustración 17 Segundo pentagrama, compases 39 y 40, la armonía introduce cromatismos

Este fragmento destaca principalmente por el trabajo contrapuntístico. Mientras la melodía de Schumann está siendo destacada en la voz superior, del acompañamiento surge disimuladamente esta misma melodía situada siempre en las notas breves más débiles del compás. A su vez, el bajo muestra la melodía de Albéniz.

A partir del compás 49, se comienza a construir una masa sonora a través de escalas cromáticas hacia el registro grave y de clusters. Melódicamente se sostiene a través de la melodía de *La Vega*, que aparece armonizada cada dos compases en el registro agudo. El compás 58 es un gesto agresivo de clusters que se mueve desde el centro del teclado hacia los extremos. Éste es el clímax de la pieza.

El segundo fragmento del desarrollo, hasta el compás 62, consiste en la armonización libre del motivo de Takemitsu, sostenido por un cluster de teclas negras y blancas en el registro grave.

El tercer fragmento vuelve a estar en la sonoridad de Do sostenido, destacando la melodía de Albéniz. Por fin escuchamos el do sostenido en el bajo, provocando un asentamiento armónico.

La obra finaliza con una coda que es introducida por una cita literal del comienzo del recitativo del tercer movimiento de la Sonata Op. 110 en La bemol mayor de L. V. Beethoven; que, no obstante, aparece transportada a Do sostenido para contextualizarla en la pieza.

Hasta ahora sólo hemos hablado de la estructura de la pieza, basándonos en los elementos motivicos y los recursos armónicos; pero observando la partitura podemos incidir en aspectos como los pedales, la grafía y la agógica.

En esta obra la pedalización es especialmente destacable, la compositora especifica qué tipo de pedal quiere en casi cada momento. El pedal de resonancia lo utiliza con todas sus posibles gradaciones: pedal, medio pedal, y pedal ad libitum. El pedal *una corda* lo convierte en un elemento indispensable de la sonoridad,

indicando cuándo y cómo ponerlo. Destaca la indicación *progresivamente tre corde* o *progresivamente una corda*. También utiliza el pedal tonal para poder destacar una melodía camuflada en los acordes en *staccato* de los compases 66 al 72.



Ilustración 18 Fragmento desde el compás 66, se muestra el efecto deseado con el *pedal tonal*

En esta obra se puede entender la agógica asociada al timbre o a las imágenes o estados emocionales sugeridos por la compositora. No obstante, estructuralmente Laura Vega, deja muy claro los tempi que desea en cada sección y van de $\text{♩}=50$ ca. hasta $\text{♩}=120-132$ ca. Como se puede deducir de lo anterior, estas indicaciones no son absolutas, todas las indicaciones metronómicas vienen dadas con el término *circa* (ca.), que significa “en torno a”. Asimismo éstas están constantemente modificadas por el uso de *stringendo*, *ritardando*, *tempo fluctuante*, *tempo poco rubato*, *accelerando*.

Así, por ejemplo al comienzo, indica $\text{♩}=50$ ca. junto a *quasi campana*, *sotto voce*, por lo que el tempo lento está asociado a esa imagen sugerida.

En el compás 20, indica un tempo comprendido entre 60 y 72 la negra, junto a esto aparece “tempo fluctuante”, asociado a *sempre legato* y *molto espressivo*

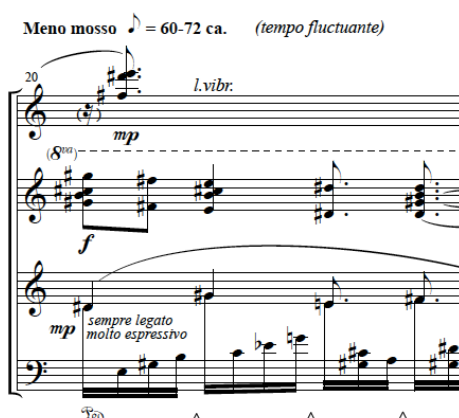


Ilustración 19 Tempo fluctuante

Otro ejemplo lo encontramos en el compás 49, “agitado”, “nervioso”, “exaltado” aparecen indicados como estados emocionales, *sempre stringendo* consigue moldear la agógica.

Otro gran aspecto a destacar de *Homenajes* es la grafía utilizada, es una de las obras en las que Vega recurre a una escritura que combina los elementos tradicionales unidos a los símbolos contemporáneos. Entre ellos los “módulos”, que agrupan una serie de notas que debe repetirse lo más rápidamente posible, de forma aleatoria; los clusters (con puño) del compás 58; y también las notas resonantes, correspondiente a la notación de armónicos, sobre el acorde sostenido con el pedal tonal.

3.3 Más allá de los sueños

Duración: 4'
Compuesta en agosto de 2008.
Estreno: 18 de Noviembre de 2008 en el Club Náutico de Sta. Cruz de Tenerife.
Intérprete y dedicatoria: José Luis Castillo.
♩ = 60

Ficha General 3 Más allá de los sueños

El título de la obra proviene de la película *Más allá de los sueños* (1998) protagonizada por Robin Williams (1951-2014). De esta pieza también existen dos versiones, para órgano y para soprano y para órgano sólo. En la entrevista realizada a la compositora en junio del 2018, nos habla de su contexto:

Esta obra nació como regalo de boda para mi marido y destinatario de la obra, el pianista José Luis Castillo. Fue interpretada por primera vez en la Iglesia de Santo Domingo de Vegueta (Las Palmas de Gran Canaria) en su versión para soprano y órgano durante la ceremonia religiosa, a modo de regalo-sorpresa para el destinatario y todos los asistentes. La versión para piano fue realizada en la misma época y entregada en formato libro durante dicha ceremonia. La elección de los textos se debe a que Rainer Maria Rilke y *Cartas a un joven poeta* es uno de los autores y libros preferidos del destinatario.

La estructura de la obra se define principalmente por la distribución del material motivico. Además la compositora sitúa los versos seleccionados al comienzo de cada sección. No obstante, no debemos buscar correspondencias directas entre texto y música pues como la compositora afirma “la música no nace como descripción del

texto en ningún momento, aunque es lógico que un intérprete busque las asociaciones más oportunas desde su punto de vista interpretativo” (Entrevista 21 de junio, 2018).

Sección	Intro	A		B			Coda	
Compás	1-5	6-22	23-38	39-40	41-50		55-58	59-64
General	Intro	Tema a	Tema b	Enlac e	Tema a'	Tema c	Enlac e	Coda

Esquema Formal 6 Más allá de los sueños

Al comienzo de la obra nos encontramos con la primera cita literaria de *Cartas a un joven poeta* y abarca los 5 primeros compases. Estos consisten en una sucesión de arpeggios ascendentes que aumenta y disminuye su duración para generar el fraseo. Esta introducción toma el do como nota fundamental, no obstante, la sucesión de acordes no presenta una relación armónica evidente, más bien consiste en acordes formados por terceras con sonidos añadidos, pero sin seguir el orden acordal.



Figura 9 Secuencia de acordes de la introducción

Aunque la compositora no pretende relacionar texto y música, ese inicio arpegiado nos recuerda al gesto del trovador que recita junto a su lira, quedando influenciada la música por el verso *Como en un sueño jamás soñado antes*. Y en esto ella muestra su conformidad: “Nunca pensé en que el gesto pianístico se pudiera asociar a la idea del trovador, pero me gusta.” (Entrevista 21 junio, 2018)

A partir del compás 6 comienza la sección A, y tiene dos áreas temáticas. El *tema a* implica la sección que llega hasta el compás 22, y la conforman distintos motivos que varían en su transcurso. A partir del compás 13, vuelve a tomar estos motivos disminuyendo sus valores para generar un proceso de tensión que deriva en el siguiente tema.



Figura 10 Motivo 1



Figura 11 Motivo 2



Figura 12 Motivo 3

En general, esta sección tiene un lenguaje modal, en concreto el modo lidio sobre distintas fundamentales; aunque también se observan algunas excepciones como el fa mixolidio del compás 11 o la insinuación a la escala hexátona del compás 17.



Figura 13 Modo mixolidio de fa, compás 11

A partir del compás 23 nos encontramos con el *tema b*, basado en los motivos de *Almería* de Isaac Albéniz. La compositora nos revela que la elección de este motivo se debe a que es una obra especial para el destinatario (Entrevista junio de 2018).



Ilustración 20 *Almería* de Albéniz, compases 163 y 164

Este motivo aparece en los dos compases 23 y 24 como cita literal. En el compás 31, introduce otro motivo señalado para la mano derecha, aunque esta vez modifica el ritmo, combinando figuras de 3 y 4 corcheas en un compás de 6/8.



Ilustración 21 *Almería* de Albéniz, compases 10-12

En general toda esta sección vuelve a utilizar el modo lidio, aunque también presenta fragmentos en que introduce la sonoridad de dórico y frigio, un ejemplo de ello lo tenemos en el compás 23 y 25 respectivamente. Este fragmento concluye con un acorde de do mayor, lo que nos devuelve a la sonoridad inicial de *Do lidio*.

La sección B se presenta con el verso *En un nuevo mundo de ensoñación*, se incluye también dos elementos temáticos. Los dos primeros compases retoman el diseño de la introducción para enlazar de nuevo el *tema a*. Esta vez vuelve a utilizar los tres motivos consecutivos, pero en este caso la textura se vuelve más densa, pues utiliza hasta 4 voces en los compases 43 y 44. En el compás 46 el tema se sitúa en el registro agudo del teclado, y se ambienta con el verso *...como aguas rebosantes de vida infinita*. Se puede observar así la influencia de las ideas de agua e infinitud con la elección del registro y los arpeggios tomados como notas de adorno.



