

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

**Escuela Técnica Superior de
Ingeniería y Sistemas de Telecomunicación**



**La Transmodernidad como nueva corriente
estética y su adhesión al pensamiento crítico-
musical desde el surgimiento del movimiento
neotonal español: cuatro ejemplos significativos**

TESIS DOCTORAL

Jesús García González

**Máster en Gestión y Promoción de la Música en la Sociedad
Española**

2023

Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas de Telecomunicación



La Transmodernidad como nueva corriente estética y su adhesión al pensamiento crítico- musical desde el surgimiento del movimiento neotonal español: cuatro ejemplos significativos

Tesis Doctoral

Autor: **Jesús García González**

Máster en Gestión y Promoción de la Música en la Sociedad Española

Director:

Jorge Grundman Isla

Doctor en Artes

2023

TÍTULO: La Transmodernidad como nueva corriente estética y su adhesión al pensamiento crítico-musical desde el surgimiento del movimiento neotonal español: cuatro ejemplos significativos

AUTOR: Jesús García González

DIRECTOR: Jorge Grundman Isla

El Tribunal nombrado con fecha de de por el Rector Mgfc. de la Universidad Politécnica de Madrid, compuesto por los doctores:

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

realizado el acto de lectura y defensa de la tesis doctoral en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas de Telecomunicación de la Universidad Politécnica de Madrid, acuerda otorgar la calificación de

Madrid, a de de

EL PRESIDENTE

EL SECRETARIO

LOS VOCALES

RESUMEN

Esta tesis estudia un nuevo estilo contemporáneo de composición que se ha dado durante la última década del siglo XX y principios del XXI: el Movimiento Neotonal Español, estilo estrechamente vinculado a la música “consonante” del grupo denominado “Los otros contemporáneos” (Barcelona), y a la Composición en Tiempo Real de algunas publicaciones discográficas. Por sus características estético-musicales comunes, nuestra intención es situarlos en otro contexto contemporáneo para que puedan ser estudiadas en el futuro como parte de una nueva estética más global, denominada Transmodernidad Musical, ya utilizada en otros ámbitos como la filosofía, la literatura, la danza y la arquitectura. También estudia el proceso de adhesión paulatina de los neologismos Transmodernismo y Neotonalismo al pensamiento crítico-musical de los últimos diez años, que analizamos a través de algunos ejemplos significativos.

ABSTRACT

This thesis studies a new contemporary style of composition that has occurred during the last decade of the 20th century and the beginning of the 21st: the Spanish Neotonal Movement, a style closely linked to the "consonant" music of the groups called "Los otros contemporáneos" (Barcelona), and to the Real Time Composition of some record publications. Because of their common aesthetic-musical characteristics, our intention is to place them in another contemporary context so that they can be studied in the future as part of a new more global aesthetic, called Musical Transmodernity, already used in other fields such as philosophy, literature, dance and architecture. It also studies the process of gradual adhesion of the neologisms Transmodernism and Neotonalism to the critical-musical thought of the last ten years, which we analyze through some significant examples.

AGRADECIMIENTOS

He podido escribir esta tesis gracias a Jorge Grundman, mi director, que desde el primer momento me ha motivado e impulsado a continuar y a no decaer en el intento; a Pedro Vilarroig, cuyo pensamiento estético-musical ha sido crucial para que este trabajo haya podido culminarse con éxito; y a Rosa María Rodríguez Magda, que me ha “salvado” en aquel viaje en el que no encontraba el rumbo definitivo, y que, gracias a su pensamiento sobre la Transmodernidad, me ha ayudado a encontrar mi camino.

También quisiera agradecer a todas las personas que han formado el panel de expertos: Mihaela Duma, Miguel del Castillo, Iagoba Fanlo, Carlos Cerrada, Pablo Romero Luis, Vicente Ariño, Iván Torras, Eduardo Frías, Pilar Olmos, Lastenia Carballo, Pablo Igualada, Patricia Lorenzo y Hermes Luances; y a mis colegas, los pianistas Josu de Solaun, por hacerme reflexionar sobre la Filosofía de la Música, y Eleuterio Domínguez, por sus sabios consejos acerca de la Improvisación.

Por último, a Enrique García Asensio y a José Luis García del Busto por su apoyo y por haber validado el panel de expertos.

DEDICATORIA

A Gema, Luz y Víctor
Sobre ellos descansa mi existencia

A mis padres
Por su amor incondicional

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	v
ABSTRACT	vi
DEDICATORIA	viii
ÍNDICE DE CONTENIDOS	ix
ÍNDICE DE FIGURAS	xiii
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	xviii
CAPÍTULO 1.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Macrovisión	1
1.2. Motivación y objetivos de la tesis	2
1.3. Tonalidad Aleatoria	4
1.4. Preguntas de investigación	5
1.5. Metodología y planificación de la tesis	6
1.6. Estado de la cuestión	9
CAPÍTULO 2.....	13
NEOTONALISMO Y TRANSMODERNIDAD.....	13
2.1. Introducción.....	13
2.2. Primeras referencias	13
2.3. Neotonalismo y Música Consonante	15
2.4. Análisis de Neotonal.....	19
2.5. Análisis de Transmoderno	25
2.6. Síntesis.....	29

CAPÍTULO 3.....	30
EL NEOTONALISMO DE PEDRO VILARROIG (PRIMER EJEMPLO SIGNIFICATIVO).....	30
3.1. El compositor.....	30
3.2. La obra: Análisis de El Acantilado negro.....	31
3.3. Resumen	43
CAPÍTULO 4.....	44
UNA ÓPERA TRANSMODERNA.....	44
(SEGUNDO EJEMPLO SIGNIFICATIVO)	44
4.1. El compositor.....	44
4.2. Catálogo.....	45
4.3. La Casa de Bernarda Alba	48
4.4. Una ópera transmoderna.....	52
CAPÍTULO 5.....	54
MÉTODO DELPHI Y CUESTIONARIO A ALBERT GUINOVART	54
(TERCER EJEMPLO SIGNIFICATIVO)	54
5.1. Introducción.....	54
5.2. El compositor, el intérprete y su obra.....	54
5.3. Cuestionario a Albert Guinovart.....	56
5.4. El Pianista Total.....	59
5.5. Aplicación del método Delphi.....	59
5.5.1. Primera ronda de preguntas	60
5.5.2. Segunda ronda de preguntas	64
CAPÍTULO 6.....	73
EL MODELO TRANSMODERNO MUSICAL.....	73
(CUARTO EJEMPLO SIGNIFICATIVO).....	73
6.1. Introducción.....	73

6.2. Productor del Proyecto Iberian	77
6.3. Confluencias del modelo de Pianista Total y del modelo de Músico Transmoderno	78
6.3. Ideas del Modelo Transmoderno Musical	80
6.4. La Tonalidad Aleatoria en el Modelo Transmoderno Musical.....	82
6.4.1. Experimentos 1º y 2º	84
6.4.2. Compositor “con sonidos”	86
6.4.3. Muestras.....	87
6.4.4. Producción musical.....	99
6.4.5. Compositor “de partituras”	104
6.4.6. Fantasía	106
6.4.7. Improvisador.....	109
6.4.8. Compositor con Sonidos y Compositor de Partituras.....	114
6.4.9. Proceso circular	120
6.5. Distribución	125
CAPÍTULO 7.....	132
JUSTIFICACIÓN Y DIFUSIÓN DE RESULTADOS DE ESTRENOS Y CONCIERTOS	132
7.1. Introducción.....	132
7.2. Justificación y difusión de <i>Retro-Garde</i>	132
7.3. Justificación y difusión de <i>The Puppet Circus</i>	136
7.4. Justificación y difusión de <i>Postludio a Ludwig</i>	138
7.5. Documento justificativo de difusión y estreno de <i>Gea “Primus Circumdedisti Me”</i>	139
7.6. Documento justificativo de difusión y estreno de <i>Fantasía-Sonata nº1</i>	140
7.7. Justificación de estreno de <i>Kairós Aeternam</i>	142
7.8. Documento justificativo de estreno de <i>Postludio a Ludwig</i> y <i>Gea “Primus Circumdedisti Me”</i>	143
7.9. Documentos justificativos de estrenos de <i>Fantasía-Sonata nº 1</i>	144

CONCLUSIONES	148
8.1. Sobre la Nueva Macrovisión Transmoderna	148
8.2. Respuestas a las preguntas principales de investigación	149
8.3. Conclusión	157
8.4. Futuras líneas de investigación	159
APÉNDICES	163
APÉNDICE I: RESPUESTAS AL CUESTIONARIO DELPHI	163
PRIMERA RONDA DE PREGUNTAS	163
SEGUNDA RONDA DE PREGUNTAS	178
APÉNDICE II: PERSPECTIVA PERSONAL DE LA INVESTIGACIÓN: UNA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA	195
Introducción	195
Juego	196
Perspectiva autobiográfica sobre la Armonía	198
Perspectiva autobiográfica sobre la Educación Secundaria	199
Perspectiva autobiográfica sobre las primeras grabaciones	199
Perspectiva autobiográfica sobre los estudios de Conservatorio	201
APÉNDICE III: MAX REGER, EL COMPOSITOR OLVIDADO	210
APÉNDICE IV: PERSPECTIVA PERSONAL DE LA INVESTIGACIÓN (SEGUNDA PARTE)	215
Perspectiva autobiográfica sobre las primeras improvisaciones	215
Perspectiva autobiográfica sobre la música de cámara	220
Perspectiva autobiográfica sobre los conciertos (Moscú)	224
Perspectiva autobiográfica sobre el debut como compositor	225
Perspectiva autobiográfica sobre los conciertos (New York)	230
NOTAS	234
REFERENCIAS.....	235

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 (Macrovisión).....	2
Figura 2 (Registro de la Asociación Española de Compositores Neotonales)	16
Figura 3 (Clasificación del disco <i>Quixote in New York</i>)	16
Figura 4 (Notas al programa de José Luis García del Busto).....	17
Figura 5 (Preguntas de encuesta de la Asociación Española de Compositores Neotonales).....	24
Figura 6 (compases 17-24 de <i>Eras de la Música</i>)	33
Figura 7 (compases 1-7 de <i>El acantilado negro</i>)	34
Figura 8 (compases 1-12 de <i>Las Fuerzas Desatadas de la Naturaleza</i>)	35
Figura 9 (compases 8-14 de la obra <i>El acantilado negro</i>)	35
Figura 10 (compases 15-22 de <i>El acantilado negro</i>)	36
Figura 11 (compases 30-33 de <i>El acantilado negro</i>).....	37
Figura 12 (compases 38-39 de <i>El acantilado negro</i>)	37
Figura 13a (compases 58-69 de <i>El acantilado negro</i>).....	37
Figura 13b (compases 70-90 de <i>El acantilado negro</i>)	38
Figura 14 (compases 101-105 de <i>El acantilado negro</i>)	39
Figura 15 (compases 106-115 de <i>El acantilado negro</i>)	39
Figura 16 (compases 126-130 de <i>El acantilado negro</i>)	39
Figura 17 (compases 131-135 de <i>El acantilado negro</i>)	40
Figura 18 (compases 141-146 de <i>El acantilado negro</i>)	40
Figura 19 (compases 153-163 de <i>El acantilado negro</i>)	41
Figura 20 (compases 164-168 de <i>El acantilado negro</i>)	41
Figura 21 (compases 169-173 de <i>El acantilado negro</i>)	41
Figura 22 (compases 208-214 de <i>El acantilado negro</i>)	42
Figura 23 (compases 215-221 de <i>El acantilado negro</i>)	42
Figura 24 (compases 228-237 de <i>El acantilado negro</i>)	43
Figura 25 (compases 6-8 de <i>El vampiro y la ardilla</i>).....	46
Figura 26 (compases 1-3 de Preludio y Danza nº 1)	46
Figura 27 (compases 39-43 de Preludio y Danza nº 1)	46
Figura 28 (compases 1-4 de Sonatina para piano, primer movimiento).....	47
Figura 29 (compases 1-4 de Sonatina para piano, segundo movimiento)	47
Figura 30 (compases 1-4 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>).....	48

Figura 31 (compases 107-108 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>).....	49
Figura 32 (compases 919-920 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>)	49
Figura 33 (compases 804-808 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>)	50
Figura 34 (compases 153-159 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>)	51
Figura 35 (compases 958-962 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>)	51
Figura 36 (compases 970-973 de <i>La Casa de Bernarda Alba</i>)	52
Figura 37 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 2ª).....	61
Figura 38 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 3ª).....	62
Figura 39 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 4ª).....	64
Figura 40 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 1ª).....	65
Figura 41 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 1ª b).....	66
Figura 42 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 2ª).....	67
Figura 43 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 2ª b).....	67
Figura 44 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 3ª).....	68
Figura 45 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 3ª b).....	68
Figura 46 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 4ª).....	69
Figura 47 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 5ª).....	71
Figura 48 (Nueva Macrovisión Transmoderna)	74
Figura 49 (Detalle 1º de la Nueva Macrovisión Transmoderna).....	75
Figura 50 (Detalle 2º de la Nueva Macrovisión Transmoderna).....	75
Figura 51 (Detalle 3º de la Nueva Macrovisión Transmoderna).....	75
Figura 52 (Detalle 4º de la Nueva Macrovisión Transmoderna).....	76
Figura 53 (Detalle 5º de la Nueva Macrovisión Transmoderna).....	76
Figura 54 (Muestra nº 1: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	89
Figura 55 (Impromptu nº 1 <i>What If It's All True</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 1, editada con Sibelius).....	90
Figura 56 (Muestra nº 2: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	91
Figura 57 (Impromptu nº 2 <i>A Night with Dreams</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 2, editada con Sibelius).....	91
Figura 58 (Muestra nº 3: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	92
Figura 59 (Impromptu nº 3 <i>Maybe tomorrow</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 3, editada con Sibelius).....	93
Figura 60 (Muestra nº 4: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	94

Figura 61 (Impromptu nº 4 <i>With happy end</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 4, editada con Sibelius).....	94
Figura 62 (Muestra nº 5: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	95
Figura 63 (Impromptu nº 5 <i>Because I have decided so</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 5, editada con Sibelius)	95
Figura 64 (Muestra nº 6: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	96
Figura 65 (Impromptu nº 6 <i>One Day they will realize</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº6, editada con Sibelius)	97
Figura 66 (Muestra nº 7: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X).....	98
Figura 67 (Impromptu nº7: <i>You inspire me</i> . Partitura transcrita de la Muestra nº 7, editada con Sibelius).....	98
Figura 68 (imagen del sampler <i>The Grandeur</i>).....	99
Figura 69 (rangos del sampler <i>The Grandeur</i>)	100
Figura 70 (Parámetros de entonación del sampler <i>The Grandeur</i>)	100
Figura 71 (Anatomía del sampler <i>The Grandeur</i>)	101
Figura 72 (otros parámetros del sampler <i>The Grandeur</i>)	103
Figura 73 (parámetro de Espacio de <i>The Grandeur</i>).....	103
Figura 74 (compases 1-5 del Estudio nº 1 de L. Köhler).....	105
Figura 75 (compases 1-4 de <i>Postludio a Ludwig</i>)	105
Figura 76 (compases 1-22 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>)	106
Figura 77 (compases 116-126 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>)	107
Figura 78 (compases 157-164 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>)	107
Figura 79 (compases 180-183 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>).....	108
Figura 80 (compases 194-102 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>).....	108
Figura 81 (compases 210-222 de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i>)	109
Figura 82 (secuencia armónica inicial para <i>The Puppet Circus</i>).....	110
Figura 83 (compases 8-13 de <i>Regreso al Futuro</i> de A. Silvestri)	111
Figura 84 (Secuencia armónica para <i>The Puppet Circus</i>)	112
Figura 85 (Partitura de <i>La Trinidad</i>)	115
Figura 86 (partitura del canto gregoriano <i>Salve Regina</i>).....	115
Figura 87 (compases 1-6 de <i>Salve Regina</i>)	115
Figura 88 (compases 1-4 de <i>O Rei</i>)	116
Figura 89 (compases 24-32 de <i>O Rei</i>)	117
Figura 90 (compases 1-6 de <i>Moon</i>)	118

Figura 91 (compases 251-256 de <i>Humoreske</i> op. 20 de R. Schumann).....	119
Figura 92 (compases 7-21 de <i>Moon</i>)	119
Figura 93 (compases 1-11 de <i>Kairós Aeternam</i>).....	121
Figura 94 (compases 27-31 de <i>Kairós Aeternam</i>).....	122
Figura 95 (compases 54-56 de <i>Kairós Aeternam</i>).....	122
Figura 96 (compases 1-5 de <i>E.T. End Credits</i> de J. Williams).....	123
Figura 97 (compases 25-26 de <i>II Fleurs mélodiques des Alpes</i> de F. Liszt)	123
Figura 99 (<i>Vexations</i> de E. Satie)	124
Figura 100 (compases 118-122 de <i>Kairós Aeternam</i>).....	124
Figura 101 (portada principal de la distribuidora digital CD Baby).....	126
Figura 102 (streamings totales desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023).....	127
Figura 103 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)	127
Figura 104 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)	128
Figura 105 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)	128
Figura 106 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)	128
Figura 107 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)	129
Figura 108 (porcentaje de reproducciones de cuenta en CD Baby)	129
Figura 109 (número de streamings por países).....	130
Figura 110 (número de streamings por género).....	130
Figura 111 (gráfica de dispositivos utilizados).....	131
Figura 112 (gráfica de grupos de edad)	131
Figura 113 (Distribución de <i>Retro-Garde</i> en Spotify)	133
Figura 114 (Distribución de <i>Retro-Garde</i> en Apple Music)	133
Figura 115 (Reseña de <i>Retro-Garde</i> en la Revista Melómano)	134
Figura 116 (Difusión de <i>Retro-Garde</i> en Cadena SER).....	135
Figura 117 (Difusión de <i>Retro-Garde</i> en RTVE).....	136
Figura 118 (Distribución de <i>The Puppet Circus</i> en Spotify).....	136
Figura 119 (Distribución de <i>The Puppet Circus</i> en Apple Music).....	137

Figura 120 (Difusión de <i>The Puppet Circus</i> en Cadena SER)	137
Figura 121 (Difusión de <i>The Puppet Circus</i> en RTVE)	138
Figura 122 (Distribución de <i>Postludio a Ludwig</i> en Spotify)	138
Figura 123 (Distribución de <i>Postludio a Ludwig</i> en Apple Music)	139
Figura 124 (Difusión de <i>Postludio a Ludwig</i> en RTVE).....	139
Figura 125 (Difusión de <i>Gea “Primus Circumdedisti me”</i> en Canal Sur).....	140
Figura 126 (Difusión de Fantasía-Sonata nº 1 en periódico La Razón)	141
Figura 127 (Difusión de Fantasía-Sonata nº 1 en RTVE)	142
Figura 128 (Estreno de <i>Kairós Aeternam</i> en Festival Villa de Medinaceli)	142
Figura 129 (Estreno de <i>Postludio a Ludwig</i> y <i>Gea “Primus Circumdetis me”</i> en Museo Picasso de Málaga)	143
Figura 130 (Estreno de Fantasía-Sonata nº 1 en Sala Unicaja de Conciertos María Cristina, Málaga)	144
Figura 131 (Estreno de Fantasía-Sonata nº 1 en Sala Unicaja de Conciertos María Cristina, Málaga)	145
Figura 132 (Estreno de Fantasía-Sonata nº 1 en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).....	146
Figura 133 (Estreno de Fantasía-Sonata nº 1 en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).....	147
Figura 134 (esbozo manuscrito de <i>Remembering Bernstein</i>).....	216
Figura 135 (esbozo manuscrito de <i>Remebering Bernstein</i>).....	217
Figura 136 (fragmento de <i>La Marioneta de Merlín</i>)	227
Figura 137 (compases 22-51 de <i>Remembering Bernstein</i>).....	230
Figura 138 (<i>standing ovations</i> en el Carnegie Hall de Nueva York)	232
Figura 139 (Chucho Valdés apoyando <i>Quixote in New York</i>).....	233

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. Hemos citado las referencias bibliográficas según el estilo Harvard, 12ª edición.
2. Nuestro gestor de bibliografías y referencias ha sido Mendeley que, por defecto, ha insertado las referencias en el texto, en algunas ocasiones, utilizando las palabras en inglés *and* (y), *Accessed* (acceso), *Available at* (disponible en), y también ha insertado los meses del año en este idioma: *January*, *February*, *March*, etc. Lo hemos mantenido en su idioma original.
3. Hemos empleado las cursivas para mencionar los títulos de las obras musicales, de los libros, y todas las palabras en idioma extranjero.
4. Hemos empleado las comillas en los siguientes casos:
 - Cuando las palabras o expresiones tienen un sentido especial y diferente a su acepción o significado habitual.
 - Cuando estas palabras o expresiones no existen en el diccionario de la R.A.E.
5. Hemos utilizado las mayúsculas en nuestros rótulos principales y en algunas palabras que consideramos más relevantes en el contexto general de la frase correspondiente.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1. Macrovisión

A partir de algunos indicios que así lo manifiestan, esta tesis estudia una nueva corriente estética que puede darse en el siglo XXI. Nuestra inquietud para investigar sobre esta corriente surgió tras observar, con mucha preocupación, que el gran público huye de los términos “contemporáneo” en la música y “vanguardia” por considerarlos muy difíciles de entender.

Vamos a definir muy brevemente nuestros rótulos principales. Por una parte, la transmodernidad es un concepto acuñado por la filósofa Rosa María Rodríguez Magda en 1989 que habla de la superación de la modernidad y de la postmodernidad, en un intento de “ir más allá”. Lo cual no quiere decir que sea posterior a estas corrientes, sino que las atraviesa sin renunciar a todo lo anterior. Por otra parte, el Movimiento Neotonal Español es una corriente musical de composición que se caracteriza por mezclar y unir varios géneros, como el jazz, la música de cine, la música étnica, la electroacústica y el propio atonalismo del siglo XX. Por ello, nuestra pretensión es adoptar un término que describa el momento en el que nos encontramos y se coloque entre “lo contemporáneo” y “la vanguardia”. Éste sería la Transmodernidad Musical.

En la tesis nos centraremos en varias figuras y modelos fundamentales que se convierten en nuestros ejemplos significativos: el Neotonalismo de la obra *El acantilado negro* de Pedro Vilarroig, la ópera *La Casa de Bernarda Alba* de Miquel Ortega, que consideramos como primera ópera transmoderna, y Albert Guinovart, uno de los fundadores del grupo “Los otros Contemporáneos”, a través de un cuestionario. En la tesis también hemos aplicado el método Delphi, obteniendo resultados positivos que corroboran nuestro trabajo. Los tres ejemplos anteriores nos han conducido a unificarlos todos bajo un mismo modelo, al que hemos denominado Modelo Transmoderno Musical, que sería nuestro cuarto ejemplo significativo, a través de varios experimentos y publicaciones discográficas que hemos realizado nosotros mismos. Precisamente, lo significativo de este Modelo, es que regresa a la Transmodernidad acuñada por Rodríguez Magda, produciéndose así un proceso circular continuo con transformaciones entre las distintas corrientes musicales del siglo XXI, influenciándose unas en otras y formando una Macrovisión como refleja la siguiente imagen (figura 1):

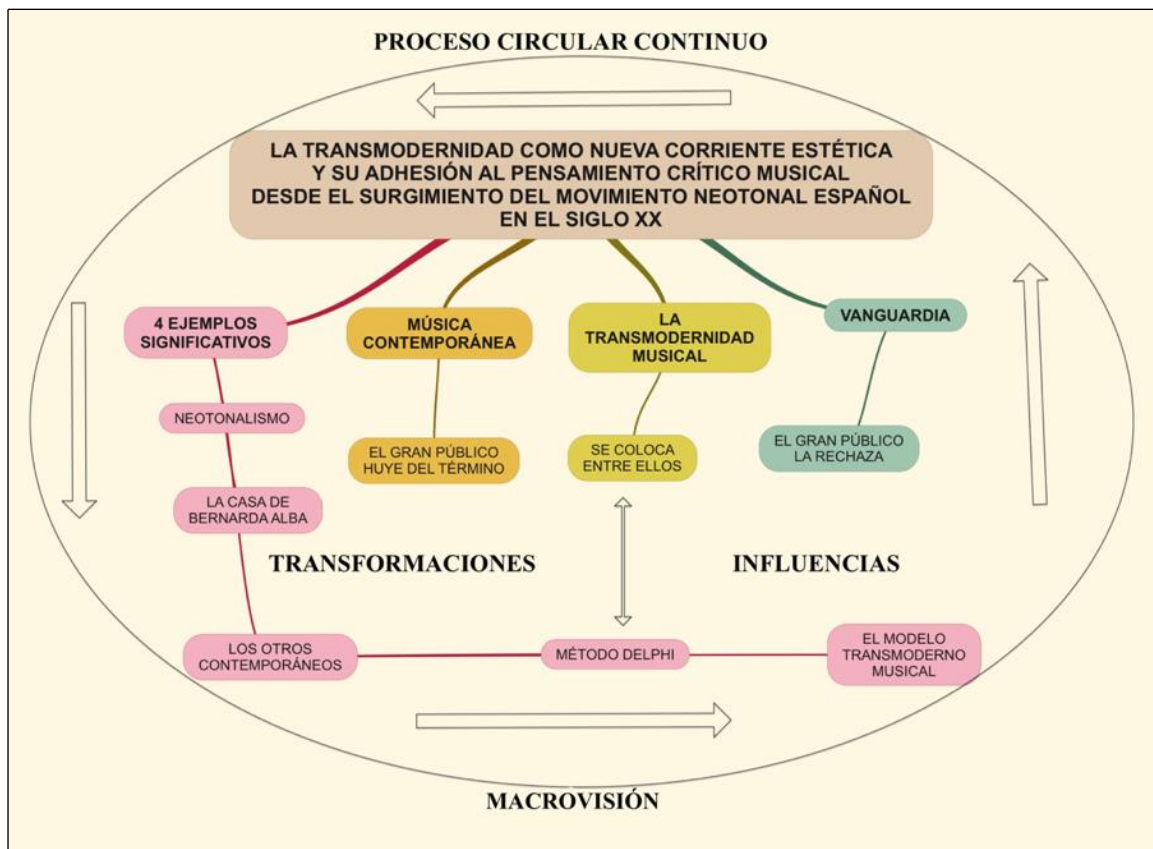


Figura 1 (Macrovisión)

1.2. Motivación y objetivos de la tesis

Es empíricamente imposible poder abarcarlo todo en el camino de la investigación musical, por lo que hay que saber discernir, priorizar y, sobre todo, separar el grano de la paja. Al margen de esto, en los últimos años se ha producido una constante búsqueda que nos ha permitido, al menos, cimentar nuestro pensamiento estético-musical, con la intención de poder llegar alguna vez a demostrarlo y transcribirlo a través del método científico (Huron, 2021).

Debemos también tener en cuenta que el siglo XXI ofrece diariamente una multitud de propuestas artísticas adscritas a numerosísimos movimientos, tendencias, géneros y estilos, que a su vez se encuentran ejemplificadas en cientos de culturas diferentes repartidas por nuestro planeta (Ali-Brouchoud, 2019). Esto, ligado a cierta ansia de querer situarnos permanentemente en algún contexto artístico o académico, como profesores y músicos en activo, que nos permita desarrollar nuestras inquietudes artísticas e intelectuales, nos conducen, con grandes dosis de motivación, a

plantearnos varias preguntas que exponemos en nuestra tesis, a partir de unas reflexiones que hemos ido construyendo a medida que avanzábamos.

Ya decía el compositor italiano Luciano Berio (Berio, 2019) que:

[...] la búsqueda de una respuesta “universal” a las cuestiones planteadas por la experiencia musical nunca podrá ser satisfecha del todo; pero una pregunta conscientemente planteada se revela a menudo más significativa que la propia respuesta. Sólo un espíritu temerario puede intentar abordar una explicación totalizadora de la música, pero es más temerario quien ni siquiera se plantea el problema.