Ilustración 22 Compás 47

El final del tema lo modifica introduciendo figuras irregulares de tresillos de negra como transición para el siguiente tema.

El *tema c*, que abarca los compases 51 al 54, es otra cita de la Cantata BWV 147 de Johann Sebastian Bach, respetando la tonalidad original en Sol Mayor.

Para finalizar, la pieza concluye con una coda y viene demarcada con el verso *En una última ensoñación*. Los cinco primeros compases presentan el material introductorio, esta vez sobre la nota pedal sol. Hasta el compás 62 consiste en un

diseño descendente de rasgos improvisados sobre la escala de sol frigio. Esto parece estar en consonancia con la indicación *divagando entre sueños*, combina figuras rítmicas variadas como corcheas, tresillos de corcheas y semicorcheas, fusas... hasta llegar a la semicadencia del compás 62.

Es reseñable que termine la escala de sol frigio, haciendo semicadencia sobre Fa. Así genera una suerte de cadencia plagal cuando en el compás 63 introduce el acorde de do Mayor, acabando así con el modo lidio de do.

En general, podríamos decir que *Más allá de los sueños* comienza a plantear la escritura pianística que más tarde encontraremos en sus obras, texturas contrapuntísticas, arpeggios, polirritmias...

La pedalización es muy precisa aunque, solamente requiere del uso del pedal de resonancia casi en cada armonía, esto nos da una pista de su idea de ritmo armónico, aunque interpretativamente no debe tomarse al pie de la letra, la cantidad y cómo distribuirlo queda al gusto del intérprete.

La agógica no es aquí un elemento relevante, la indicación de tempo es precisa y las únicas alteraciones está relacionadas con los cambios de sección. Pero sí es relevante las sugerencias de carácter como *con celsitud*, *cristalino*, *con decisión*, *misterioso* y *voluptuoso*, pues pueden afectar inconscientemente a aspectos dinámicos y también agógicos.

3.4 In Paradisum, concierto para piano y orquesta

Duración: 25'
I- En los países aparentemente infinitos y eternamente cambiantes de los sueños... II- Nubes que navegan apaciblemente hacia lo desconocido... III- Es tan inmisericorde la noche...
Instrumentación: Flauta (cambia a flauta en sol), Oboe, Clarinete en Si b, Fagot (cambia a contrafagot), Trompa I en Fa, Trompa II en Fa, Trompeta en Do, Trombón, Tuba, Timpani; Percusión 1: Tam-tam, glockenspiel, plato claveteado, látigo, vibráfono, campanas tubulares, plancha metálica, caja, marimba, platos de dedo. Percusión 2: Gran cassa, triángulo agudo, palo de lluvia, glockenspiel, plato suspendido grave, crócalos (afinados), vibráfono, campanas tubulares; Arpa, Piano (solista), 12 Violines I, 10 Violines II, 8 Violas, 6 Violonchelos, 4 Contrabajos
Compuesta en el año 2009 por encargo del XXVI Festival de Música de Canarias.
Estreno: 15 de enero de 2010 en el Auditorio de Tenerife.
Dedicatoria: José Luis Castillo.
Intérpretes: Lü Jia, director; José Luis Castillo, piano; Orquesta Sinfónica de Tenerife.
Enlace a la grabación: https://www.youtube.com/watch?v=CNmLJQRsmf8

Ficha General 4 In Paradisum

En la entrada escrita por Arthur Hatching en el *Dictionary of Music and Musicians* (2001, Vol. VI), el concierto es una obra instrumental que mantiene un contraste entre un grupo orquestal y un pequeño grupo o un instrumento solo. Antes de 1700 el término se aplicaba a piezas de distintas formas, para una gran variedad de timbres, tanto voces como instrumentos. No fue hasta el siglo XVIII que se estableció como una forma para solo instrumental y orquesta en tres movimientos.

Durante el siglo XIX el concierto fue la forma crucial que definía la cultura musical. Las distintas tendencias que convivían en esta época evolucionaban a través del concierto, que hasta principios de siglo solo reunía la síntesis del concepto barroco y clásico de la forma sonata. Era también una forma ideal, para expresar las ambiciones del primer romanticismo, pues explotaba la yuxtaposición entre solista y la masa orquestal. A mediados de siglo XIX, tras las aportaciones de Liszt y de la búsqueda del primer romanticismo de una música instrumental como medio para

expresar lo poético, lo épico y lo dramático, se desarrolló el concierto narrativo, a veces escrito en un solo movimiento, veces sostenido por un programa extra-musical (2001: 251).

La cadencia constituía un rasgo característico en los conciertos decimonónicos, se situaba justo antes del cierre del primer movimiento o también en el tercer o último movimiento, lo que permitía al intérprete improvisar sobre el material motivico. La experimentación formal en el rol del solista condujo a los compositores a utilizar instrumentos dentro del sonido orquestal como solistas secundarios, un instrumento solista [como el clarinete en el segundo movimiento de Concierto para Piano y Orquesta Op. 18 de Sergei Rachmaninov (1900-1901)] interpreta junto al instrumento principal (2001: 255).

In Paradisum surge como encargo de la vigésimo sexta edición del Festival Internacional de Música de Canarias. La propia compositora afirma en la entrevista realizada por Guillermo García-Alcalde (2010: 21) que su sonoridad íntima está influenciada por su experiencia extenuante con el Concierto para oboe y dos grupos orquestales. Esta nueva obra “no me pedía una orquesta de corte romántico”. Es hasta ese momento su obra más intuitiva, surgida más del lado emocional que del intelectual.

Cuenta con numerosas citas musicales del repertorio de grandes figuras de la música, como Rachmaninov, Liszt, Brahms, Beethoven, Fauré y Ravel, y sirven para dar cohesión a todo el concierto. También cuenta con antecedentes literarios de la mano de Andrés Sánchez Robayna, Rilke, Tagore, Jacobsen, lecturas compartidas durante su matrimonio de las que surgían asociaciones y guiños musicales. (García-Alcalde, 2010: 44).

La obra está estructurada en tres movimientos, cuyos títulos provienen de fragmentos de la novela *Niels Lyhne* (1880) del Jens Peter Jacobsen; y pretende ser un símil de distintos paraísos.

Primero, el de la literatura religiosa. Poco antes y durante la composición murieron personas muy queridas y esto me llevó al deseo de un más allá. La interrogación sobre el sentido de la vida terrenal me llevó a un estadio místico, puramente espiritual. Otro nivel sería el de un paraíso social concebido como utopía en plena crisis de los valores, paraíso de convivencia en paz, solidaridad y armonía. Ese sería el paraíso terrenal. Y no se olvide que es un concierto dedicado a mi esposo. Nuestra relación es como un paraíso compartido, personal y familiar (Entrevista por García Alcalde, 2010: 21).

Podemos deducir que la estructura interna de los movimientos no responden a formas tradicionales cuando la propia compositora confiesa que “está inspirada en imágenes y textos literarios, la música se articula en varias secciones contrastantes que fluyen según el material extramusical previamente elegido” (García-Alcalde, 2010: 44).

La estructura de este primer movimiento está condicionada por el empleo del material temático. Éste está basado en citas más o menos literales de obras de Scriabin, Rachmaninov y de la liturgia gregoriana. Su lenguaje es principalmente modal y predomina el carácter improvisado.

Sección	A			Transición
Compás	1-4	5-14	15-33	34-51
Tempo	Lento ♩=40-48 ca.	A tempo ♩=40-48 ca.	Poco piu mosso ♩=60 ca.	A tempo
General	Intro	Tema a	Tema b	-

Esquema Formal 7 In Paradisum (A)

La sección A se divide en tres fragmentos bien diferenciados en función de los motivos. La obra comienza con una breve introducción de cuatro compases del piano solo, en los que moldea el motivo principal de la primera sección.

Desde el compás 5 al 14, el piano continúa solo y desarrolla libremente el *tema a*, basado en el preludio op.11 nº 12 de Alexander Scriabin, y está en la sonoridad de Si bemol eólico. A partir del compás 11 entra la orquesta, el violín tomando protagonismo con la melodía mientras el piano pasa a acompañar junto con el resto de la orquesta. No obstante, el piano presenta un nuevo motivo en la mano izquierda cuyo patrón rítmico anticipa el siguiente tema.



Ilustración 23 Tres primeros compases del preludio op. 11 nº 12 de Scriabin.



Figura 14 Motivo introducido por el piano

En el compás 14, abandona la sonoridad de si bemol eólico y utiliza la escala de si jónico²¹. Desde el compás 15 hasta el 33, nos encontramos con el *tema b*, que es una adaptación del motivo principal del tercer movimiento de la Sonata para cello y piano, Op. 19 en Sol menor de Sergei Rachmaninov. Este segundo tema utiliza la sonoridad mayor y menor o jónico y eólico indistintamente, y resulta difícil determinar una secuencia tonal.



Ilustración 24 Motivo tomado de la Sonata para cello y piano Op. 19 de Rachmaninov.

Esta sección A es un gran crescendo y sus dos últimos compases son un trémolo a cargo de toda la orquesta, culminando con un cluster que dará comienzo a la siguiente sección.