Partiendo únicamente de nuestra experiencia como músicos profesionales y habiendo buscado, consultado y estudiado numerosas partituras, fuentes, libros y escritos sobre las formas, la historia, y la técnica de la interpretación, composición e improvisación pianística a lo largo de mucho tiempo, y habiendo también explorado otras alternativas de creación y distribución musical, durante los últimos tres años —teniendo en cuenta la pandemia por el coronavirus entre 2020 y 2022— hemos podido culminar nuestra investigación. Al respecto de la improvisación, que va a ser una categoría muy importante tratada en esta tesis —es la base de la Composición en Tiempo Real, reflejada en nuestras publicaciones discográficas—, Emilio Molina expone diferentes puntos de partida de lo que se entiende por ella (Molina, 2008) y concluye que:

[...] tanto improvisar como componer pueden entenderse como sinónimos, acompañados en ambos casos de un proceso creativo, pero entendiendo que, si el proceso de creación es duradero y reflexivo, estando abocado a la escritura de una partitura, entonces hablaremos de composición, pero si del proceso de creación se obtiene un producto instantáneo y efímero, entonces hablamos de improvisación.

Así pues, partiendo de la reflexión de L. Berio, y de las conclusiones de E. Molina al respecto de la improvisación y de la composición, nuestro objetivo principal parte de la propia Tonalidad: enmarcarla en otro movimiento musical, la Neotonalidad, y ubicar ésta última en un nuevo contexto estético, la Transmodernidad Musical, que aglutine todas las tendencias musicales que se dan en el siglo XXI, en un intento de “ir más allá”, o “a través de”, como describiremos en el capítulo 2.

Esta motivación empírica, profundamente humana, se halla, además, en la demostración de que la Tonalidad, entendida como eje vertebrado y único de toda la

música occidental desde el siglo XVI hasta el XXI, se puede establecer, además de como una organización jerárquica de las relaciones entre las diferentes alturas en función de la consonancia sonora con respecto al centro tonal, también como una disposición aleatoria temporánea, cuyo contenido encierra otros muchos significados analizables. También se halla en la demostración de que, efectivamente, y como ocurre en otras disciplinas, sí existe la Transmodernidad Musical y en ella podemos ubicar la Neotonalidad, que analizaremos en el capítulo 2, y en ésta, a su vez, podemos ubicar la Composición en Tiempo Real, que analizaremos en el capítulo 6.

Por otra parte, en los últimos años, y por imperativa necesidad, nos hemos visto en la obligación de asumir simultáneamente la labor de compositores, intérpretes, editores, productores y distribuidores de nuestras propias composiciones, con nuestros medios técnicos. Gracias al gran avance tecnológico de los últimos tiempos, hemos podido obtener interesantes resultados, con los ejemplos y demostraciones correspondientes descritos también en el capítulo 6.

1.3. Tonalidad Aleatoria

Para poder estructurar y argumentar el capítulo 6, se crea una nueva técnica de composición que aún no hemos encontrado descrita —salvo en unos ejercicios web de dictado musical (Rodríguez Alvira, 2006)— o desarrollado de manera científica en ningún libro o tratado sobre música: la Tonalidad Aleatoria. La Tonalidad Aleatoria es el eje vertebrador del corpus musical que culmina en las publicaciones discográficas *Retro-Garde*, *22 Impromptus para piano* (García González, 2020) y las ocho piezas de *The Puppet Circus* (García González, 2022).

Al hilo de la “aleatoriedad”, no es nuestra pretensión vincularla a la “música aleatoria” de mediados de siglo XX, basada en elementos no regulados por pautas establecidas, más propios de una época de experimentación, cuya corriente ha generado cientos de trabajos en los últimos 50 años (Castro Alonso, Chao-Fernández, Pérez-Crego, 2021), sino a la razón de ser de nuestra motivación principal: vincular la Tonalidad Aleatoria a la Composición en Tiempo Real.

La aleatoriedad es un término que siempre nos ha atraído, y se suele asociar a cualquier proceso cuyo resultado no es previsible. Es en el caos de nuestro pensamiento musical donde confluyen constantemente millones de pensamientos abstractos y donde se nos plantea la duda de saber si lo que decidimos hacer es lo

conveniente o lo que mejor va a funcionar y, finalmente, donde podamos situar la aleatoriedad a la que nos referimos. La idea de germen o primera célula musical aún pervive, pero nuestros pensamientos, como el de cualquier ser humano, desde el punto de vista de las conexiones neuronales por sinapsis, se traducen en miles de millones (Fustinoni, 2016).

1.4. Preguntas de investigación

Paralelamente, y al hilo de la Transmodernidad, a partir de varios escritos y libros de la filósofa española Rosa María Rodríguez Magda donde pone en circulación por primera vez el término “transmodernidad” (Rodríguez Magda, 2011), y “cultura transmoderna” en general, consideramos que es nuestro deber situar el corpus científico de esta tesis en un sólido contexto estético, musicológico e intelectual. A partir de este contexto estético han surgido las siguientes preguntas concretas de investigación, que han conformado, por decirlo de una manera muy explícita, nuestro mapa teórico:

- ¿Se pueden construir, escribir, crear y componer de forma aleatoria, simples o complejas frases, progresiones musicales, incluso obras, incluyendo, por supuesto, las diferentes cualidades del sonido —altura, duración, intensidad y timbre—, contenidas todas ellas en simples o complejas e infinitas y aleatorias posibles combinaciones?
- ¿Debemos considerar la Composición en Tiempo Real como una habilidad especial o como una simple categoría rescatada de épocas pasadas?
- ¿Existe la Neotonalidad como movimiento musical de finales del siglo XX?
- ¿Existe la Transmodernidad Musical como corriente estética global del siglo XXI?

El mapa teórico nos ha guiado hasta alcanzar nuestro objetivo, que es dar respuesta a saber en qué momento estético nos encontramos en la actualidad. Las preguntas nos han llevado a conformar un cuestionario muy preciso que hemos planteado a un panel de expertos, utilizando para ello, el método Delphi, dividiéndolo en dos rondas de preguntas.

Con las respuestas a este cuestionario, trataremos de demostrar que la Transmodernidad Musical ha surgido como una especie de nuevo Gran Relato o un

nuevo paradigma de la música denominada “seria”, “cultura”, “clásica” o “académica”, cuyo principal objetivo es que sea tenida en cuenta, obedeciendo al efecto inesperado de las tecnologías de comunicación (Rodríguez Magda, 2011), tanto en la difusión de la música a través de las plataformas digitales y páginas webs de algunos medios de comunicación españoles, como en las referencias al número de descargas de una composición musical, en la nueva dimensión del mercado de la música clásica de concierto y en su monetización directa; todo ello, teniendo en cuenta su correspondiente geopolítica endogámica. También trataremos de vincular la Neotonalidad, ubicada en algunas obras que utilizan funciones tonales que la acercan más al público, y situada en algunos trabajos de improvisación libre que analizaremos, a este nuevo contexto estético-artístico, aún inexistente en nuestro ámbito musical. A este contexto lo hemos denominado Transmodernidad Musical y, presumiblemente, aparece por primera vez mencionado de forma adjetivada en un escrito sobre el concierto realizado en el ciclo Julio Musical el 13 de julio de 2018, publicado en el formato digital de la revista Scherzo (Cantón, 2018).

1.5. Metodología y planificación de la tesis

No nos gusta separar la metodología cuantitativa de la cualitativa, ya que ambas nos parecen indispensables para la elaboración de un trabajo de estas características. Se produce un *feedback* en el uso de una u otra, ya que estableceremos algunas vinculaciones y expondremos algunos análisis de datos en los capítulos 5 y 6 con el propósito de comprender algunos conceptos y comportamientos. Por ser algo más concreto, y teniendo en cuenta que abordamos cuestiones significativas con ejemplos significativos desde una base cualitativa, el método Delphi ha sido una buena opción, por ejemplo, de cara a plantear tales cuestiones significativas a una serie de expertos o de músicos profesionales acerca de la Neotonalidad y de la Transmodernidad. En última instancia, hemos escrito el corpus de nuestra tesis teniendo en cuenta, sobre todo, nuestra experiencia como docentes, investigadores, intérpretes, improvisadores, compositores y productores.

A propósito del reestreno de la ópera *La casa de Bernarda Alba* de Miquel Ortega en el Teatro de la Zarzuela, desarrollaremos más ampliamente el término “transmoderno”, que nos sirve también como *modus operandi* en la estructuración y

argumentación de nuestra tesis desde el punto de vista del más puro y académico análisis musical de ella y de alguna de sus obras para piano (capítulo 4).

Así pues, una vez realizadas y descritas estas vinculaciones, quedarán también reflejadas explícitamente a partir del análisis de una obra para piano de un compositor español vivo —además de las de Miquel Ortega—, como Pedro Vilarroig, con el propósito de demostrar que es un compositor “neotonal” (capítulo 3). También expondremos las ideas del compositor Albert Guinovart, al que también consideramos como Pianista Total (explicaremos este término en el punto 5.4.), en torno a estos conceptos y a su propia contextualización como creador en el siglo XXI (capítulo 5).

En definitiva, se trata de una tesis sobre música, elaborada desde un punto de vista musicológico, científico y tecnológico. Por ejemplo, hemos utilizado *samplers* de piano muy reales para ejemplificar lo que nosotros entendemos como Composición en Tiempo Real, algo que hace treinta años no hubiera sido posible por carecer de esta tecnología, tal y como describiremos en el capítulo 6. Este es el pensamiento único que permanentemente nos ha guiado: el de la propia experimentación y análisis musical con las herramientas de que disponemos en la actualidad.

Volviendo al término Tonalidad Aleatoria, podemos decir que la palabra aleatorio/a se viene utilizando en nuestras rutinas diarias como profesores de música, de piano, de lenguaje musical, de armonía, etc. Obsérvese cualquier ejemplo de clase de universidad, conservatorio o escuela de música cuando se explica la elección “aleatoria” de una tonalidad determinada para componer una pieza, ya sea por nosotros mismos o cuando analizamos una sonata o sinfonía de Beethoven, aunque no se pueda aseverar con total seguridad que la elección de tal o cual tonalidad esté basada siempre en los mismos criterios, de ahí su aleatoriedad.

Por otro lado, la Tonalidad es un concepto que se conoce a la perfección desde el punto de vista de su uso doctrinal y práctico, incluso cuando se prescinde de ella, como ocurrió con la irrupción del dodecafonismo a principios del siglo XX, con su correspondiente evolución hasta nuestros días, por lo que el término aún siguió y todavía sigue poseyendo su razón de ser, residiendo su fuerza precisamente en el hecho de su desintegración dentro del corpus músico-ideológico de la segunda mitad del siglo XX (Téllez y Fundación Juan March, 1989). Se suele prescindir de algo que molesta, pasa de moda o se considera trasnochado, generalmente por interés cultural y económico, o como un legítimo deseo de progreso.

Así ha ocurrido con todos los movimientos artísticos. Es algo inherente del ser humano poseer una actitud de avance en todos y cada uno de los ámbitos profesionales. Sin embargo, lo esencial siempre permanece o nunca se llega a destruir, porque, si se cumple la premisa contraria, sería el fin de la humanidad con pleno derecho a expresar sus propias ideas, no impuestas, evitando caer en la endogamia que, sin embargo, todavía impera en algunos ámbitos (Valembois, 2006; Penalva Buitrago, 2011; Mori, 2015; Delgado, 2016; Orihuela, 2018; Sagüés Silva, 2021).

Ciertamente podría existir cierta endogamia en determinados contextos académico-artísticos, lo cual, como reacción, nos conduciría a una nueva manera de expresarnos, como siempre se ha hecho desde que el hombre se expresa emocionalmente a través de la música, en un intento de recuperar la figura o Modelo Transmoderno Musical. Desde esta perspectiva transmoderna, refiriéndose a que “va más allá” atravesando todo lo que se ha hecho anteriormente y utilizando elementos del pasado y del presente, queremos también aglutinar las figuras de Músico Trasmoderno y Pianista Total en un solo modelo que se pueda manifestar con plena libertad creativa sin la necesidad de pertenecer a una escuela o estilo concreto, y que a su vez contendría otros atributos paradigmáticos:

1. El modelo de músico transmoderno como profesor o enseñante que transmite sus conocimientos a terceros.
2. El modelo de músico transmoderno como intérprete y como intermediario entre el compositor y el público.
3. El modelo de músico transmoderno como improvisador, que lo hace sin partitura alguna sobre el que basar su creación.
4. El modelo de músico transmoderno como compositor “con sonidos” y “de partituras”.
5. El modelo de músico transmoderno como productor y distribuidor de su propio trabajo.

Específicamente, la Improvisación y la Composición “con sonidos” también es abordada por los pianistas Eleuterio Domínguez, en su primer trabajo de 2012 *Musa en mi* (Domínguez Acevedo, 2012) y por el pianista Josu de Solaun en *PanDEMiCity* (De Solaun, 2021), grabado en directo en el Auditorio de León el 13 de marzo de 2021, aunque, en este caso, solo los mencionamos aquí, pues su estudio y análisis exigiría otros cientos de páginas. Al menos, sí nos gustaría sugerir a los investigadores

que observen con detenimiento estos trabajos, teniendo en cuenta que estos dos pianistas pueden también reunir algunas características donde se conjugan el pasado y el presente musical en un solo modelo.

A través de otros experimentos paradigmáticos, en esta tesis también empleamos la Tonalidad Aleatoria como un recurso para realizar las Composiciones en Tiempo Real, con el propósito de ubicar ésta en la Neotonalidad y, finalmente, de integrar todo en la Transmodernidad Musical. Por ejemplo, las actividades previas que culminan en las publicaciones y estrenos de *Postludio a Ludwig* (2020) *Retro-Garde* (2020), *Gea Primus Circumdedisti Me* (2021), *The Puppet Circus* (2022), y *Fantasia-Sonata nº 1* (2022), las exponemos en varias muestras, tanto de audio como de video, subidas a una página web para su comprobación; lo desarrollamos posteriormente y más ampliamente en muestras enteramente digitales a través de *samplers* informáticos, tratamos de transcribirlos y convertirlos en partituras, y lo recogemos, finalmente y más concretamente, en datos de estrenos, incluyendo sus tendencias, difusión en diferentes medios y estadísticas de reproducción directas.

Es importante señalar que el corpus principal de la tesis se sitúa en el Capítulo 2, donde analizamos la Neotonalidad y la Transmodernidad. Éste fue concebido inicialmente como capítulo independiente, y resume parcialmente el contenido general de nuestro estudio, tratando de argumentar con precisión nuestras reflexiones e incluyendo naturalmente todas las referencias consultadas a lo largo de la narración. También analizaremos con ejemplos concretos algunas obras de estos compositores, todos ellos vivos, lo cual es muy importante porque podemos recibir información directa en torno a sus pensamientos e inquietudes artísticas, tanto desde el punto de vista de su concepción e imagen estética actuales como de su estreno o motivo de su estreno.