Hemos interpretado los compases del 34 al 51 como una transición hacia la segunda gran sección de este primer movimiento, porque no presenta ningún material melódico o armónico reseñable. Este fragmento, que comienza solo con la orquesta, consiste, más bien, en efectos provocados con técnicas extendidas, que generan un ambiente severo y sombrío y que anticipará el carácter de la nueva sección. Entre estas técnicas destaca en la cuerda los *pizzicato-glissando*, *col legno*; en las flautas el sonido *aire* o *frulato*.

A partir del compás 39 vuelve a incorporarse el piano con el si como nota pedal, y con un despliegue de arpeggios que abarcan todo el registro del teclado.

B			Transición
52-68	69-93	94-114	115-120
A tempo	Poco meno mosso	A tempo ♩=120	Maestoso ♩= 60 ca.
Se analiza a través de la obra “Más allá de los árboles”			-

Esquema Formal 8 In Paradisum (B)

²¹ Se intuye que esta decisión es fruto de la necesidad de establecer una cadencia antes de la entrada del segundo tema, que aparece en mi jónico (o mi mayor).

La sección B de este concierto está escrita sólo para la mano izquierda, y fue posteriormente extraída en una versión para piano solo titulada *Más allá de los árboles*, inspirado por el poema homónimo de Andrés Sánchez Robayna. A parte del análisis que hacemos en profundidad de esta pieza en el apartado 3.5, podemos destacar algunos rasgos de esta versión orquestal que refuerzan la asociación entre el texto y la música.

Por ejemplo, en el comienzo de la melodía del compás 52, utiliza un palo de lluvia, que genera en el conjunto el sonido de “las hojas removidas por el viento”.

Podemos observar que recurre a doblar melodías, el canon a distancia de negra que se da entre los compases 62 y 67, entre la voz superior del piano y los violines primeros, provoca un efecto vacilante, y podría asociarse al “rumor”.

También funciona como amplificador de efectos surgidos desde el piano. Un ejemplo de ello lo encontramos entre los compases 73-85, en los que la cuerda responde con un rápido crescendo sobre una sola nota tras los acordes acentuados que surgen desde el piano.

Otro rasgo destacable es que la orquesta cumple la función de reforzar un efecto, como podemos ver a partir del compás 87, en que el cluster en el registro grave que representa las “espesuras removidas por el viento”, está acompañado por la cuerda con el mismo diseño del piano, con trémolos y glissandos; y en los vientos, con el efecto de soplido de aire.

Por último, la emplea para sumar un componente rítmico que aporta al último fragmento de esta sección, desde el compás 93 al 110.

A continuación, sitúa un pequeño fragmento que abarca los compases 115 hasta el 120, y funciona a modo de transición hacia la tercera sección. Ésta consiste en acordes muy rítmicos que abarcan todo el registro del teclado y que están sostenidos por la nota pedal de re, y sirve para generar un sentimiento cadencial a la llegada de la siguiente sección.



Figura 15 Secuencia de acordes desplegados sobre la nota sol

C			Coda
121-132	133-138	139-149	150-156
Tranquilo	Tempo flexible “quasi rubato”	A tempo	-
Tema a’+ “In Paradisum”	Preludio	Intro + “In Paradisum”	-

Esquema Formal 9 In Paradisum (C)

La sección C de este movimiento se desarrolla sobre la nota sol en el bajo y llega hasta el final. En el arpa reaparece el *tema a'*, esta vez en un continuo de corcheas y de forma improvisada; en el piano, unos acordes en *staccatto* anticipan la melodía que caracterizará esta sección, y lo hace sobre la resonancia del sol grave, que es mantenida con el pedal tonal. Mientras, en la orquesta se desarrolla una sonoridad indeterminada por el uso de armónicos, *sul ponticello* y arpeggios *pizzicato* que ambientan la entrada del tema c. Éste es una cita al canto *In Paradisum* de la liturgia gregoriana y se imita en el arpa y en las trompas y la trompeta a dúo. La flauta por su parte reutiliza el motivo del *tema a*.



Ilustración 25 Melodía de *In Paradisum* de la liturgia gregoriana

Armónicamente toma el recurso de la escritura poliacordal, en este caso de triadas mayores y cuatriadas mayores con séptima mayor.



Figura 16 Secuencia de acordes, armonización poliacordal

Este tema se ve interrumpido en el compás 133 por un pequeño fragmento con escritura de preludio que llega hasta el compás 138. Se trata de unos arpeggios escritos en espejo y donde el intervalo de quinta parece ser su rasgo definitorio.

A partir del compás 139 un gran trémolo entre la sección de cuerda y el piano son el soporte para la reutilización del material de la introducción, esta vez en las

trompas y la trompeta. En el compás 142 retoma la melodía de *In Paradisum*, que había sido interrumpida anteriormente.

Para finalizar, una pequeña coda de seis compases utiliza el material del *tema a* solo en el piano, sobre una sonoridad etérea producida por la sección de cuerdas de la orquesta.

3.5 Más allá de los árboles

Duración: 3'
Compuesta en 2009.
Estreno: 15 de abril de 2010.
Dedicatoria: José Luis Castillo.

Ficha General 5 Más allá de los árboles

Esta pieza está escrita para mano izquierda sola, y ha sido extraída del primer movimiento del primer concierto para piano y orquesta *In Paradisum*. Este hecho inusual se debe a su relación con José Luis Castillo, pianista muy familiarizado con este repertorio. Cabe añadir que desde sus inicios como fragmento orquestal, fue pensada para extraerla en formato solista (Entrevista 29 de julio 2018).

Está inspirada por el poema *Más allá de los árboles* del poeta grancanario Andrés Sánchez Robayna, nacido en 1952. Es conocido por su extenso catálogo de poesía, ensayos y traducciones de obras de grandes autores. Destaca su libro de poemas *La Roca* de 1984.

Su estructura se divide en tres partes, cada una de ellas definida por un material motivico y por una sonoridad diferente. Cuando preguntamos a la compositora si la estructura de la pieza responde a la estructura del poema en tres estrofas, la compositora responde con rotundidad. “No pretende ser fiel, aunque se puede apreciar una clara influencia del texto en la música. La sección que comienza en el compás 38 intenta reflejar la 2ª estrofa que habla de las espesuras removidas por el viento” (Entrevista 21 de junio, 2018).

Sección	A	B		C	
Compás	1-19	20-37	38-44	45-61	62-65
Tempo	♩= 70 ca.	Poco meno mosso	Piu mosso	♩=120 ca.	

La sección A abarca los primeros 19 compases y comienza con la nota pedal si en el registro grave, que será el soporte armónico. Esta sección está dividida en tres frases y está basada en un pequeño motivo que va transformándose.



Figura 17 Motivo generador de la sección A

La primera frase se extiende del compás 3 al 6 y es una sola voz sonando sobre la resonancia del bajo. La segunda frase va desde el compás 7 al 12 y añade una segunda voz en el bajo que desciende desde el *do* hasta el *la* para generar movimiento armónico. La última frase añade una tercera voz sobre el motivo principal generando una melodía por grados conjuntos, por otro lado, el bajo inicia otra línea descendiendo desde el *fa* hasta el *si*.

Aunque el bajo oscile entre las notas *fa* y *si*, el dibujo melódico nos conduce a la sonoridad de *la menor armónico*. Es destacable cómo la línea del bajo acaba en *si* justo sobre el segundo grado antes de llegar a la tónica, pero mientras, en la melodía se insinúa la tónica cuando resuelve del *sol* sostenido al *la*.

Esta sección concluye con un cluster pandiatónico que omite el *sol#* porque sería imposible tocar con una sola mano las siete notas, en concreto porque ésta se corresponde con una tecla negra.

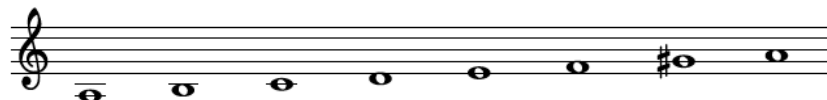


Figura 18 Escala de la menor armónica

La sección B está basada en un motivo de segunda descendente. Su textura está definida por tres planos sonoros: una nota pedal, un elemento armónico-rítmico y una melodía.

La línea del bajo consiste en realidad en una nota pedal que comienza en *re*, y que a lo largo de la sección oscilará entre *re* y *do*. En los compases 28, 29 y 32, este bajo se alcanza con un arpeggio rápido descendente, que funciona como relleno armónico, y que está construido principalmente por intervalos de 4ª aumentada o 5ª disminuida, por tritonos. A partir del compás 33 hasta el 37 este bajo aparece cada vez más adornado por floreos hasta conformar el cluster que ocupará el periodo de

transición hasta la sección C, y que lo forman las notas comprendidas entre *do* y *sol* *bemol*.



Ilustración 26 Cluster, compás 36 y 37

El motivo melódico lo transforma rítmicamente, lo transporta y lo invierte como consecuencia de una tensión que va in crescendo por el aumento de la densidad armónica y por una mayor complejidad rítmica.



Figura 19 Motivo sección B

Por otra parte, el elemento armónico rítmico consiste en formaciones de acordes de carácter atonal. Se trata de tetracordos y pentacordos que se mueven por transposición, los principales modelos son:

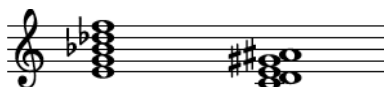


Figura 20 Formación de pentacordos principales

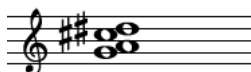


Figura 21 Formación de tetracordio principal

Tras la transición de los compases 37 al 44, llegamos a la sección C. Esta tiene en su bajo una disonancia que cumple la función de nota pedal. Y la voz superior tiene dos elementos, uno es un motivo insistente y el otro tiene una función ornamental.

El motivo insistente está armonizado con el mismo tetracordio de la sección B, y lo modifica rítmicamente a lo largo de las distintas apariciones. El elemento ornamental, tipo arabesco, no sigue ningún esquema armónico definido.



Figura 22 Motivo insistente.

La pieza concluye resolviendo la disonancia *si-do* del bajo a una quinta justa *la-do*, afirmando la sonoridad que establecía al principio de la pieza.

En general, destacamos de esta obra la utilización completa del registro instrumental, y su escritura contrapuntística.

Aunque la compositora niega rotundamente que este fragmento esté inspirado en el *Concierto para Mano Izquierda* de Maurice Ravel (1929-30), nosotros encontramos algunos rasgos que parecen estar influenciados. (Entrevista 29 de Julio, 2018). No obstante, el conocimiento de esta obra es sumamente enriquecedora para el abordaje de repertorios para la mano izquierda. A continuación mostramos los dos elementos relacionados.



Ilustración 27 Motivos extraídos del fragmento inicial del piano solo del concierto de M. Ravel



Ilustración 28 Motivos influenciados por el concierto de M. Ravel

Respecto a la pedalización, solo hay indicaciones en la primera sección, donde la compositora sugiere un pedal por frase, generando así una sonoridad rica en disonancias. El resto de la pieza queda sobreentendida su utilización con la notación rítmica. El pedal de resonancia debe favorecer en cualquier caso la duración de las notas pedales.

También sorprende su escritura para la mano izquierda, pues busca posiciones y digitaciones que son muy cómodas para esta mano y para sus rápidos desplazamientos en el teclado.

3.6 Tres Preludios

Duración: 5'
I. Andante poco Rubato. ♩= ca. 86 II. Lento ♩= ca. 44 III. ♩= 60
Compuesta en 2011.
Estreno: el 13 de octubre de 2011 en el Paraninfo de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
Dedicatoria: Rosario Álvarez
Intérprete: José Luis Castillo.
Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ozySFFTAOI4

Ficha General 6 Tres Preludios

En la entrevista realizada el 29 de julio de 2018, Laura nos contextualiza el origen de esta obra:

Tres preludios surge en el contexto de un concierto organizado por PROMUSCAN con obras de piano solo, a modo de homenaje a Rosario Álvarez en su nombramiento de socia de honor. Para ello, se creó un álbum de piezas cortas para piano de todos los compositores de Las Palmas que querían participar. El álbum se llamó Rosario Sonoro y contiene 29 obras en total para piano. Con la condición de que tenían que ser piezas breves, recurrí a la forma del preludio.

En palabras de Enrique Mateu, profesor de guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la escritura de estos preludios es limpia, integra de manera natural los recursos de la cita, la melodía y armonía tradicionales y los múltiples recursos sonoros que extrae del piano (Mateu, 2013).

David Ledbetter define en el *Dictionary of Music and Musicians* (2001, Vol. XX) el preludio como una pieza musical que originalmente introducía la tonalidad de una obra. Se trataba de una pieza instrumental e improvisada y que además cumplía la función de atraer la atención del público. Los primeros preludios escritos son para órgano, para introducir la música vocal en la iglesia, pero posteriormente, empezaron a escribirse para otros instrumentos de cuerda, naciendo desde la improvisación. El propósito de su notación era crear modelos para instruir a los estudiantes en una técnica concreta instrumental. El hecho de que la improvisación abarcara tantas posibilidades hizo que el adoptara una gran variedad de formas y géneros.

En el siglo XIX, se recuperó el interés por la forma del preludio anexo a otra forma (como podía ser la fuga) en obras inspiradas en la música de Bach, así destacan los Preludios y Fuga de Mendelssohn Op. 35 (1832-37) o Liszt sobre el tema B-A-C-H (1862). También se cultivó la forma del preludio independiente, de los que destacan los 24 Preludios Op. 28 de Fryderyk Chopin (1838-39) en todas las tonalidades mayores y menores; estaban concebidos para ser tocados como ciclo, o en una selección. Así se constituye el preludio como una forma no programática, siendo cultivado por autores como Scriabin, Szymanowski, Messiaen o Rachmaninov entre otros. Éstos no tienen una función introductoria, sino que son una colección de piezas cortas que experimentan con el carácter, la técnica... (2001: 293).

Los *Tres Preludios* presentan un lenguaje monomodal, utiliza el modo de Si eólico para toda la obra. Su estructura no sigue ningún patrón preestablecido, aunque podemos adelantar que todos se dividen en tres secciones. Utiliza el recurso *attacca* y mantiene entre los preludios una nota común, que mantiene en resonancia hasta el comienzo del siguiente. Su rasgo característico es el uso de citas literarias, en concreto de poemas de autores canarios, que invitan al intérprete a entrar en un estado emocional específico.



Figura 23 Modo de Si eólico

Preludio 1

Lo que determina la estructura de este preludio son las variaciones en la textura, pues en realidad los gestos melódicos, aunque los reutilice adornándolos, son siempre los mismos.

Sección	A	DESARROLLO	Coda
Compás	1-9	10-16	17-19

Esquema Formal 11 Tres Preludios 1

Este preludio se inicia con un verso del escritor tinerfeño Víctor Álamo de la Rosa, nacido en 1969, su obra ha sido internacionalmente conocida, habiéndose editado a varios idiomas obras como *El año de la Seca* (1997) o *Campiro que* (2001). El fragmento seleccionado por Laura Vega pertenece a su colección *Mar en Tierra*, publicado en 2002, y dice:

¿No es el mar

ruido de tu vida respirando?

La primera sección, a la que hemos llamado A, se abre con un gesto o motivo en la mano izquierda por quintas y estará presente todo el preludio; en la mano derecha responde un motivo muy corto de dos notas, que va modificándose a lo largo de la pieza.



Figura 24 Motivo de la mano izquierda, compases 1 y 2, “Oleaje”



Figura 25 Motivo de la mano derecha, compás2, “Inspiración”

Laura Vega toma esta frase por lo que supone la idea del mar para los isleños, “presencia continua a lo largo de la vida, al igual que ocurre con la acción de respirar”, aunque afirma que no pretende representar con música las palabras del texto (Entrevista junio 2018). Nosotros, no obstante, observamos la influencia del texto: en la mano izquierda, como si de un oleaje se tratara; y la respuesta de la mano derecha como una inspiración.

Este dibujo lo utiliza hasta seis veces en esta primera sección, variándolo de tal manera que el compás queda indefinido. Unas veces lo emplea anacrúsicamente y otras de forma tética. Además en la mano derecha, la figuración desvirtúa la sensación de compás porque desplaza el motivo a una corchea débil.

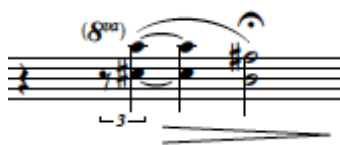


Ilustración 29 Ejemplo, compás 3, variación del motivo: la primera corchea siendo desplazada por un silencio de corchea en un tresillo de corcheas

Es destacable también el motivo que introduce en el compás 7 para la mano izquierda porque aparecerá más tarde.



Ilustración 30 Motivo, compás 7

La modalidad no queda del todo definida al comienzo de la obra, ya que el motivo empieza en mi, y no es hasta el compás 8 que introduce el si en el bajo.

La segunda sección, el desarrollo, comienza en el compás 10, observamos que el material utilizado es el mismo. En esta sección llama la atención el uso de las polirritmias que generan un ritmo de superficie más denso hacia el punto climático del compás 14. Este desarrollo presenta elementos contrapuntísticos en el compás 12, en medio de esta textura, la mano izquierda nos presenta de nuevo el motivo que aparecía en el compás 7, en conjunción con la transposición de este motivo, haciendo un pequeño canon.

Es importante el establecimiento de la nota pedal del compás 12 que llegará hasta el final de este preludio.



Ilustración 31 Pasaje contrapuntístico, compás 12

El clímax se evidencia con un cluster realizado por la escala de *si eólico* y abarca las notas que van de sol 3 a si 4. Esta sección concluye con la variación del motivo de la mano derecha armonizado libremente con las notas de la escala, que nos recuerda al motivo insistente de *Rain Tree Sketch II* de Toru Takemitsu, que utilizaba en su obra *Homenajes*.

El preludio concluye con una breve coda que utiliza el motivo de quintas generando una disonancia de semitono con las notas do#-re. Como curiosidad es reseñable la indicación “mantener tecla pulsada”, cuya resonancia evita la ruptura entre los dos primeros preludios.

Preludio 2

Este segundo preludio es el más breve y su estructura responde al clásico esquema de ABA.

Sección	A	B	A'
Compás	1-3	4-8	9-12

Esquema Formal 12 Tres Preludios 2

Este preludio lo ambienta la compositora sobre el verso del poeta tinerfeño, nacido en 1954, Sabas Martín. Es autor de novelas, poesía, teatro y ensayos, por los que ha recibido numerosos premios. Destacan *Títere sin cabeza* (1978) y *Peligro intacto* (1989) en poesía, *Nacaria* (1990) en novela. Actualmente es académico honorario en la Real Academia Canaria de la Lengua.

El texto está extraído de la colectiva de arte y poesía titulada *Espejos del poema* (2004: 70):

Como el signo de un silencio en la partitura de luces y penumbras del universo.

Nos atrevemos a relacionar ese juego de “luces y penumbras” con el uso de los registros del piano.