1.6. Estado de la cuestión

¿Cuál es entonces el estado de la cuestión? Cabe decir en primer lugar que el rótulo principal sobre el que gira esta tesis, la Transmodernidad, fue acuñado en 1989 por la filósofa Rosa María Rodríguez Magda en su libro *La Sonrisa de Saturno, hacia una teoría transmoderna* y desarrollada en su libro de 2004 titulado *Transmodernidad* (Magda, 1989, 2004). También es importante señalar que somos los primeros en aplicar definitivamente este rótulo al ámbito de la música. Es decir, no hay un estado

de la cuestión propiamente sobre la Transmodernidad Musical porque todavía no se aplica este concepto en nuestro entorno profesional. Esta tesis parte únicamente de una reflexión filosófica que ha sido descrita y analizada en muchas publicaciones de Rodríguez Magda, y de una reseña que todavía no ha sido argumentada desde el punto de vista científico, publicada en el formato digital de la revista *Scherzo* y titulada *Tito García González¿Piano transmoderno?* (Cantón, 2018).

Nuestros conocimientos sobre la disciplina de la filosofía se crean a partir de nuestro propio estudio de la estética musical en general, y nuestra única y primera fuente directa es la persona que acuñó este término, R.M. Rodríguez Magda. Así, nuestra tesis sobre la Transmodernidad Musical parte, en primer lugar, de nuestra máxima preocupación por la siguiente realidad: **el gran público generalmente huye del concepto Contemporáneo y Vanguardia porque los suele asociar a una clase de música rara, muy difícil de escuchar, de asimilar y de entender**. Además, la Vanguardia, entendida como categoría que utiliza principalmente la atonalidad como rasgo distintivo, suele estar siempre confrontada con la música que utiliza la tonalidad como su principal razón de ser, como si el hecho de ser “vanguardista” nos impidiera emplear recursos tonales, de la misma manera que el hecho ser “tonal” nos impidiera utilizar recursos de la Vanguardia. Por ese motivo, consideramos necesario incluir dentro del conglomerado estético del siglo XXI el término “transmoderno”, además de lo que se entiende actualmente por “contemporáneo” o “vanguardista”.

En nuestras primeras investigaciones sobre el estado de la cuestión, encontramos unos vídeos muy interesantes del filósofo Gustavo Bueno, donde imparte un curso de Filosofía de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo (Bueno, 2007). Hemos destacado en negrita la reflexión para nosotros más interesante. Señala:

Partimos de la dualidad del campo de las ciencias de la música. Todo el mundo estará de acuerdo, en principio, en conceder que las ciencias de la música tratan de un campo que llamamos La Música, y que este campo es muy heterogéneo, muy rico en contenidos y que estos contenidos incluso se pueden agrupar por criterios binarios. Por ejemplo, se puede decir música vocal y música instrumental. Así, ya tenemos todo el conjunto de contenidos de la música, todas las especialidades y profesiones totalmente distintas unas de otras: el flautista, el violinista, el pianista, las ciencias instrumentales y las ciencias vocales, una polémica que todavía sigue, referida a si la música más excelsa debiera de ser la instrumental o la vocal [...] Esta famosa discusión nos permitiría clasificar el

campo de la música en dos mitades, o bien en otras muchas dos mitades. Por ejemplo: música occidental o música oriental, música académica o música pop, música medieval o música moderna. Se pueden hacer muchas dicotomías. Pero aquí, cuando hablamos de la dualidad, no hablamos de esa posibilidad binaria de agrupar la morfología concreta del campo de la música. Hablamos de una dualidad que se distribuye a través de cada una de las morfologías concretas de la música. Es decir, que afecta tanto a la música vocal como la instrumental, a la música oriental como occidental, y así sucesivamente. Que se distribuye por todas ellas [...]. **Es decir, que la separación o las dos mitades que se establecen, atraviesan las otras distinciones.** Una cosa paradójica. Y esta distinción, a mi juicio, es la más importantes en Filosofía de la Música.

Este pensamiento de G. Bueno nos hizo reflexionar y profundizar en la idea de “atravesar”, que también procede del prefijo “trans”, tal y como desarrollaremos en el capítulo 2. Así pues, nuestra motivación parte también de las reflexiones de Rodríguez Magda, transcritas en esta tesis, sobre lo que para ella pudiera ser la Transmodernidad Musical.

A partir de las publicaciones de Rodríguez Magda se han establecido posteriormente otras reflexiones sobre lo que es “transmoderno”. La Transmodernidad, establecida como punto de partida desde el punto de vista del desarrollo sociocultural y económico, es “aquella cosmovisión que trata de interpretar todas las esferas de la vida por medio del consenso intersubjetivo, combinando fe, razón e imaginación, con la mirada puesta en la construcción participativa de proyectos que permitan la realización de las expectativas de la gente; entendiendo por gente una pluralidad de personas formalmente dependiente de alguien que manda. Consenso y participación son los fundamentos principales de dicha cosmovisión” (Cubillo-Guevara and Luis Hidalgo-Capitán, 2015). Esta cosmovisión transmoderna nos ha llevado a plantearnos una serie de cuestiones que finalmente han sido contestadas y consensuadas por un papel de expertos, tal y como describimos en el capítulo 5, aunque, en nuestro caso, hemos sustituido “cosmo” por “macro” por considerarla una palabra más explícita y porque nos acerca al término desde una perspectiva más científica.

Sin embargo, nuestra pretensión es abordar la transmodernidad musical, no tanto desde el punto de vista del problema, tal y como predice Berio en su genérica reflexión sobre la explicación totalizadora de la música, sino desde un punto de vista constructivista. (Ortiz Granja, 2015). Recordemos que el constructivismo es una teoría

psicológica de carácter cognitivo. Postula que el proceso de aprendizaje es el resultado de una constante construcción de nuevos conocimientos con la consiguiente reestructuración de los previos. Así es como queda reflejado en esta tesis.

Por otro lado, partiendo de esta macromovisión transmoderna donde realizamos todas estas acciones, y donde tratamos de combinar fe, razón e imaginación, nos hemos permitido formular una serie de cuestiones que, al mismo tiempo, nos plantean dudas sobre si serán científicamente demostrables. Al menos, sí que nos atrevemos a transcribirlas, porque han surgido partir de nuestras recurrentes consideraciones sobre la situación actual de la música en general. Sobre todo, las vividas en la última década y en primera persona, con el estudio y análisis de algunas obras, de determinado grupo de compositores españoles mencionados anteriormente, que no han querido desmarcarse de la tonalidad desde los inicios de sus diferentes trayectorias profesionales y que analizaremos en los capítulos 3 y 4: *El acantilado negro* de Pedro Vilarroig, y *La Casa de Bernarda Alba* de Miquel Ortega.

Estas cuestiones no son propiamente de investigación, pero sí las podríamos considerar como integrantes de nuestro mapa teórico y plantearlas como futuras líneas de investigación. En concreto, son cinco, que plantearemos en las conclusiones y materializadas únicamente a partir de nuestro propio desempeño puntual y concreto de aquello que se nos ha impuesto realizar desde que somos músicos profesionales. Nos han servido para no desviarnos del camino en la redacción de esta tesis y las hemos tenido permanentemente en cuenta.

CAPÍTULO 2

NEOTONALISMO Y TRANSMODERNIDAD

2.1. Introducción

Este capítulo analiza la Transmodernidad como nueva corriente estética y su adhesión al pensamiento crítico-musical desde el surgimiento del Movimiento Neotonal Español, —título de nuestra tesis—. Este movimiento puede encontrarse estrechamente vinculado a la “música biensonante”, al grupo denominado “Los otros contemporáneos” (Barcelona), y a la Composición en Tiempo Real de algunas publicaciones discográficas. Para su elaboración, nos hemos basado fundamentalmente en nuestra experiencia como docentes, intérpretes, compositores y productores, según la cual, hemos considerado necesario reflejar por escrito lo que venimos observando durante los últimos veinticinco años en las programaciones musicales de algunos auditorios, teatros y salas de conciertos, sobre todo, en lo que respecta al gusto del público por las nuevas músicas que, en las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI, apenas han sido subvencionadas por organismos públicos.

Además, es muy importante definir bien los ismos más relevantes, que ayudarán a entender este nuevo contexto en el que nos encontramos en la actualidad, teniendo en cuenta que actuamos como investigadores de una nueva realidad musical. Así pues, en los apartados de este capítulo vamos a ejemplificar algunos rótulos para comprender mejor esta realidad, describiendo el origen de cada uno de ellos, su desarrollo en el imaginario colectivo de nuestro contexto contemporáneo, y su posterior adhesión al pensamiento crítico-musical de los últimos diez años.

2.2. Primeras referencias

En el ámbito de la crítica musical de los últimos cuarenta años, hemos descubierto varios ejemplos de referenciar la “música biensonante”, como la que apareció por primera vez en la reseña de Enrique Franco de 1984, titulada *La música bien sonante de Cano y el estilo vienés del pianista Alonso*, en la que se refiere “a una tendencia que recupera para la música el placer de escuchar. Quizá por esto puede ser entendida como neoimpresionista” (Franco, 1984).

En 2005, a propósito del reestreno en España de la obra *O mencer dos sonhos* del compositor gallego Xavier de Paz—su estreno absoluto tuvo lugar en Hannover en 2000, dentro de los actos de la Expo Universal de la ciudad alemana—, el director de orquesta Antoni Ros Marbá señaló que esta obra “es muy poética y está hecha con gran talento; se trata de una música que entra de lleno ya en el siglo XXI, mezcla de la expresividad de la gran tradición de la música contemporánea pero bien sonante” (Wonenburger, 2005).

En 2012, el compositor Manuel Moreno-Buendía siguió refiriéndose a la “música biensonante” (Agencia EFE, 2012) que, junto a la música atonal surgida a partir de la Segunda Escuela de Viena, liderada por Arnold Schonberg, se constataron como dos clases de fuerzas antagónicas en el panorama de la creación contemporánea de los últimos años, donde todavía no han conseguido ir de la mano y siguen en constante diatriba. Otro ejemplo lo encontramos en 2015, donde algunos medios musicales digitales españoles siguen describiendo la “vanguardia bien sonante” de, por ejemplo, Jennifer Higdon, calificándola como una de las compositoras norteamericanas más destacadas de su generación (San Juan, 2015).

Dicho esto: en 2014 se produce un nuevo campo de la investigación musical internacional: el Doctor Herbert Pauls defiende su tesis *Dos siglos en uno* —en inglés *Two Centuries in One*— (Pauls, 2014) en la Escuela Superior de Música y Teatro de Rockstock, Alemania, —calificada con “magna cum laude”—, donde se demuestra —en palabras del Doctor Alan Belkin, profesor de teoría y composición de la Universidad de Montreal— que la música de algunos compositores universales se ha llegado a despreciar en determinados ámbitos musicológicos, por el tipo de lenguaje utilizado más cercano a la práctica común desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que a las vanguardias surgidas a principios del siglo XX:

[...] la historia de la música del siglo XX se ha presentado con demasiada frecuencia como una valiente batalla entre la nueva música brillante y progresista y los conservadores turgentes y sin imaginación. Hay muchos problemas con esta visión. El primero y más importante es que se ha negado sistemáticamente a tomar en serio la música de importantes compositores como Rachmaninoff, Sibelius y Shostakovich, cuya música siempre ha sido popular entre el público. Mucho más popular, de hecho, que la “vanguardia” de Schoenberg, Xenakis, Boulez y otros, a pesar de que esta última ha tenido más de medio siglo para encontrar su lugar en el repertorio estándar, y todavía no lo ha conseguido (ver nota 1ª en página 234).

Finalmente, en julio de 2018, y sirviendo como precedente a la elaboración de este capítulo, el crítico musical José Antonio Cantón publica una reseña muy interesante en la versión digital de la revista *Scherzo* donde se refiere a “una visión panorámica de las nuevas inquietudes creativas musicales”, y a una “estética transmoderna”, probablemente, por primera vez, en un contexto musicológico más global del que ya se ha hablado en determinados ámbitos de la filosofía actual (Jiménez Bandala, 2015; Schmidt-Welle, 2017; Stallaert, 2017; Kuecker, 2018), ejemplificada en varios compositores españoles que se han querido adscribir a un lenguaje musical más ecléctico (Cantón, 2018).

Fue en el Patio de Surtidores de esta última donde tuvo lugar este recital de piano, en el que se iba a poder escuchar todo un catálogo de obras que dejarían en el oyente una visión panorámica de las nuevas inquietudes creativas musicales proyectadas en el instrumento rey del periodo romántico.[...] Desde su muy variada y transversal estética transmoderna, este pianista malagueño sigue reivindicando la música extrañamente llamada "bien sonante" en contraposición a la atonalidad reinante en la segunda mitad del pasado siglo. Solo el tiempo dictará veredicto a tal controversia [...].

Partiendo de esta reseña, del estudio previo realizado por el doctor Herbert Pauls y de los escritos del compositor madrileño Pedro Vilarroig en *Armonía Física, los fundamentos científicos de la música* (Vilarroig, 2021), quisiéramos comenzar a estudiar una nueva corriente de composición que ha surgido durante la última década del siglo XX y principios del XXI: el Movimiento Neotonal Español, estrechamente vinculado a la “bien sonancia”, antes mencionada.

Consideramos al Neotonalismo como una categoría que, junto a otras como el Minimalismo y la Composición en Tiempo Real, puede ser contextualizada en otra categoría más global denominada Transmodernismo, o de la Transmodernidad Musical, donde, además de ser tratada desde su concepción puramente compositiva, con algunos ejemplos significativos, también sirve como punto de partida para establecer otras analogías entre ellas.

2.3. Neotonalismo y Música Consonante

A partir de los escritos de J. Harbison sobre la sensación de reposo y serenidad que dan los acordes simétricos de algunos compositores que utilizan el sistema

dodecafónico, proporcionando la misma sensación de base que ofrecía la tríada en el sistema tonal (Harbison, 1992), la idea principal del Neotonalismo (Martín, 2014) es que implica usar la tonalidad igual que cualquier otro recurso (Vilarroig y Mantilla, 2010). Debemos tener en cuenta que Vilarroig acuña el término en España a partir de la creación de la Asociación Española de Compositores Neotonales en abril de 1999 (figura 2).