La sección A, que abarca los tres primeros compases, se desarrolla en base a dos elementos contrapuestos, el motivo melódico que se presenta en el registro central del teclado, y un elemento armónico-rítmico basado en la disonancia de segunda menor, también en el registro central.



Figura 26 Elemento melódico



Ilustración 32 Elemento armónico-rítmico

La sección B presenta un carácter más dinámico, pues combina simultáneamente el motivo melódico y el armónico (segunda menor) y tiene rasgos polirrítmicos. Esta sección culmina con un gesto muy rápido en el registro agudo

generando una disonancia de séptima mayor (segunda menor invertida, que fue anticipada en la coda del preludio anterior).



Ilustración 33 Justo al comienzo, compás 8, se observa el gesto rápido buscado con el adorno, generando así esa disonancia

La sección A' es la reexposición de la sección A variando sensiblemente el último compás para generar un ambiente conclusivo.

Armónicamente hay que decir que la tónica si, no se presenta tan determinantemente como ocurre en el primer preludio. En el bajo aparece en dos ocasiones en el compás 3 y en el 11. Esto hace más ambiguo el establecimiento del modo. De hecho, a lo largo de la sección B el bajo no recoge el si, aunque lo insinúa pasando por mi-re-do#.

Preludio 3

El tercer preludio tiene una forma libre y presenta tres secciones muy contrastadas.

Sección	A	B	C
Compás	1-8	9-17	18-25

Esquema Formal 13 Tres Preludios 3

Este preludio se ambienta con verso del poeta grancanario Juan Millares Carló, que pertenece al poema *El mar es corazón*, recogido en *Obras Completas de Juan Millares Carló* (2007, Vol 2: 104) y dice así:

El mar es corazón. Nunca descansa.

En este caso la propia compositora afirma que el corazón es representado con la nota si en el bajo, y la célula rítmica del tresillo (negra-corchea) de la última sección representa su latido (Entrevista junio de 2018).

La sección A se desarrolla a lo largo de 8 compases y tiene un carácter improvisatorio. Su estructura es muy clara, pues los compases se agrupan de a dos: el primero es un pizzicato de la nota si grave y el segundo es un movimiento aleatorio de corcheas en el modo de *si eólico* en el registro agudo. A pesar de esto, la sección evoluciona a través de la densificación de la textura por el uso de polirritmias, que

Este expresionismo puede responder a esa necesidad expresiva de nostalgia o profundidad que sugiere a través de los textos y que refleja a través del uso de una textura diáfana, de la nota pedal, del modo eólico, así lo interpretamos haciendo una analogía con su obra *De un lejano amor* del 2015. Aunque lo discutimos a través de dos argumentos contrastados que propone Ana Gonzales en su tesis mencionada en el capítulo 2: “El carácter expresionista de una obra viene dado por su independización, volumen y densidad de la parte armónica”. En este sentido, no podemos decir que esta obra sea expresionista, pues hay una parte armónica muy definida, que aunque no se mueva dentro del marco armónico tradicional, no experimenta fuera de la modalidad.

Sin embargo, el expresionismo entendido como “el arte de la liberación por excelencia”, en que se trata de que la experiencia interna llegue a ser comunicada sin recurrir a los modos y canales habituales, tradicionales”, Laura se reafirma cuando observamos esa conexión entre texto y música, y por la manera en que explota las posibilidades sonoras dentro de una sola escala.

Este expresionismo queda reflejado en las indicaciones de tempo y sus continuos cambios de compás y su agógica. También en las indicaciones respecto al sonido como *dolce*, *dolcissimo*, *sotto voce*, *lontano* o incluso los cambios de registro.

En cuanto al tratamiento del piano y la escritura, presenta un aspecto muy tradicional, solamente recurre a dos técnicas extendidas del piano en el preludio 3: una de ellas consiste en la inserción de una goma entre los bordones implicados en el si grave para generar otro timbre en el bajo, y la segunda es la indicación de *pizzicato* también de esa cuerda. Asimismo cabe destacar, que aunque aparentemente tenga pasajes virtuosísticos y las articulaciones estén indicadas de forma muy precisa, es una obra muy cómoda, ya que evita el cruce de pulgar, y ciertos finales (sobre todo del primer preludio) están pensados para ser tocados con el pulgar, lo que da estabilidad a la mano, y el sonido se destaca con facilidad.

Por otro lado, es muy precisa en el uso del pedal de resonancia pues se observan las indicaciones de *pedal*, *poco pedal*, *senza pedal* y *pedal sempre*. No hace mención al pedal *una corda*, pero podría utilizarse atendiendo a las sugerencias sonoras, por ejemplo, en el compás 9 del segundo preludio podría utilizarse junto a la indicación de *pianissimo* y *sotto voce*.

3.7 Impromptu

Duración: 2'
Compuesta el 4 de noviembre de 2012.
Estreno: 17 de noviembre de 2012 en el Real Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
Dedicatoria: Rosario Álvarez
Intérprete: José Luis Castillo
Enlace a la grabación: https://www.youtube.com/watch?v=fxWhWZO1hVs

Ficha General 7 Impromptu

Impromptu fue compuesto porque “la asociación tinerfeña Tu Santa Cruz quería homenajear a Rosario [Álvarez], y me pidieron colaborar participando con una breve composición dedicada a ella. Así también, como ella es muy amiga de José Luis [Castillo], pensé que le haría ilusión que él la tocara, de ahí que fuera una pieza para piano” (Entrevista 29 de julio 2018).

En la definición de Maurice E. J. Brown del diccionario *Oxford Music Online* (2001), un impromptu es una pieza generalmente escrita para piano, que, aunque puede sugerir un carácter improvisado, tiene más que ver con la forma casual en que surge la pieza. Del gran repertorio nos quedan los impromptus de Schubert, escritos en forma ternaria, y si bien el primero de ellos presenta rasgos improvisatorios, en realidad la composición está más relacionada con la variación. También los de Chopin, cuyos cuatro impromptus pretenden una unidad, a través del uso improvisado del material precedente; o los de Schumann basados en la variación.

Sección	A	B	A'	Coda
Compás	1-7	8-13	14-16	17-21

Esquema Formal 14 Impromptu

En el caso que nos ocupa, este impromptu presenta una estructura de tres secciones basadas en el motivo melódico que abre la pieza y su textura es principalmente contrapuntística.



Figura 28 Motivo principal

Su sonoridad está basada el modo de *Si eólico* exclusivamente, y utiliza distintos recursos como el cluster y la nota pedal para enriquecerla.

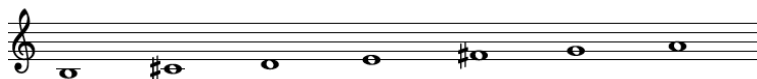


Figura 29 Escala de Si eólico

La primera sección A, abarca los 7 primeros compases. Los dos primeros compases presenta el motivo principal en la mano derecha. En el tercer compás introduce la mano izquierda tomando los dos últimos compases del motivo variándolos rítmicamente. La frase continua de forma improvisada, aunque pueden asociarse cierta interválica con la melodía. Por ejemplo en el compás 2, observamos la secuencia de intervalos: intervalo de segunda, de quinta entre re y sol (con la apoyatura del fa), y de segunda; y en el compás 5, vuelve a utilizar la misma secuencia siempre dentro de la escala. .

Entre los compases 5 y 6 imita el motivo de séptima ascendente para enfatizar el punto más expresivo de la frase. Y en los dos últimos compases, 6 y 7, a modo de conclusión reutiliza la cola del motivo y su imitación en espejo.



Ilustración 35 Compases 5 a 7

La sección B tiene dos rasgos característicos: el uso de la nota pedal, y la densificación de la textura a través de clusters.

Los tres primeros compases tienen una escritura a 4 voces. El bajo es la nota pedal, la voz superior la determina el motivo inicial, y las voces centrales, enriquecen la textura con un movimiento casi en espejo de intervalos de segunda.

Los compases 11-13 introducen una nueva melodía que se armoniza añadiendo progresivamente intervalos de segunda hasta formar un gran cluster desde re 4 hasta sol 5.



Figura 30 Melodía, compases 11 al 13

Por último, la sección A' es la reexposición de los tres primeros compases, cambiando los registros de la melodía. Por ejemplo, en el compas 16, vemos como la conclusión del motivo realiza un salto de séptima ascendente, en lugar de hacer el de segunda descendente del inicio.



Ilustración 36 Modificación melódica, compases 15-16

La coda concluye con una melodía más libre, con algunas correspondencias con los intervallos del motivo inicial. Esta melodía aparece armonizada con un bajo en movimiento descendente y con disonancias de segunda. Motívicamente reutiliza un motivo que presentó en el compás 10 del desarrollo, pero esta vez ampliado en la voz del tenor.

Esta pieza es quizás la obra más sencilla de sus piezas para piano y siguen un lenguaje puramente modal y una escritura del todo tradicional. No obstante, sus indicaciones de pedal son muy precisas, aunque otorga cierto margen al buen gusto del intérprete, que sabrá valorar cuánto pedal utilizar y cómo articular la melodía. Esto se puede deducir porque indica pedales de hasta tres compases, habiendo intervallos de segunda. Si bien los utiliza dentro de la escala, la escritura contrapuntística requiere claridad.

La agógica en esta pieza está orientada a dar forma al fraseo. El tempo es estable a lo largo de la pieza, en torno a 54 o 60 la negra. Las indicaciones de *ritardando* o *morendo* se hayan al final de la sección A y la Coda, y *stringendo* justo antes de llegar al climax en la sección B.

Al inicio de la pieza aparece indicado *Lento nostálgico*, lo que revela la intención del carácter general de la pieza. Esto se ve reforzado con las expresiones de *dolcissimo*, *dolce e cantabile* o *dolente*, que aparecen en el transcurso de la obra.

3.8 Sonata- Fantasía

Duración: 7'
Compuesta en 2013.
Estreno: 30 de diciembre de 2013, concierto privado en la Finca Condal de Juan Grande, Las Palmas.
Dedicatoria: Don Alejandro del Castillo y Dña. M ^a del Carmen Benítez de Lugo.
Intérprete: José Luis Castillo.
Moderato ♩= ca. 56

Ficha General 8 Sonata-Fantasía

William Drabkin, en el diccionario *Oxford Music Online* (2001), explica que término *fantasía* fue adoptado en el Renacimiento para referirse a aquellas piezas instrumentales en las que la forma e inventiva de la obra estaban sometidas a la habilidad y creatividad del compositor. A lo largo de los siglos, este género ha mantenido esta idea de libertad dentro de un amplio rango formal, desde las más libres e improvisadas hasta las contrapuntísticas, o también dentro de formas más estandarizadas.

Para los compositores del siglo XIX, la *fantasía* traspasó la idea de una pieza para teclado surgida de la improvisación que mantiene un diseño formal definido. Así, tomaron las ideas de la fantasía, como por ejemplo la introducción lenta, o la variación y la fuga, como medio para expandir la forma a nivel temático y emocional. La sonata se había convertido en un esquema rígido para las necesidades expresivas del periodo romántico y la fantasía ofrecía esa libertad en el uso del material temático y en la escritura virtuosa. (Fantasy, Oxford Music Online, 2001)

Sonata-Fantasía surge como encargo de Don Alejandro del Castillo como regalo de cumpleaños especial a su mujer.

Entonces se hizo una gran fiesta donde se iba a hacer un gran concierto y allí se estrenó la obra. Yo pensé escribir en forma de sonata porque él me pidió que fuera algo clásico, porque es un amante de la música clásica; sin embargo, como a mí no me gustan tanto las formas clásicas, huí de esa idea de sonata en la que él me quería embarcar y decidí hacer una Sonata-Fantasía para permitirme un poco más de libertad y no ceñirme a una forma rígida” (Entrevista 29 de julio, 2018).

A día de hoy, esta obra sólo se ha tocado en su estreno, sobre todo porque no es una obra especialmente estimada por la autora. “*Al principio no me sentía cómoda*

con esa obra, pero con el paso del tiempo, la he vuelto a escuchar y no me disgusta, y me reconozco en ella” (Entrevista 29 de julio, 2018).

Se basa, sobre todo, en experimentar diferentes tipos de texturas pianísticas, también con el objeto de que fuera una obra interesante para el pianista José Luis Castillo. A lo largo del proceso “él me sugería distintos elementos que le gustaban de otras obras, y creé esta obra que consiste fundamentalmente en viajar por distintas texturas y citas” (Entrevista 29 de Julio, 2018).

La *Sonata-Fantasia* de Laura Vega cumple con estos rasgos románticos de la forma sonata, pues se trata de una obra en un solo movimiento en el que el material temático es tratado con libertad y presenta una escritura muy virtuosa, rasgo característico de la improvisación. De hecho, el repertorio del siglo XIX y XX nos deja algunos antecedentes que pueden tomarse como referencia para estudiar esta obra como la *Fantasia* Op. 28 de A. Scriabin (1900), *Fantasia en Do Mayor* Op. 17 de R. Schumann (1936-38), o la *Sonata Dante*, fantasía quasi sonata de F. Liszt (Années de Pèlerinage II, S.161, 1846-49).

Sonata-Fantasia es una obra principalmente modal, el eje es *Si bemol eólico*, aunque a lo largo de la pieza presenta progresiones armónicas que nos recuerdan a las relaciones tonales lejanas propias del romanticismo tardío.

A continuación pasamos a analizar en profundidad esta obra, partiendo del esquema que presentamos:

Sección	INTRODUCCIÓN		EXPOSICIÓN		
Compás	1-5	6-16	17-24	25-33	34-49
Tempo	Moderato ♩ =56	Allegro Agitato	♩ =56-76	<i>Poco rubato</i>	Piu mosso
General	Motivo Introdutorio “Leit motiv”	Virtuosístico	Tema a	Tema b	Tema c

Esquema Formal 15 Sonata-Fantasia (A)

La obra comienza con una introducción en dos partes bien diferenciadas. La primera ocupa los cinco primeros compases con la indicación de tempo *Moderato*, y presentan un material motivico que será el elemento unificador de las distintas secciones de la *Sonata-Fantasia*. La compositora confiesa que este material fue pensado como “leit motiv” de la pieza, a modo de personaje wagneriano, que se mantiene presente a lo largo de toda la pieza y que refleja un sentimiento de tristeza (Entrevista 29 de julio, 2018). Éste se presenta sobre una secuencia de intervalos de

séptima que preparan la llegada del si bemol en el bajo, lo que provoca una atmósfera armónica dudosa. Es especialmente importante este comienzo porque la célula rítmica guarda relación con el motivo genera el *tema a* de la obra.



Figura 31 Tema introductorio, "Leit motiv"

Posteriormente irrumpe un fortissimo en tempo *Allegro Agitato* y llega hasta el compás 16. Consiste en un despliegue virtuosístico que combina un continuo rítmico de seisillos y polirritmias.

Tras la introducción comienza la exposición en el compás 17. El *tema a* se presenta en el registro central, y está basado en la célula rítmica de la introducción, corchea con puntillo-semicolona. El acompañamiento es un despliegue de arpeggios en los registros extremos y constituye una textura polirrítmica entre fusas, seisillos, quintillos y semicorcheas. La cola del tema anticipa el siguiente tema.

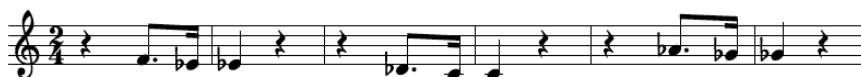


Figura 32 Tema a

Los siguientes 4 compases presentan el tema b, una melodía cantabile construida sobre un pedal de tónica y con un acompañamiento armónico que toma sólo las notas de la escala y que introduce la célula rítmica de la introducción. Se genera así una textura de melodía acompañada con una pincelada contrapuntística.



Figura 33 Tema b

Los compases 31-33 funcionan como enlace al tercer tema. Aquí transforma el motivo introductorio y lo trasporta, y el bajo se mueve brevemente por quintas, formando una semicadencia sobre el IV grado de *si bemol* antes de comenzar el nuevo tema.

El *tema c*, comienza en el compás 34 y tiene un carácter más sombrío, y se trata de la reutilización de su obra para arpa sola *Más allá de la noche que me cubre* (2011). Se construye sobre un si bemol como nota pedal, que es utilizado con un ritmo insistente de negras. Este tema se caracteriza además por el uso del cromatismo

y por la ambigüedad que genera el uso simultáneo de la bemol y la natural, poniendo en duda nuestro eje sonoro.



Figura 34 Tema c, extraído de su obra para arpa *Más allá de la noche que me cubre*.

Hacia el final de este fragmento presenta dos elementos virtuosísticos de acompañamiento que utilizará en el desarrollo. Uno de ellos consiste en una célula rítmica de semicorchea de tresillo y corchea de tresillo, alternando los intervalos de séptima y de segunda o tercera. El otro consiste en un despliegue armónico en seisillos de semicorchea que utiliza en ambas manos en espejo.



Ilustración 37 Compás 44

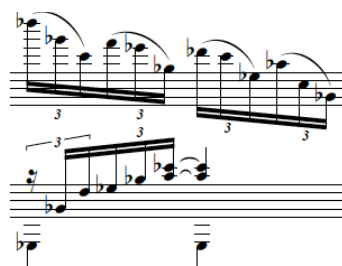


Ilustración 38 Compás 48

Transición		DESARROLLO		
50-58	59-63	64-73	74-90	90-104
-	Lento	Tempo primo	-	-
Sobre motivo del tema c	Cita <i>Chopin</i> , R. Schumann	Tema a	Tema b	-

Esquema Formal 16 Sonata-Fantasia (B)

Tras esta exposición nos encontramos con una transición antes de llegar al desarrollo. Se caracteriza por un desvío armónico llevándonos hasta La bemol eólico, pasando básicamente por los acordes de si bemol mayor y fa menor. A nivel melódico reconocemos el motivo c transportado en la mano izquierda.

Al final de esta transición se sitúa una breve cita a la pieza *Chopin* que pertenece al Carnaval Op. 9 de Robert Schumann, originalmente esta melodía está en

La bemol Mayor, aquí está armonizada en *La bemol menor*. Viene encabezada por una referencia extramusical que dice “...como llegado de otro mundo...de un tiempo pasado...habla el poeta”.



Ilustración 39 Cita a “Chopin” del *Carnaval Op. 9* de Schumann

A partir del compás 64 comienza el desarrollo, que abre con el motivo introductorio. Hasta el compás 90 aparecen los *temas a* y *b* tratados con cierta libertad motivica y armónica respecto a la original. La sección comienza con una escritura pandiatónica de la escala *Si bemol eólica*, desde ahí el bajo desciende hasta mi bemol (IV grado de Si bemol). Éste funciona como nota pedal para una secuencia de acordes disminuidos que resuelven rotundamente en el si bemol del compás 80.

En esta primera parte del desarrollo, la textura pasa por la melodía acompañada por acordes en bloque, al despliegue virtuosístico con los elementos presentados en la exposición. Destacamos el uso de clusters entre los compases 80 y 82 con los que armoniza una variante del motivo del tema B.