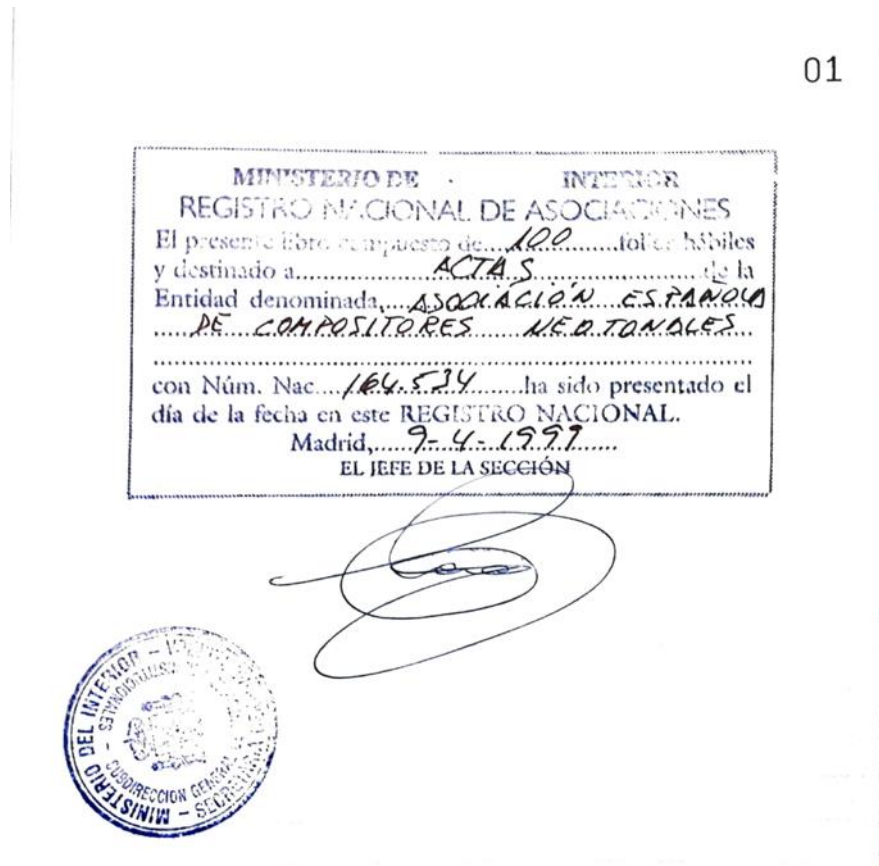


Figura 2 (Registro de la Asociación Española de Compositores Neotonales)

Así, existen por ejemplo algunas obras para piano solo, clasificadas como *neotonal music* por el sello discográfico Orpheus, grabadas y publicadas en el álbum *Quixote in New York* (Orpheus Classical, 2022):

Category: Piano - Neotonal music - CD
Bar code: 8 436564 934413

Quixote in New York
García González, Grundman Isla, Guinovart, Soriano, Martínez de Ibarreta, Vilarroig, Ortega, Cruz Llorens, Coello Calvo, Díez, Coello Cabrera - Tito García González

Figura 3 (Clasificación del disco *Quixote in New York*)

Las piezas de este disco siguen una línea neotonal, como *Delocrium* de Carlos Martínez de Ibarreta —quien también acuña en su catálogo el término neomodal (Skriagina y Pineda Bedoya, 2012)—, compuesta a partir de la escala locria, y fuertemente inspirada en la música de los grandes maestros del simbolismo francés Claude Debussy y Maurice Ravel. Dentro de esta corriente neotonal podríamos situar la obra *Rumores del Puerto* de Consuelo Díez, basada en las dos obras de Albéniz *Rumores de la caleta* y *El puerto*, encargada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en el año Albéniz 2009, para celebrar el centenario de la muerte del compositor. Otro ejemplo es *Serenidad idílica* que, en palabras de su autor, Marcos Cruz, y al hilo de los escritos de J. Harbison, “trata de evocar este estado de serenidad, mostrándolo tanto rítmica como armónicamente” (figura 4):

Notas al programa
por José Luis García del Busto

Marcos CRUZ (1978): *Serenidad idílica*

Compositor volcado hacia la música cinematográfica o, más ampliamente, para la imagen, el madrileño Marcos Cruz hizo sus estudios de piano y composición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde fue discípulo de Antón García Abril y Zulema de la Cruz.

El autor presenta su obra como “un intento de reflejar musicalmente la sensación de calma que se puede experimentar al llegar a un cierto estado de relajación y tranquilidad. Aunque esto se consiga, los pensamientos pueden tener vida propia y reflejarse en imágenes mentales, a veces indeseadas, que se cuelan en nuestra reflexión. La pieza trata de evocar este estado de serenidad, mostrándolo tanto rítmica como armónicamente, y en ella se pueden escuchar los destellos de estas evocaciones a pensamientos indeseados, que a veces pueden llegar a compararse con un niño travieso que se mueve por nuestra mente sin que nosotros podamos controlarlo”.

Figura 4 (Notas al programa de José Luis García del Busto)

Seguimos con la pieza *Quixote in New York* del compositor canario Emilio Coello —da título al álbum— y, atendiendo a la nueva generación de compositores españoles nacidos a finales de la década de los 80, los Tres Preludios de Alejandro Coello, donde priman más la frescura y la atemporalidad que la intelectualidad o la matemática. Estas obras recorren “toda clase de sonoridades: desde Broadway a la música española, pasando por guiños tanto cinematográficos como academistas” (Martín-Maestro Verbo, 2018)

En la escena musical de los últimos veinticinco años también ha aparecido la línea de los denominados “Los otros contemporáneos” (del Saz, 2021), en la figura del compositor catalán Alberto García Demestres como su principal impulsor (Redacció RMC, 2012), dentro de la cual se acuña el término Consonante. Consonante no significa que suene bien, sino que “pone en consonancia al compositor, el intérprete y la audiencia. Es decir, se escribe, se interpreta y se escucha. No se hace necesario dar ninguna explicación” (Comunicación UPM, 2017).

No solo en España existen “Los otros contemporáneos”. *Bang on a Can* es una organización polifacética de música clásica contemporánea con sede en la ciudad de Nueva York, fundada en 1987 por tres compositores estadounidenses que siguen siendo sus directores artísticos: Julia Wolfe, David Lang y Michael Gordon. Calificada como “el vehículo más importante del país para la música contemporánea” por el *San Francisco Gate* (Bang, 2001), la organización se centra en la presentación de nueva música de concierto, a través de eventos musicales en todo el mundo. Han encargado y estrenado obras de, por ejemplo, Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman y John Adams. Son numerosas las referencias existentes de este grupo de compositores norteamericanos, y se han de tener en cuenta para contextualizar de manera más universal los términos que estamos analizando (Robin, 2021).

Volviendo a España, los barceloneses Miquel Ortega y Albert Guinovart, pertenecientes al grupo de compositores, “Los otros contemporáneos”, nacidos en la década de los sesenta, por ejemplo, se distinguen por su facilidad para la melodía y por el uso de la tonalidad, con un estilo musical muy personal. En el caso de Ortega, con su pieza *Preludio y danza nº 1* —que analizaremos en el capítulo 4— se inclina más por la modalidad, preferentemente con incursiones politonales. En *Skyshadows* de Guinovart —que, a través de un cuestionario, nos describirá su pensamiento estético en el capítulo 5 —, inspirada en *I Happen To Like New York* de Cole Porter, confluyen el jazz con vagas esencias europeas. Estas piezas son un ejemplo de que la “otra música contemporánea” también se está programando en los últimos años en todo el mundo (Actividades Culturales, 2016; Carnegie Hall, 2016; Berliner Philharmoniker, 2017).

Es muy probable que estas nuevas tendencias puedan haber provocado un revulsivo en la escena musical contemporánea que, por su importancia y más que probable trascendencia, deberían ser aglutinadas en una corriente aún más global, pretendiendo situar definitivamente el Neotonalismo y la Transmodernidad Musical

en el imaginario colectivo de la música de nuestro tiempo en España; unos términos que desarrollaremos más ampliamente a continuación.

2.4. Análisis de Neotonal

En la entrevista que le realiza Esther Martín, publicada en la Revista Ritmo, Pedro Vilarroig afirma que:

El Neotonalismo es el eje y la tonalidad un proceso. Aunque está de moda decir que todo es producto de la educación y la cultura, no estoy de acuerdo con ello, puesto que la percepción del sonido obedece a leyes concretas de la física y la fisiología. Existe un fenómeno llamado “fenómeno físico armónico”, fácilmente apreciable al tensar una cuerda y pulsarla porque emite una serie de frecuencias que conforman un acorde mayor. (...) la disonancia siempre será disonancia por motivos físicos, sus frecuencias no se relacionan por múltiplos enteros, sino fraccionarios y eso le resulta más confuso al cerebro (Martín, 2014).

Analicemos pues la característica más importante de la música neotonal, en la cual, según Vilarroig “implica usar la tonalidad igual que cualquier otro recurso, y puede integrar esos estilos [...] como el jazz, la música de cine, la étnica, new age, atonalismo, electroacústica” (Vilarroig y Mantilla, 2010), haciéndolo a partir de algunas de sus publicaciones discográficas de los últimos años, destacando su *Concierto para piano y orquesta* (Vilarroig, 2006). Se trata de una obra que se sitúa en línea de los conciertos escritos por los grandes compositores postrománticos rusos como P. I. Tchaikovsky y S. Rachmaninov. Utiliza, en gran parte, aspectos formales de la música del siglo XIX —Brahms, Liszt, Chopin y Schumann— y de los compositores de cine americanos como Bernard Herrmann, John Williams y Jerry Goldsmith —uso de figuras métricas regulares, de líneas melódicas *cantabiles*, y de sencillos compases binarios y ternarios—, y del jazz —uso reiterado de las séptimas mayores en las cadencias que actúan como centro tonal.

En conversaciones con Vilarroig, nos señala que no existe referencia alguna del Neotonalismo como corriente o estilo musical de principios del siglo XXI en publicaciones españolas especializadas de impacto. Sin embargo, el término “neotonal” sí que ha venido apareciendo en otros trabajos (Skriagina and Pineda Bedoya, 2012) y ha sido estudiado en otros ámbitos musicales internacionales (Eng, 2019) desde hace casi cuarenta años (Phillips, 1983). Por ejemplo, en España, Tomás

Marco se refiere a la simplicidad de la música minimalista en estos términos: “[...] no son sistemas **neotonales**, porque la recuperación no es funcional, pero sí recuperan en cierta medida la consonancia acórdica” (Marco, 2016). Por tanto, creemos que ha de reconsiderarse su estudio en profundidad y su contextualización como corriente musical del siglo XXI en España. Entendemos que Tomás Marco acepta la neotonalidad como estilo musical o técnica compositiva, puesto que niega que el minimalismo la utilice, al menos, como una clase de sistemas. Dicho de otra manera, según Tomás Marco, los sistemas neotonales existen. También se expresa así, dando por hecho que existen los compositores neotonales:

Además de los neoclasicismos y de la transvanguardia, la postmodernidad ha conocido también movimientos claramente recuperadores de la tradición, incluida la tonalidad funcional. Los **compositores neotonales**, que han desarrollado su trabajo en todas las latitudes, presentan distintos modos tanto técnica como estéticamente y, por otro lado, han tenido más éxito en la música aplicada —singularmente el cine— que en la música de concierto (Marco, 2017)

Por otra parte, observamos que T. Marco emplea el concepto “transvanguardia”. Es un término que acuña el propio Marco para referirse a la música de Manuel Castillo (Marco, 2003), y de otros compositores europeos de la segunda mitad del siglo XX como William Walton, Benjamin Britten, Hans Werner Henze y Henri Dutilleux. También es referenciado en algunas reseñas de sus estrenos (Franco, 1983). Sin embargo, el origen del término procede de la pintura italiana acuñado por el crítico italiano Achille Bonito Oliva, referido éste como movimiento artístico de la postmodernidad. Según nuestras investigaciones, esta estética sólo se ha estudiado científicamente aplicada a la música polaca del siglo XX (Karwaszewska, 2016), y no existe ningún estudio científico internacional riguroso sobre la aplicación de esta estética en determinados compositores como a los que refiere T. Marco. Tampoco se refiere a ningún compositor neotonal en concreto, por lo que la pregunta a la que debemos encontrar respuesta es: ¿dónde se encuentran exactamente los compositores neotonales?

En primer lugar, hagamos un análisis de la palabra neotonal. Está compuesta por el prefijo neo- que significa nuevo, y por tonal, que, según el diccionario de la RAE, es un adjetivo perteneciente o relativo al tono o a la tonalidad y que, según ésta, tiene varias acepciones. Consideramos que las definiciones de la RAE son el mejor

punto de partida para profundizar en ellas, y por ello enumeramos a continuación las más significativas, desde el punto de la expresión artístico-musical. Veamos:

Tono: Del lat.tonus, y este del gr. τόνοϛ *tónos*; propiamente “tensión”.

1. m. Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos.
2. m. Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla. (ver nota 2ª en la página 234)
3. m. Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar.
4. m. Letra y música de una canción.
5. m. Grado de coloración.
6. m. Ling. Cada una de las varias entonaciones musicales que puede presentar un grupo fónico, que, en algunas lenguas, se constituye así en diversas palabras.
7. m. Mús. modo (disposición de los intervalos de la escala).
8. m. Mús. Cada una de las escalas que para las composiciones musicales se forma, partiendo de una nota fundamental, que le da nombre.
9. m. Mús. diapasón normal.
10. m. Mús. Cada una de las piezas o trozos de tubo que, en las trompas y otros instrumentos de metal, se mudan para hacer subir o bajar el tono.
11. m. Mús. Intervalo o distancia que media entre una nota y su inmediata, excepto del *mi* al *fa* y del *si* al *do*.

Otras acepciones interesantes de la RAE:

Tono disonante

1. m. Mús. disonancia (acorde no consonante).

Tono maestro

1. m. Mús. Cada uno de los cuatro tonos impares del canto llano.

Tono mayor

1. m. Mús. modo mayor.
2. m. Mús. Intervalo entre dos notas de la escala diatónica cuando guardan la proporción de 8 a 9. (ver nota 3ª en la página 234)

Tono menor

1. m. Mús. modo menor.
2. m. Mús. Intervalo entre dos notas consecutivas de la escala diatónica cuando guardan una proporción de 9 a 10.