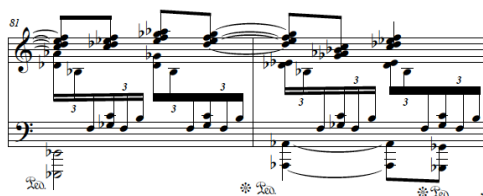


Ilustración 40 Compases 81 y 82

En el compás 87 un fa en el bajo, V grado de *Si bemol*, prepara el gran clímax del compás 90, y lo hace a través de un trémolo en el registro agudo y un gran crescendo hacia el registro grave del piano, que resuelve en un si bemol. Aquí utiliza un patrón rítmico que no había utilizado hasta ahora, aunque quizás derive de la célula inicial, en este caso la figura breve es una fusa. Poco a poco comienza la regresión y en el compás 94 destaca la combinación de los motivos a y b en disminución para crear una sola frase. En el compás 98 vuelve la estabilidad con el empleo de la nota pedal de si bemol en corcheas, que se distribuyen a lo largo de tres octavas. Melódicamente destaca el empleo del *tema a* con una figuración más

enérgica, siendo la nota breve una fusa en lugar de una semicorchea, acompañada por un continuo de seisillos de semicorchea.

REEXPOSICIÓN			Enlace	REEXPO SICIÓN	Coda
105-120	121-127	128-144	145-150	151-160	161-171
♩ =60	Sostenuto	Allegro Enérgico ♩ =100	♩ =72	A tempo	Presto
Intro	Tema a	Tema c	Cita <i>Tres Preludios</i>	Tema b	-

Esquema Formal 17 Sonata-Fantasia (C)

Se podría decir que la reexposición llega en el compás 105, esta vez llega con una modificación del motivo del tema c, mientras el motivo introductorio aparece interrumpido por diseños ornamentales.

A partir del compás 116, comienza una progresión armónica por medianes cromáticas, que no obstante, aparecen por enarmonías. Como podemos observar en la siguiente secuencia de acordes, la relación de fundamentales se da a distancia de tono y medio o dos tonos.



Figura 35 Progresión de medianes cromáticas

Destacamos también el color de la escala hexátona en el compás 120, que sirve como enlace a la reexposición del tema a.

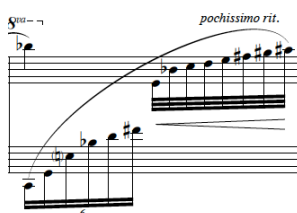


Ilustración 41 Compás 120, escala hexátona

Tras el trémolo del compás 127, la reexposición del tema c se hace con un carácter muy contrastante. Armónicamente juega con una sonoridad más luminosa. Por ejemplo, comienza con el tercer grado de *Si bemol*, que es el acorde de re bemol Mayor; además el motivo melódico aparece con un sol natural, haciendo el primer intervalo de segunda mayor. En el compás 138, introduce el sol bemol de nuevo, esta vez en el bajo, para utilizarlo como VI grado de transición hacia *Si bemol*.

Con la célula del tema introductorio en el compás 144, entre los compases 145 y 150 introduce una breve sección en la que cita la melodía del tercero de sus *Tres Preludios* para piano, pero transportada a un semitono descendente. Es significativo de esta sección que introduce en un nuevo patrón de relleno armónico, un continuo de tresillos de corchea, pues lo utiliza como elemento de unión para la reexposición del tema *b*.



Ilustración 42 Cita de su tercer preludio de *Tres Preludios*

Este *tema b* está presentado con una textura contrapuntística a tres voces en la que también aparece el motivo del tema *a*. Entre los compases 158 y 160, la cola del *tema b* aparece hacia el final de los arpeggios ornamentales y en la melodía del registro central.

La coda sorprende con un tempo *Presto*, comienza con la célula del motivo del *tema a*, pero se trata de un resumen de los distintos recursos virtuosísticos utilizados a lo largo de la obra, generando así una gran densidad sonora que dará ese carácter majestuoso al final de esta pieza.

En general, *Sonata-Fantasia* presenta una apariencia textural muy variada, de hecho, está basada en la experimentación de elementos traídos del repertorio romántico. No obstante, consigue la unidad entre sus secciones a través del tratamiento motivico.

Aunque externamente responde a la estructura de la forma sonata, exposición-desarrollo-reexposición, armónicamente no establece relaciones armónicas propias de dicha forma; aunque alude a otros grados de la escala, se mueve siempre en torno al eje modal.

La pedalización se convierte en esta obra como parte esencial de la interpretación. Abunda el *pedal asincopado*, lo utiliza para cambios de armonía, impidiendo interrupciones en el fluir sonoro. Es empleado, también, junto a los cambios de registro para crear distintos planos sonoros, como por ejemplo, el fragmento de los compases 49-51. En la siguiente imagen podemos observar la textura de tres planos sonoros, gracias al mantenimiento durante tres compases de la

tónica como nota pedal en el registro grave.

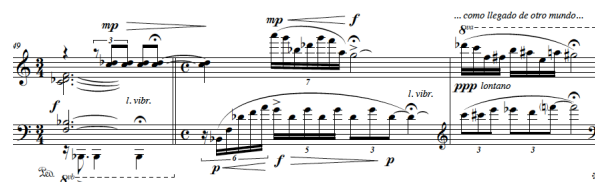


Ilustración 43 Compases 49-51

Destaca la utilización del *pedal tonal* durante los compases 25 al 27, con lo que permite mantener la resonancia en el bajo, consiguiendo además una melodía nítida, evitando que se mezclen los grados conjuntos. Así también podríamos hablar del pedal *una corda*, no porque lo indique expresamente la compositora, pero los términos *lontano*, *delicatissimo*, *dolcissimo con intimo sentimento*, sugieren una sonoridad menos concreta y más blanda.

La agógica es de especial interés para la compositora en esta pieza, y lo podemos observar a partir de las indicaciones flexibles de tempo, los cambios de tempo antes de cada sección *como Allegro agitato*, *Allegro enérgico*, *Lento*, y las modulaciones internas. Aunque hay un tempo base que oscila entre 56 y 60 la negra, en realidad no es estable, podemos inferir que la compositora busca un *rubato agógico* estructurado a partir de los términos *stringendo* o *ritenuto* y también en el uso romántico de los reguladores²².

²² Michel Musgrave, en su revisión del libro *Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music* (2015) de los autores Clive Brown, Neal Peres da Costa y Kate Bennett Wadsworth, publicado en la revista *Performance Practice Review* (2016 Vol. 21, nº1:1), destaca que el uso de reguladores en la música de Brahms pueden ser interpretados como una invitación a ensanchar el tempo.

Capítulo 4. CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos podido dar cuenta de los rasgos definitorios de la obra para piano de Laura Vega. Al comienzo de las conclusiones, debemos decir que la compositora ha dado su beneplácito a nuestras interpretaciones, siempre y cuando tuvieran una justificación musical razonable, declarando que cualquier análisis fundamentado aportará una nueva visión de la obra, una nueva perspectiva, siendo enriquecedor para la obra, distinto desde el punto de vista interpretativo o compositivo.

El lenguaje sonoro es principalmente modal, destacando sobre todo el *modo eólico*, y atonal, basado fundamentalmente en clusters y en la transposición de tetracordos y pentacordos. Suelen actuar simultaneidad, pero además, hay una tradición tonal que en ocasiones se insinúa para generar una suerte de cadencia, como puede ocurrir en *Mas Allá de los Sueños*, *Sonata-Fantasia* o en *In Paradisum*.

Un rasgo característico de su música es la recurrencia a la cita musical de grandes obras de compositores, sobre todo del repertorio romántico. Esta vuelta al pasado, confiesa la compositora:

Sirve para romper con la frialdad emocional que dejó la etapa de la segunda mitad del siglo XX. Mirar atrás es, en definitiva, recuperar el mundo de la consonancia, que no ha de referirse a los lenguajes tonales forzosamente; es la necesidad de volver al mundo musical de las emociones (Entrevista 29 de Julio, 2018).

Además esta influencia romántica deja en su música una huella propia de este estilo, como puede ser la libertad formal, el uso de extremos dinámicos, distintos tipos de textura, una técnica virtuosística...

Aunque estas obras no responden a una estructura rígida de las formas clásicas, es revelador que algunas de estas piezas lleven por título formas musicales procedentes de la tradición musical desde siglo XVII hasta nuestros días, como es el *Impromptu*, *Preludio*, *Sonata-Fantasia*, *Concierto* (en tres movimientos); esto revela una vez más su relación con la música de los siglos precedentes. Así la libertad formal viene dada por la combinación de distintos metros, desarrollo formal a partir del uso y transformación de los motivos, y enlazando o fragmentando secciones.

No debemos obviar el hecho de que este repertorio recurra frecuentemente a la referencia extramusical; la literatura y la poesía afectan a la conexión emocional que establece Laura Vega con estas piezas. Es también, una manera de trasladar al

intérprete las emociones que pretende transmitir en su obra, y además, lo concibe como medio para crear una conexión intérprete-compositor.

Podemos inferir, a la luz de nuestros análisis, que a lo largo de los años ha habido una evolución desde sus días como estudiante, hasta su madurez compositiva. Esto afecta al refinamiento de la escritura y al acabado del entramado estructural. Podríamos decir que *4 piezas para piano* y *Homenajes* son piezas experimentales, la una en su lenguaje sonoro, la otra en sus posibilidades tímbricas. En *Más allá de los sueños* comienza a mostrar su dominio de la escritura pianística. *In Paradisum* es quizás, en la obra para piano, la pieza que marca un antes y un después en su individualidad como artista, y que permite ser reconocida en las obras posteriores. Esto quizás tenga que ver con su inspiración en lo extramusical.

Las primeras obras en las que tomé textos literarios como fuente de inspiración fueron escritas en 2007 usando poemas del poeta gomero Pedro García Cabrera (1905-1981). Conocí a este autor buscando referencias literarias para escribir una obra orquestal por encargo del Cabildo de La Gomera, que titulé *Imágenes de una isla* para silbo gomero y orquesta. Ese mismo año escribí una obra de cámara para flauta y violonchelo titulada *Arquitectura de tu pensar*, inspirada en otro poema del mismo autor (Entrevista 21 de junio, 2018).

Este repertorio resulta cercano, hecho constatable por su gran catálogo y por su repercusión en el ámbito de la creación musical canaria. Podríamos decir que no es complejo, hay abundante melodía, la armonía recurre a elementos sencillos, y como Laura admite, su música nace de una necesidad expresiva, comunicativa, muchas veces sus decisiones son intuitivas y no siempre responden al rigor intelectual. En la entrevista realizada el 29 de julio confiesa: “Me dejo llevar por lo que la obra va generando, porque creo que por sí misma va tomando cuerpo y al final se convierte en un ser independiente que tiene su propia personalidad”.

Llegados a este punto cabe hacernos alguna pregunta respecto a la música contemporánea. Laura Vega entiende que lo diferencia la música del siglo XXI de la producción de la segunda mitad del siglo pasado, es el eclecticismo de estilos.

Hoy en día hay mucha variedad de propuestas, cosa que en los cursos después de los festivales de Darmstadt, en la segunda mitad del siglo XX, fue más dictatorial, el curso de la música contemporánea tenía que ir por caminos marcados por “dictadores musicales” como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y todo lo que tenía que ver con la música post-serial. Pero desde finales del siglo XX hasta hoy, aunque quedan residuos de todo eso, hay muchos compositores que buscan otros caminos y que se niegan a romper con el mundo de la consonancia (Entrevista 29 de julio, 2018).

Entonces ¿qué tendrá más repercusión, un repertorio intelectualmente brillante o una música capaz de llegar al público? Eso no lo podemos saber, la historia lo dirá. Pero desde nuestra perspectiva interpretativa e investigadora, observamos unas necesidades que puede y debe cubrir el repertorio actual.

La primera de ellas, la más importante es la de *educar en la escucha*. En la sociedad actual priman ante todo lo visual y lo rápido. La música tiene el poder de cautivar el sentido del conocimiento y del crecimiento como individuos, que es la escucha. A través de la escucha se cultiva la paciencia, el juicio crítico, la palabra, la inteligencia emocional. Pero para ello, necesitamos de un repertorio que entienda las necesidades del público al que se dirige. No hablamos de renunciar a la intelectualización de un arte, pero si queremos que esta música se acerque para servir a la sociedad y hacer mejores seres humanos, entonces no debe alejarse de las emociones, pues su alcance será mucho menor. Vega dice al respecto: “De todas formas, normalmente, la gente cuando escucha música busca el placer, y la música de experimentación tímbrica, compleja, no genera placer”. También cree que la música, a diferencia del cine, que está más estandarizado y llega a más sectores de la sociedad, es más exigente en ese concepto, por falta de educación en el arte.

La segunda es *difundir repertorio femenino*, recordando también a autoras que han quedado en el anonimato a lo largo de la historia. Si bien es verdad que el género no denota la cualidad de una obra musical, podemos tomar la música como herramienta para visualizar una problemática social. La música contemporánea y la formación musical debe responder al mensaje de igualdad incluido en los grandes discursos del siglo XXI, incluyendo en sus repertorios y en los programas educativos música de mujeres.

Por último, el repertorio actual debe situarse en igualdad de condiciones junto al repertorio de otras épocas. Si los auditorios siguen programando obras del siglo XIX y principios de siglo XX principalmente, el público curioso irá perdiendo progresivamente el interés por el mensaje, pues la interpretación tenderá a una perfección inalcanzable o alcanzable solo por unos pocos genios, perdiéndonos así la posibilidad de conocer la obra que se ha creado hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- COPLAND, Aaron (1939): *Cómo escuchar la música*. México, Fondo de Cultura Económica. [Trad. Jesús Bal y Gay, 1994].
- GARCÍA LABORDA, José María (1996): *Forma y estructura en la música del s. XX. Una aproximación analítica*. Madrid, Editorial Alpuerto.
- KÁROLYI, Otto (2000): *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial. [Edición original publicada en 1995, trad. Pedro Sarmiento].
- PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical. [Edición original publicada en 1961, trad. Alicia Santos Santos]
- PISTON, Walter (1998): *Armonía*. Florida, SpanPress Universitaria. [Edición original publicada en 1941, trad. SpanPress Universitaria]
- RETI, Rudolph (1965): *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad: estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del Siglo XX*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A. [Edición original publicada en 1960, trad. Joaquín Homs].
- SCHOENBERG, Arnold (1979): *Tratado de Armonía*, Madrid, España: Real Musical. [Edición original publicada en 1922, trad. Ramón Barce]
- VALLES, Miguel. S. (2007): *Entrevistas Cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ZAMACOIS, Joaquín (1997): *Tratado de Armonía*, Vol. III. Florida: SpanPress Universitaria. [Edición original publicada en 1945]

Artículos de Revista

- BAUTISTA VIZCAINO, Fernando (2011): “Espacio Joven: Laura Vega”, *Sociedad para la Educación Musical del Estado Español*, Boletín 28: 22-25.
- NAGORE, María (2004): “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al Sur*, nº1, Universidad Complutense de Madrid.
- NIETO, Velia (2008): “La forma abierta en la música del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, Vol. 30, nº 92: 191-203.
- PÉREZ ALDEGUER, Santiago (2011): “Las Diferentes Aceptaciones de Forma y Estructura en la Historia del Análisis Musical”, *Tiempo y Sociedad*, Vol. 5: 89-98.

ROSENBLUM, Sandra (1993): "Pedalling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present", *Performance Practice Review*, Vol. 6, nº 2: 158-178

ROSENBLUM, Sandra (1994): "The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries", *Performance Practice Review*, Vol. 7, nº 1: 33-53.

ROSENBLUM, Sandra (1997): "Concerning Articulation On Keyboard Instruments: Aspects From The Renaissance To The Present", *Performance Practice Review*, Vol. 10, nº 1: 31-40.

SWINKIN, Jeffrey (2007): "Keyboard Fingering And Interpretation: A Comparison Of Historical And Modern Approaches," *Performance Practice Review*, Vol. 12, nº 1: 1-26.

Tesis Doctorales

GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Ana (2006): *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente* (Tesis Doctoral). Madrid, Universidad Complutense.

Monográficos

GARCÍA-ALCALDE, Guillermo (2009): "Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria". Monográfico creado para la 26 edición del Festival Internacional de Música de Canarias: 1-49.

VEGA, Laura (2012): "Una propuesta analítica de Homenajes". Colección análisis de la música contemporánea: 235-248.

Páginas Web

LA SINFÓNICA DE TENERIFE (2010): "La Sinfónica de Tenerife afronta bajo la dirección de su titular, Lü Jia, el primer estreno mundial de la compositora Laura Vega", Gobierno de Canarias, Recuperado el día 3 de septiembre de 2018 de:
http://www.gobiernodecanarias.org/noticias/historico/Educacion_Universidades_Sostenibilidad/42539/sinfonica-tenerife-afronta-bajo-direccion-titular-lu-jia-primer-estreno-mundial-compositora-laura-vega

VEGA, Laura (2018): Laura Vega Compositora. Recuperado el día 3 de septiembre de 2018 de: <https://www.lauravegacompositora.com/>

ÍNDICE DE FIGURAS

Ficha general

Ficha General 1 4 Piezas para piano	31
Ficha General 2 Homenajes para piano	37
Ficha General 3 Más allá de los sueños	44
Ficha General 4 In Paradisum	49
Ficha General 5 Más allá de los árboles	55
Ficha General 6 Tres Preludios	59
Ficha General 7 Impromptu	67
Ficha General 8 Sonata-Fantasía	70

Esquema formal

Esquema Formal 1 Pieza 1	31
Esquema Formal 2 Pieza 2	33
Esquema Formal 3 Pieza 3	34
Esquema Formal 4 Pieza 4	35
Esquema Formal 5 Homenajes	39
Esquema Formal 6 Más allá de los sueños	45
Esquema Formal 7 In Paradisum (A)	51
Esquema Formal 8 In Paradisum (B)	52
Esquema Formal 9 In Paradisum (C)	54
Esquema Formal 10 Más allá de los árboles	56
Esquema Formal 11 Tres Preludios 1	60
Esquema Formal 12 Tres Preludios 2	63
Esquema Formal 13 Tres Preludios 3	64
Esquema Formal 14 Impromptu	67
Esquema Formal 15 Sonata-Fantasía (A)	71
Esquema Formal 16 Sonata-Fantasía (B)	73
Esquema Formal 17 Sonata-Fantasía (C)	75

ANEXOS

- A. Partituras de las obras por orden cronológico**
- B. Fragmentos manuscritos de *In Paradisum***
- C. Entrevistas realizadas durante esta investigación**
- D. Varios documentos hemerográficos**
- E. Portadas de discos**