Se puede apreciar que, a través de estas acepciones, resulta imposible determinar donde se encuentra la neotonalidad —no es posible encontrar sentido a la afirmación de que aquí o allí sí o no hay neotonalidad—, y de qué manera es utilizada en la música contemporánea, fundamentalmente porque, durante todo el siglo XX, han ido surgiendo paralelamente otra serie de movimientos musicales —algunos definidos por la RAE como Modernismo, Postmodernismo y Conceptualismo, y otros no, como Poliestilismo, Postminimalismo, Música electrónica, Neorromanticismo, Espectralismo, Nueva Simplicidad, Libre improvisación, Nueva complejidad y Arte Sonoro—, donde la neotonalidad puede estar o no establecida, según el autor que la utilice en mayor o menor medida.

El Neotonalismo, lejos de ser un movimiento musical que deba ser definido o etiquetado como tal —para este cometido, tendría que ser la propia RAE la que se encargue de hacerlo, si así lo considera, —, pero sí teniendo en cuenta que Vilarroig lo acuñó en 1999 a partir de la creación de la Asociación Española de Compositores Neotonales, también observamos que es una manera de enfrentarse a la composición de una partitura, utilizando todos los elementos musicales del pasado y del presente.

En *Armonía Física, los fundamentos científicos de la música*, Vilarroig hace un estudio muy pormenorizado y detallado de cómo funcionan las distintas relaciones tonales desde un punto de vista matemático, y la aceptación o no del público a través

de una serie de experimentos. Señala que “el arte no es un fenómeno físico ni matemático, y eso lleva a una ambigüedad total en la definición de qué es bueno y qué es malo”. Por ejemplo, la reciente tesis doctoral de Pablo Romero Luis titulada *El buen músico, una definición por consenso en los acervos clásico y flamenco* (Romero Luis, 2017), parte de un diálogo ficticio donde el alumno le hace al maestro una pregunta básica como premisa o célula inicial:

- Maestro, estoy viendo que esto de ser músico es demasiado difícil.
- (Con una sonrisa benévola, sin entender realmente el comentario). Tú tranquilo, sigue estudiando y no pienses tanto.
- Maestro, entonces, ¿los músicos hemos de tener fe?
- (La sonrisa desaparece de golpe. Solemne). Lo único que tienes que hacer es ser un buen músico.
- Maestro, ¿qué es ser un buen músico?
- (Con voz grave y aterciopelada.) Lo que tienes que ser.
- Maestro, pero... ¿qué tengo que hacer concretamente?
- Ser un buen músico.
- (Decepcionado y cabizbajo.) Lo que usted diga, maestro.

Este diálogo seguramente nos traerá a todos muchos recuerdos de nuestros Maestros, cuando trataban de explicarnos con palabras el significado de la música, el porqué de esta o aquella modulación, el porqué de haber elegido tal o cual tonalidad, el porqué de que el compositor hubiera construido la frase en seis compases en lugar de en ocho, el porqué de utilizar una digitación u otra, etc. Si se estudia esta tesis de Romero, podemos llegar a la conclusión de que, efectivamente, existen determinados parámetros científicamente probados que califican a una persona y lo definen como un buen músico, y a otro de forma contraria, como un mal músico.

Del mismo modo, Vilarroig se refiere a lo bueno y a lo malo, pero desde el punto de vista del arte musical en general y, en este caso, desde la perspectiva de un compositor:

El arte no es un fenómeno físico ni matemático y eso lleva a una ambigüedad total en la definición de qué es bueno y qué es malo. Cuando un aparato no funciona bien, se puede demostrar científicamente su poca calidad porque no cumple determinadas especificaciones para las cuales fue creado expresamente. En el caso del arte las fronteras son mucho más difusas y polémicas. Una misma pieza de Stockhausen, por ejemplo, puede parecerles a algunos una obra maestra y a otros la expresión de un perturbado

mental (Núñez García, 2017). ¿Es relativo el concepto de bueno y malo? ¿debería abandonarse dicho concepto puesto que depende de quien lo escuche? (Vilarroig, 2021).

Consideramos que sí es relativo y que debería abandonarse, porque los gustos son siempre subjetivos. El gusto no es algo que se pueda parametrizar o que se deba parametrizar.

Ciertamente, se pueden hacer encuestas. A la salida de un concierto organizado por la Asociación Española de Compositores Neotonales en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, el espectador completa un simple formulario donde marca con una cruz si el concierto que acaba de escuchar ha sido de su agrado o no (figura 5):

Su opinión es importante

1. Opinión sobre las obras actuales:

Senderos de luz	Sonatina	Sentimientos
☐ Muy buena	☐ Muy buena	☐ Muy buena
☐ Buena	☐ Buena	☐ Buena
☐ Regular	☐ Regular	☐ Regular
☐ Mala	☐ Mala	☐ Mala
☐ Muy mala	☐ Muy mala	☐ Muy mala

12 miniaturas	Quinteto de la tormenta
☐ Muy buena	☐ Muy buena
☐ Buena	☐ Buena
☐ Regular	☐ Regular
☐ Mala	☐ Mala
☐ Muy mala	☐ Muy mala

2. Indique su impresión sobre el grupo: 3. Relación calidad/precio:
(calidad tímbrica, interpretación, etc.)

Grupo	Calidad/precio
☐ Muy buena	☐ Muy buena
☐ Buena	☐ Buena
☐ Regular	☐ Regular
☐ Mala	☐ Mala
☐ Muy mala	☐ Muy mala

3. ¿Hay alguna obra/s o autor/es que quisiera que se interpretase en futuros conciertos?
(especifique) _____

4. Observaciones, comentarios o mejoras:



Gracias por su colaboración

Figura 5 (Preguntas de encuesta de la Asociación Española de Compositores Neotonales)

El resultado de este formulario nunca debiera considerarse como una demostración extensible a la de una ley universal; es decir, el hecho de que haya gustado o no, no significa que sea buena o mala. Del mismo modo, una música actual que emplee una tríada mayor o menor, por el simple hecho de utilizarse, no puede ser considerada como “mala”, justificándolo porque ya se haya utilizado infinitas veces en el pasado o porque haya que intentar por todos los medios ser original. Nunca se es del todo original. En los procesos de creación artística se suelen vincular las tres temporalidades: el pasado, el presente y el futuro (Roche Cárcel, 2020). El cerebro humano evoluciona a partir de la propia experiencia adquirida. Cuando a algún artista le llega esa “idea genial” es porque, instintiva o intuitivamente, la ha copiado o se ha inspirado en otro artista, y a veces se ha plagiado a sí mismo, sin haberse dado cuenta. Si hay algo que nos diferencia de los animales es que esa “idea genial” reside en la infinitud de posibles conexiones neuronales que se dan en nuestro cerebro desarrollado, con respecto al de los animales, que se dejan guiar más por su instinto, y que a nosotros nos permiten explorar nuevas vías de expresión musical e incluso utilizar la música de forma terapéutica (Núñez Díaz, 2021)

2.5. Análisis de Transmoderno

Es necesario empezar por definir Transmodernismo, Transmoderno o Transmodernidad, para que después, podamos pensar en aglutinar en él los movimientos musicales de los últimos años —todos aquellos ismos definidos y no definidos por la RAE.

Analicemos en primer lugar el adjetivo “transmoderno”. Trans- es un prefijo que significa “al otro lado” o “a través de”. Y “moderno” tiene varias acepciones, pero elegiremos esta: “algo que no se ajusta a la ideología o a las costumbres consideradas tradicionales”. De manera que, transmoderno, querría decir algo como “ir a través de lo que no se ajusta a la ideología o a las costumbres consideradas tradicionales”. Según Rosa María Rodríguez Magda (Rodríguez Magda, 2011):

Más que el prefijo “post” sería el de “trans” el más apropiado para caracterizar la nueva situación, dado que connota la forma actual de trascender los límites de la modernidad, nos habla de un mundo en constante transformación, basado, como hemos apuntado, no sólo en los fenómenos transnacionales, sino también en el primado de la transmisibilidad de información en tiempo real, atravesado de

transculturalidad, en el que la creación remite a una transtextualidad y la innovación artística se piensa como transvanguardia. Así pues, si a la sociedad industrial correspondía la cultura moderna, y a la sociedad postindustrial la cultura postmoderna, a una sociedad globalizada le corresponde un tipo de cultura que denomino transmoderna.

Citamos la introducción que Aldo Ahumada Infante (Ahumada Infante, 2013) publica sobre la transmodernidad como concepto sociocultural-filosófico en la Revista Latinoamericana POLIS, destacando en negrita lo que nos parece más interesante de esta reflexión acerca de las concepciones de Rosa María Magda:

El presente trabajo analiza el concepto Transmodernidad. [...] Hablamos de las concepciones de Rosa María Rodríguez Magda [...]. La visión de la primera plantea el concepto transmoderno como una superación de la postmodernidad, como una radiografía del estado de la cultura en que vivimos hoy en día. Así la Transmodernidad es en cierta forma una continuación de la postmodernidad, una prolongación de ella; la trasciende. [...]; por un lado, tenemos la tríada modernidad-postmodernidad-transmodernidad, analizada por Rodríguez Magda; ella nos recalca que esta última etapa, **la Transmodernidad, es el momento actual en que vivimos como sociedad, en donde encontramos la emergencia de la virtualidad, la era de la información y globalización, además de un recoger la herencia de los retos abiertos de la modernidad que no sucumbieron a la postmodernidad [...].**

Así pues, hay bastantes referencias sobre la transmodernidad, pero, según nuestra investigación, todo parece indicar que **la primera vez que aparece el término “transmoderno” en el ámbito de la crítica musical española —sirviendo como célula inicial de nuestras reflexiones—, es en la reseña del crítico José Antonio Cantón de julio de 2018.** La segunda vez, parece ser, que se desarrolla en un libro de la Doctora en Musicología, Rosa María Díaz Mayo, titulado *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello*, cuya obra para piano, *Quixote in New York*, también es reseñada en el artículo de Cantón de 2018. Díaz Mayo llega a contextualizar la música de Coello en un nuevo marco musical, la Transmodernidad, basando sus conclusiones en el término acuñado por Rosa María Rodríguez Magda en su propio corpus filosófico. Díaz Mayo llega a afirmar con rotundidad que la cultura transmoderna es “en la que nos encontramos insertos en la actualidad y en la música particularmente” (Díaz Mayo, 2019).

Cabe resaltar que en la tesis doctoral de R.M. Díaz Mayo *El compositor Emilio Coello, un microhistoriador de la cultura canaria en la postmodernidad musical* (Díaz Mayo, 2017), defendida en 2017, en la cual está basada su libro *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello*, no se refiere a la estética musical “transmoderna”, y sí lo haga en su libro posterior. Así pues, parece resultar evidente que Díaz Mayo leyó la reseña de Jose Antonio Cantón cuando fue publicada por la revista *Scherzo* en 2018, y dos años más tarde aplicó la “estética transmoderna” a la estética musical de Emilio Coello en su libro de 2019.

Sin embargo, el adjetivo “transmoderno” ya se menciona antes en determinados ámbitos artísticos internacionales, como por ejemplo en la publicación *ArtNexus* (Kartofel, 2010) de Colombia, donde se señala:

Con la exposición *Volcanes, cables, ahuehuetes, lonas. Vistas desde el romanticismo*, Alejandro Pintado corrobora que está ubicado en una simultaneidad de disciplinas y tendencias, lo que constituye esto que llamamos *post-posmodernidad, altermodernidad o transmodernidad*. [...]. La naturaleza está alejada, histórica y evocadora. El artista ofrece al espectador terciar e integrarse al *transmodernismo* de la obra.

También se menciona en el ámbito anglosajón. David Rosenboom, decano de The Herb Alpert School of Music at CALARTS —Instituto de las Artes de California—, se refiere a educación musical transmoderna en su artículo *Distinciones que se derrumban: el intérprete-compositor como metáfora de la educación musical transcultural y transmoderna* (Rosenboom, 2017) donde, entre otras cosas, se pregunta cómo podemos mantener altos estándares de calidad en un entorno de gran diversidad musical y cultural.

La transmodernidad se aplica a otras Artes Escénicas como la Danza, en el artículo de Angelin Preljocaj titulado *Los Movimientos Vacíos de Angelin Preljocaj y la historia de la danza transmoderna* (Farrugia-Kriel, 2017), de la revista académica internacional, *Dance Chronicle: Studies in Dance and the Related Arts —Crónica de la Danza: Estudios sobre la Danza y de las Artes Relacionadas—*, publicada en el Reino Unido en 2017.

También se aplica a la literatura, como respuesta singular de ésta a un nuevo paradigma transmoderno (Onega and Ganteau, 2020).

Bajo esta macromovisión transmoderna, el conocimiento complejo de la realidad surge de la cooperación entre diversas disciplinas, conformando marcos de

estudios interdisciplinarios que progresivamente van dando paso a verdaderas transdisciplinas. En este contexto, las verdades sólo pueden ser consensuadas; es decir, fruto del consenso y la interacción de académicos de orígenes disciplinarios diversos para llegar, por ejemplo, a la fusión musical (Hidalgo-Capitán and Cubillo-Guevara, 2016). Por tanto, consideramos también necesario empezar a vincular este término con las Artes Escénicas en general y con las Artes Musicales en particular desde un punto de vista científico, para lo cual empezaremos analizando las obras de algunos compositores españoles que ya pueden adscribirse a esta corriente.

Para culminar la redacción de este capítulo, mantuvimos una indispensable conversación con nuestra fuente, la filósofa valenciana Rosa María Rodríguez Magda, donde nos resume, desde un punto de vista filosófico, lo que para ella podría ser la Transmodernidad Musical, vinculada a nuestro quehacer científico. Consideramos que R. M. Rodríguez Magda tuvo en su día una idea muy original. Ella nos ha ayudado a encontrar nuestro camino y a responder de forma muy clara a nuestra mayor inquietud, que se resume en la siguiente cuestión: ¿en qué momento de la historia de la música nos encontramos en la actualidad, teniendo en cuenta que se lleva hablando de vanguardia cien años, y donde “lo contemporáneo” incluso pudiera carecer de sentido?

Ella nos señala lo siguiente:

Para mí lo que es realmente importante es esa idea de fusión y de síntesis entre lo moderno y lo postmoderno, pero superándolo de alguna manera y teniendo en cuenta que ni se vuelve a lo moderno como reiteración, ni se hace con una idea rupturista. Es decir, que todo se puede asumir. La Vanguardia termina en un cajón sin salida. Cuando John Cage llegaba a hacer casi música del silencio, me parece que ahí ya se rozaba el límite máximo. Ahora tendría que volver a replantearse esa fusión entre lo que es la música clásica, música vanguardista y música electrónica hecha con medios técnicos, como el reto de pensar en una nueva visión de la música. Intuitivamente, la Transmodernidad es algo sencillo de entender, en el sentido de que también la Postmodernidad es algo antiguo, un concepto que tiene más de cincuenta años y no es aplicable al momento en el que vivimos, desde el punto de vista de la ruptura. Porque lo que existe ahora no es una ruptura o un abandono, sino una fusión, una trascendencia, una captación, una síntesis entre lo Moderno y lo Postmoderno. Y esto necesita un nombre. Para mí, en Filosofía, la Transmodernidad tiene dos vertientes. Por un lado, es descriptiva, porque describe la situación actual, y, por otro lado, busca trascenderla de alguna manera porque lo que existe es una especie de “sin salida”, tanto estéticamente como socialmente, y conceptualmente. Debemos ir “más allá” para perfilar ese nuevo paradigma y crear un nuevo modelo, un Nuevo Gran Relato. Y que no se quede meramente como algo

descriptivo. En la Postmodernidad se rompieron las ideas de las Vanguardias porque éstas suponían el final de la Modernidad. Pero de alguna manera, también acababan en un cajón sin salida que llevaban al máximo todas las corrientes modernas hasta casi llegar a una involución o a un no poder ir “más allá”. Tanto en Literatura como en Música, como en general en el Arte, se ha buscado un poco la reproducción irónica, distanciándose de aquello que se consideraba moderno, pero aceptando y asumiendo que ya no se puede crear, que ya no se puede atravesar la historia de la creación. Y esto no es real, porque el mundo ha seguido funcionando y se sigue creando (Rodríguez Magda, 2023).

2.6. Síntesis

En la actualidad, todos los músicos, asumen una responsabilidad con el público. Algunos compositores actuales saben fusionar estos elementos. No necesitan explicarse, ni romper los cánones contemporáneos, ni ser originales. En el acto de fusionar, lo realizan aplicando elementos del pasado y de nuestro acelerado presente, sin renunciar a ninguno de los dos.

En realidad, todos los compositores del siglo XXI podrían considerarse transmodernos, pero se trata de acuñar un término que describa el momento musical en el que vivimos, donde confluyen muchas tendencias y muchos estilos de composición. Este término podría aglutinar todas las tendencias, géneros y estilos, incluso los de la música más comercial como el Pop, Rock, y el Jazz, y el Poliestilismo Académico Contemporáneo que comienza a finales del siglo XX y se acentúa a principios del XXI. El término se transformaría en un nuevo movimiento o corriente global, como en su momento fue el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo. Este movimiento sería la Transmodernidad Musical. A priori se colocaría entre la Música Contemporánea y la Música de Vanguardia. Sin embargo, “lo contemporáneo” no se sabe muy bien qué es, y “la vanguardia” suele producir rechazo entre el gran público.

Consideramos que el término “contemporáneo” lleva inconscientemente al espectador a identificarlo con lo atonal. Quizás debiéramos empezar a pensar en un nuevo término que evite este hecho y que, incluso, sustituya a “lo contemporáneo” y a “la vanguardia”. Así, la Transmodernidad Musical significaría integrar el resto de los conceptos que existen en la actualidad, y que no han sido tenidos en cuenta hasta ahora, y con el mismo nivel de importancia. Nuestro punto de partida será el Neotonalismo.

CAPÍTULO 3

EL NEOTONALISMO DE PEDRO VILARROIG (PRIMER EJEMPLO SIGNIFICATIVO)

3.1. El compositor

Primeramente, quisiéramos vincular el Neotonalismo con la Transmodernidad. Son dos conceptos estrechamente relacionados en el contexto de la música actual y la estética en general del siglo XXI. Así como el Neotonalismo es una corriente musical que surge a finales del siglo XX, y se caracteriza por la mezcla de elementos tonales y atonales en una misma obra, por otro lado, la Transmodernidad es una tendencia filosófica y estética que se caracteriza por la apertura a la diversidad y la multiplicidad, y por la revaloración de elementos tradicionales.

Como señalábamos en el punto 2.4, Pedro Vilarroig es el principal iniciador del Movimiento Neotonal Español, y creador de la Asociación Española de Compositores Neotonales. Antes de proceder al análisis de su obra para piano *El Acantilado Negro*, quisiéramos reflejar un resumen de su biografía y así poder conocer mejor la importancia de su trayectoria musical. Quisiéramos aclarar que hemos recogido esta fuente informativa a partir de la enviada por el propio compositor, así como de alguna referencia que existe sobre su figura (JMJ, 2013; Vilarroig, 2023).

Ha sido presidente de la Federación Coral de Madrid entre los años 1999 y 2008, de la Asociación Española de Compositores Neotonales, así como miembro fundador de la orquesta Neotonarte. También colabora habitualmente con Voces para la Paz. Ha recibido encargos para el Coro Cantiere Vocale de Utrecht (Holanda), para la Universidad de Costa Rica, la Semana de la Ciencia 2007 de Madrid y para la Comunidad Autónoma de Madrid.

Su producción musical de cámara abarca cuatro sonatas para piano, dúos para piano y solista, arpa y flauta, guitarra y flauta, cuartetos de cuerda, piano solo, saxofón, quintetos de viento, un poema sinfónico de cámara para ensemble de metales, percusión y saxofones, obras para arpa, órgano, guitarra y coro a capella, casi la totalidad de ellas estrenadas por intérpretes de prestigio como Joaquín Franco, María Rosa Calvo Manzano, Cuarteto Alexeeva y los pianistas Luis Fernando Pérez y Tito García. Su música se ha escuchado en numerosos países: España, Estados Unidos, Rusia, República Checa, Costa Rica, Nicaragua, Holanda, Perú y Ucrania. En su producción orquestal cuenta con dos piezas para cuerdas, dos para orquesta

clásica, nueve sinfonías para orquesta sinfónica, cuatro conciertos respectivamente para orquesta y piano, saxofón, violín, y doble para órgano y chelo, dos poemas sinfónicos y una suite. Para coro y orquesta tiene dos motetes, la cantata *La profil' de viaj spuroj*, estrenada por la Orquesta de Valencia en 1993 así como numerosas obras para electroacústica, varias de ellas presentadas en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Centro de Arte Reina Sofía.

Sus obras corales figuran en la discografía de coros como el Coro Villa de las Rozas, Matritum Cantat, Sagrada Familia, Surá de Costa Rica, Verda Stelo, Microcosmos, Coro de la Universidad Rey Juan Carlos y Coro de Niños de la Comunidad de Madrid. Tiene abundante discografía en conjunto con otros compositores, realizando un CD en solitario bajo el sello Verso de su concierto para Piano y Orquesta con la Orquesta Sinfónica de Praga.

Ha grabado en Moscú su 3ª y 8ª sinfonía con la Orquesta de la Radiotelevisión Rusa, y ha compuesto una obra audiovisual, la *Suite Cosmológica*, ofrecida en varios lugares de España. También ha trabajado con la Orquesta Sinfónica de Heredia (Costa Rica), estrenando su sinfonía nº 2 en el Festival *Credomatic*, con la Youth Orchestra of Greater Forth Worth (USA), la orquesta de jóvenes Ciudad de Alcalá, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, como compositor homenajeado en el Festival de Música Contemporánea de Lima, la Orquesta Millenium, con el encargo de cuatro arreglos de canciones populares coreanas, y la Orquesta Sinfónica de Krasnoyarsk (Rusia) con dos fragmentos de su poema sinfónico *La Odisea*.

Doctor Ingeniero de Minas, ha sido profesor titular de Física y Cosmología en la Universidad Politécnica de Madrid y ha creado software, así como libros sobre Teoría de Fourier, Astrofísica, Acústica, Cosmología y Teoría General de la Relatividad.

3.2. La obra: Análisis de El Acantilado negro

En esta obra nos enfrentamos a una estructura de tipo descriptivo, con una base que podríamos asociar a la música incidental. Antes de abordar un análisis concreto y musical de la pieza, vamos a dar algunas pinceladas de tipo general y, más concretamente, sobre las sensaciones y vivencias que un espectador podría experimentar. Tal y como se desprenden en sus reflexiones sobre el Neotonalismo, donde se integran diversos recursos compositivos y multitud de estilos como el Jazz, la Música de Cine, la Música Étnica, el *New Age*, el Atonalismo, la Electroacústica, etc., (Vilarroig y Mantilla, 2010), el autor ha pretendido mostrar una realidad que también podemos encontrar en otras obras muy anteriores como puede ser *Una Noche en el Monte Pelado* de M. Mussorgsky. En este caso, *El Acantilado Negro* no se podría enmarcar en un tipo de música abstracta, sino en aquella que pretende crear en el espectador sensaciones muy concretas. Posiblemente, un

psicólogo pudiera correlacionar estados de inquietud con determinados recursos musicales, como los sonidos graves, que asociáramos al depredador o con disonancias que no resuelven y acumulan tensión. El hecho de que esta obra se enmarque en un estilo neotonal significa que también puede ocasionar dichas inquietudes por la presencia de la relación Tónica-Dominante o de cadencias modales que la relacionen con músicas del pasado. De hecho, el prefijo “neo” nos indica que la tonalidad, indudablemente presente, puede incluir recursos que la actualidad musical también nos brinda, como el que existe en algunas bandas sonoras que se realizan, por ejemplo, para películas de suspense, acción, terror, ciencia ficción.

El debate podría iniciarse si planteásemos la posibilidad de que una música atonal fuese más adecuada para establecer esa tensión que se trata de transmitir al espectador. Bien es cierto que una estructura dodecafónica, a menudo, crea la inestabilidad adecuada como para mantener inquieto a un espectador en una escena de género de terror, por ejemplo. Esta es una interesante cuestión para reflexionar si la música tonal también es capaz de provocar esos mismos estados. Para ello, traemos a colación la Sinfonía nº 1 “Titán”, de Gustav Mahler. Mahler fue un compositor cuyas obras fueron abiertamente tonales, y en este caso, al decir tonales, queremos incluir ambos términos: **tonal y modal**. Si nos centramos más concretamente en el inicio del cuarto movimiento de esta sinfonía, apreciamos el ímpetu y el sentido de tragedia que inspira, y que muy bien podría formar parte del acompañamiento de una escena del denominado cine de catástrofe. Por tanto, el hecho de plantear una obra bajo un género neotonal, no implica para nada que deba ser algo amable, tranquilo, bucólico o romántico. Este es el caso de *El Acantilado Negro*. La opinión del propio autor sobre esta obra se remonta a su infancia, cuando él y sus compañeros de colegio, trataban de dibujar un monstruo, y lo hacían a base de triángulos que representaban dientes:

Es posible que nuestros miedos ancestrales se basen en el miedo al depredador, precisamente representado en estos dibujos como dientes. Sin embargo, por muchos dientes que se dibujasen, o grandes que éstos fueran, los dibujos no lograban transmitir esa sensación de temor. Más bien, los monstruos que sí infundían miedo eran los que estaban en algunas colecciones de cromos que los chicos del colegio solían comprar. El secreto consistía en que los personajes de los cromos estaban dibujados por un profesional y daban una gran sensación de credibilidad. Esto no sucedía en el caso de trazar meros triángulos sobre el papel. En resumen, la cuestión es que el monstruo esté bien dibujado o no. Traslademos esto a la música y veremos que, si queremos componer una pieza de terror con piano, limitándonos a aporrear el instrumento de forma más o menos violenta, lo más probable es que, lejos de crear una

sensación de temor en quienes estén escuchando, lo que consigamos sea producir un sentimiento distinto, como encolerizado o furioso. Ciertamente, estaremos dibujando dientes en el teclado, pero el monstruo estará mal dibujado. Por ese motivo, para abordar una creación, sea la que sea, de forma correcta y que provoque el efecto deseado y no otro, hace falta dibujar bien al monstruo (Vilarroig, 2022).

Esta reflexión nos lleva a pensar que no es suficiente con acumular disonancias ni sonidos graves de forma indiscriminada. Es necesario distribuir estos recursos de manera inteligente y con un criterio técnico que impida el desorden. Como hemos señalado antes, una forma de conseguir inquietud es mediante una técnica dodecafónica. Otra obra del mismo autor, titulada *El Dodecafonismo*, perteneciente a la suite *Eras de la Música*, y obviamente enmarcada en este estilo, una vez consultado el público —según nos señala el propio compositor en la entrevista que le realizamos—, éste expresó mayoritariamente que había evocado en él ese sentimiento de temor, y que se podría contextualizar en una película de suspense. En esta obra, de la cual adjuntamos un fragmento (figura 6), aparece una clara exposición dodecafónica plasmada en un canon entre los instrumentos de cuerda y viento madera:

The image displays a musical score for measures 17 through 24 of the piece 'Eras de la Música'. The score is arranged for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor. I.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cfag.). The string section includes Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, p). The score illustrates a dodecaphonic canon, where the twelve notes of the chromatic scale are used in a specific sequence across the instruments.

Figura 6 (compases 17-24 de *Eras de la Música*)

El dodecafonismo no es un sistema tonal. Por ese motivo, la pregunta es si este mismo efecto es factible también en el estilo neotonal.

Comencemos por una vista general de la estructura de *El Acantilado Negro*. Teniendo en cuenta que el compositor de hoy en día tiene mucha mayor libertad que antaño para expresar sus ideas musicales, *El Acantilado Negro* sí posee una estructura muy “clásica” y muy bien definida. Su arquitectura es neotonal, precisamente porque el compositor se nutre de todo lo anterior para crear esta estructura:

En esta obra trato de describir una gran mole rocosa sobre la cual baten incansablemente olas durante la noche. Al comienzo de la obra, nos encontramos con una preparación a modo de expectativa, y en la cual aún no cabe crear inquietud; solamente una promesa y algunas preguntas que habrán de tener respuesta en el resto de la exposición. En este aspecto guarda una notable similitud con la presentación que aparece en *Una Noche en el Monte Pelado* de Mussorgsky. Poco a poco, la tensión se acumula y desemboca en un episodio tempestuoso, donde las olas baten sin cesar y de forma amenazante contra la pared de piedra. Durante la noche, no hay cuartel ni reposo a un mar embravecido, y es en la tercera parte donde aparece de nuevo, a modo de reexposición, el material del inicio. Éste indica que el mar ha dejado atrás su furia hasta algo que puede considerarse incluso apacible. No obstante, un final repentino y poco predecible nos indica que el mar sigue ahí y que los envites del oleaje apenas han tenido un episodio de reposo para continuar con su frenesí (Vilarroig, 2022).

Desde el punto de vista musical, el inicio es simple y no presenta acordes, ni consonantes, ni disonantes (figura 7). Solamente actúa como inicio de algo que amenaza con crecer. Las notas se suceden con la nota Re en octavas:



Figura 7 (compases 1-7 de *El acantilado negro*)

También podemos observar una técnica de este tipo en la introducción del cuarto movimiento de su tercera sinfonía (figura 8) con un desarrollo en octavas por parte de los instrumentos de viento. Curiosamente, el movimiento tiene por título: *Las Fuerzas Desatadas de la Naturaleza*, que guarda relación con el oleaje de *El Acantilado Negro*:

70

Allegro tempestuoso **IV**

Figura 8 (compases 1-12 de *Las Fuerzas Desatadas de la Naturaleza*)

Volviendo a la obra, aparece un último Re, muy grave, que actúa a modo de semicadencia, aunque no se haya plasmado todavía acorde alguno. A partir de este momento, observamos que se introduce un primer elemento de inestabilidad: un trino sobre un Re grave (figura 9, compás 8). Apoyado en este trino, el siguiente elemento de tensión es el tritono, conocido en música como un intervalo que necesita resolver, al menos en la música tonal tradicional:

Molto agitato $\text{♩} = 104$

Figura 9 (compases 8-14 de la obra *El acantilado negro*)

Las muy amenazantes escalas ascendentes que se suceden responden a un patrón en el cual hay también tritono entre las segundas notas de la secuencia de cuatro, es decir, Mi bemol y La natural. Aquí observamos también que el trino se ha transferido del grave al agudo en la nota del Re superior (figura 9, compás 10), juntando ambos elementos de tensión: escala con tritono implícito y trino. Como decíamos, el tritono es un intervalo que ha de resolver en el mundo clásico. Sin embargo, aquí no lo hace. Esta técnica de no resolución del tritono ocasiona que no haya puntos de reposo. Por otra parte, en música incidental, el tritono es indicativo de un peligro inminente, y este peligro no amaina en el espectador mientras el tritono esté presente.

Tras este episodio, hay un pequeño espacio de relativa calma donde aparece el primer intervalo consonante, aunque no constituye resolución alguna de los tritonos anteriores Re-Sol #, Mi bemol-La. Los conflictos anteriores no se han solucionado y, por tanto, se interpreta como una simple tregua que reposa finalmente en el intervalo Si-Re (figura 10, compases 17-18):



Figura 10 (compases 15-22 de *El acantilado negro*)

El *molto tenuto* también contribuye al reposo, bastante contrastante con lo anterior y con lo que está por venir. En el compás 20 podemos apreciar que estos momentos previos han sido simplemente una calma antes de la tempestad, porque los trinos y los tritonos aparecen de nuevo. Así llegamos hasta el compás 30 (figura 11), en el cuál aparece una escala cromática apoyada por una nota pedal superior, también en Re y que, unido al *accelerando*, bien podría asimilarse a un desplome de rocas en el acantilado:



Figura 11 (compases 30-33 de *El acantilado negro*)

La progresión de semitonos (figura 12) tiene otra especie de semicadencia sobre Re en *fortissimo*:



Figura 12 (compases 38-39 de *El acantilado negro*)

A partir de este compás regresan las escalas con tritono oculto, semejantes a las anteriores de los compases 11 al 13 (figura 9), pero después incluye estas mismas progresiones, esta vez, descendentes. El episodio va ganando ímpetu hasta terminar en un *fortissimo* en Sol mayor (figura 13), punto culminante de este desarrollo inicial. A partir de aquí, la tensión cede en forma de *diminuendo* hasta llegar incluso a un *pianissimo*. Se utiliza la técnica del contraste ya que una pieza en constante *fortissimo* puede llegar a saturar y a aturdir, perdiendo por completo su propósito:



Figura 13a (compases 58-69 de *El acantilado negro*)

A partir del compás 69 y 70 (figura 13a y 13b), la energía regresa de nuevo, pero esta vez, curiosamente, va a adoptar definitivamente un carácter neotonal, no con una tonalidad utilizada en el Clasicismo o el Romanticismo, sino con la aparición de acordes específicos. A partir de aquí, no vamos a observar tritonos ni fuertes disonancias, sino que la obra se instala en sucesiones de acordes de Do menor que van a cubrir gran parte del teclado, formando progresiones con acordes de Re menor y Mi menor en un carácter más bien modal:



Figura 13b (compases 70-90 de El acantilado negro)

Es precisamente a partir del acorde de Mi menor (compás 77) cuando se inicia una tensa progresión donde Mi se convierte en un acorde disminuido que progresa a la séptima y acaba imitando las escalas de acordes en octavas, pero, esta vez, utilizando el acorde disminuido en lugar del acorde menor. Al contener este acorde un tritono (compás 85), aumenta la tensión, que se redobra por la aparición de una doble barra de repetición regresando a los acordes de Do menor y siguientes. El episodio vuelve con los mismos esquemas, pero se produce la resolución en el compás 101 (figura 14) con un acorde de Do # menor en la primera parte del compás, que acompaña a un repentino cambio de compás a 6/8, mucho más dinámico y trepidante que el 4/4. La resolución de los acordes

disminuidos lleva a que el tritono Do # - Sol se convierta en la quinta Do # - Sol #, es decir, un acorde de Do # menor:



Figura 14 (compases 101-105 de *El acantilado negro*)

No obstante, esto está lejos de rebajar la tensión porque vemos un juego de Do # menor alternando con un acorde disminuido. Es como si la música nos advirtiese de que el conflicto no se ha acabado: el Sol pasa a La # (figura 15, compás 107), aumentando un poco la temperatura armónica. El acorde acorde disminuido regresa, esta vez marcando bien el bajo para remarcar la contundencia:



Figura 15 (compases 106-115 de *El acantilado negro*)

Esta estructura va a continuar, apoyada por una repetición, aunque todavía no se ha producido el clímax de la obra. Se irá preparando con algunos episodios de descarga de tensión, bastante moderados. Uno de estos episodios se produce tras un pasaje en *fortissimo* seguido de un *meno forte*:



Figura 16 (compases 126-130 de *El acantilado negro*)

Estas zonas de reposo relativo se plantean como un balanceo entre Do sostenido menor y La mayor:



Figura 17 (compases 131-135 de *El acantilado negro*)

Un último fragmento de tensión convierte estos acordes nuevamente en disminuidos que no podrán sostenerse durante mucho tiempo. Un exceso de tensión provoca el peligro de saturación, y que el espectador pueda distraer su atención por un discurso musical cuyo desenlace no acaba nunca de aparecer. En el último *crescendo* sobre la nota que puede hacer el papel de dominante o acorde cadencial, el discurso estalla hacia el verdadero clímax de la obra sobre un Mi menor (compás 144, figura 18) con una nota pedal sobre el quinto grado Si, empleando un pasaje semejante al de octavas paralelas que ya se han usado abundantemente en la obra:



Figura 18 (compases 141-146 de *El acantilado negro*)

La sección comprendida a partir del compás 144 es bastante “beethoveniana”, alternando acordes disminuidos con Mi menor. He aquí una similitud con Beethoven y su sonata n° 14, *Claro de Luna*, donde también se alternan este mismo tipo de acordes (figura 19). Pedro Vilarroig nos explica que “la diferencia con el *Claro de Luna* es que, en *El Acantilado Negro*, las armonías son tempestuosas, indicando un *claro de luna* diferente, más cercano a una iluminación tenebrista y lunar de una pared rocosa batida por el mar” (Vilarroig, 2022):



Figura 19 (compases 153-163 de *El acantilado negro*)

Observamos en el fragmento de la figura 19, a partir del compás 156, que los acordes disminuidos se encadenan en una progresión de elementos separados por semitonos para incrementar la tensión, hasta desembocar en un pasaje con movimiento del bajo en corcheas, en el compás 164 (figura 20), lo cual da una sensación de inestabilidad. Mientras tanto, la parte melódica del acorde disminuido, produce un floreo continuo entre el Sol # - La # - Sol que, junto al Si del bajo, produce una fuerte disonancia, transmitiendo una sensación de balanceo:



Figura 20 (compases 164-168 de *El acantilado negro*)

Este motivo aparece variado una octava alta en el compás 167 (figura 20) hasta retomar la propuesta del compás 101, a modo de reexposición (figura 21) de esta anterior sección, con variaciones armónicas, con un acorde de Do # menor en la primera parte del compás, combinado con el tritono Do # - Sol en los compases siguientes:



Figura 21 (compases 169-173 de *El acantilado negro*)

Esta sección vuelve al modelo anterior de alternancia de acorde de séptima mayor con Mi menor. El balanceo que se transmitía en el compás 164 (figura 20) reaparece, pero, esta vez, enriquecido con mayor número de notas, y un bajo moviéndose de manera cromática (figura 22). Llegamos a la explosión final de la obra en un *fortissimo* de máxima intensidad que nos indica la cumbre de la agitación:



Figura 22 (compases 208-214 de *El acantilado negro*)

A muy pocos compases de la conclusión, aparece una reexposición de los primeros motivos de la obra (figura 23) en forma de trinos de la mano derecha y amenazantes octavas en el bajo:



Figura 23 (compases 215-221 de *El acantilado negro*)

Finalmente, Pedro Vilarroig nos explica que:

La noche va concluyendo y, con ella, el clima hostil de la naturaleza. Las olas continúan sobre el acantilado, pero los primeros rayos solares nos hacen verlo de una manera muy diferente, más amable y reposada. No obstante, no hay que confiarse porque, metafóricamente hablando, la negrura de la pared de roca nos advierte de que volverá la noche, y con ella, una nueva amenaza, y así nos lo hace saber con una coda repentina (Vilarroig, 2022).



Figura 24 (compases 228-237 de *El acantilado negro*)

3.3. Resumen

Vilarroig utiliza armonías y melodías que evocan la música tonal tradicional, pero también incorpora elementos de la música atonal, con el empleo de algunas disonancias en el conjunto del conglomerado sonoro, creando tensiones y contrastes interesantes durante la obra. Además, con la utilización de ritmos y dinámicas impredecibles, consigue que el oyente se mantenga en constante expectación. Por ese motivo, *El acantilado negro* es una obra característica del Neotonalismo, porque combina elementos tradicionales y modernos de manera original, creando una experiencia sonora intrigante. Como decíamos al inicio de este capítulo, en el Neotonalismo se puede observar una conexión directa con la Transmodernidad, ya que se caracteriza por la aceptación de la diversidad estilística y la revaloración de elementos tradicionales en la música. Así pues, consideramos que el Neotonalismo se presenta como una manifestación de la Transmodernidad, ya que permite la convivencia y la fusión de diferentes estilos y tendencias. Comparten un enfoque de aceptación de la multiplicidad y de la diversidad, y además, la revaloración de elementos tradicionales en un contexto contemporáneo.

CAPÍTULO 4

UNA ÓPERA TRANSMODERNA

(SEGUNDO EJEMPLO SIGNIFICATIVO)

4.1. El compositor

De la misma manera que pudiera existir la Transmodernidad aplicada a la música, entendida como una categoría global, también debieran existir los compositores transmodernos, las obras transmodernas, y se les debiera definir como tal.

Por ejemplo, en los últimos tiempos se ha escrito sobre el estreno y el éxito, primero en 2018 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y en 2021 en el Teatro Cervantes de Málaga (ver nota 4ª en la página 234), de la ópera *La casa de Bernarda Alba* compuesta por Miquel Ortega, e inspirada en el clásico de Lorca, aunque consideramos que aún no se ha estudiado su más que probable trascendencia. En conversaciones con Ortega, destaca la poca atención que se presta en España a los compositores vivos que utilizan la tonalidad como principal base estética en el ámbito de la música de concierto. Como dato curioso es que en el ámbito de la música de cine ocurre precisamente lo contrario, donde sí se emplea la tonalidad en gran medida.

En primer lugar, quisiéramos introducir una biografía de este compositor, que nos ha hecho llegar él mismo, para su inclusión en esta tesis doctoral (Marén Artist, 2019; Ortega, 2023).

Nace en Barcelona en 1963. Debutó como director de orquesta en 1990. Adjunto a la dirección del coro del Gran Teatro del Liceu de Barcelona de 1980 a 1989. Maestro concertador de la temporada de ópera del Teatro de la zarzuela de 1990 a 1993. Director titular de la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona (actual Sinfónica de Navarra) de 1994 a 1995. Principal director invitado del Teatro francés de la Música (Teatro Imperial de Compiègne) de 2002 a 2006, principal director invitado de la Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz (Alemania) en 2003 y principal director invitado de la Orquesta de Córdoba los años 2017 y 2018. Su preparación como maestro repetidor lo ha convertido en uno de los máximos conocedores del teatro lírico en España. En 1997 fue nominado a los premios MAX por la dirección de *West Side Story* de L. Bernstein. Es miembro del comité de referencia y soporte de la música francesa en reconocimiento a su labor recuperadora de títulos clásicos y contemporáneos en el mencionado Teatro de Compiègne. Cantantes como Montserrat

Caballé, José Carreras, Jaume Aragall y Carlos Álvarez le han solicitado como director para sus recitales y grabaciones.

Como compositor, su obra está siendo cada vez más interpretada, y su ópera *La casa de Bernarda Alba* se estrenó en 2007 bajo su propia dirección en Brasov (Rumanía) y en 2009 en los Festivales de Santander y Perelada representándose en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 2018. En 2021 esta obra se verá programada en las temporadas de ópera de los teatros Cervantes de Málaga, Villamarta de Jerez y Auditorio de Tenerife. En 2010 estrenó su ballet *Bestiario*, encargo del Teatro Real, y posteriormente su nueva ópera *El Guardián de los Cuentos* con libreto de Andrés Martorell, encargo de Ópera de Cámara de Navarra. En junio de 2017 la Orquesta de Córdoba estrenó su obra *Suite de danzas iberoamericanas* bajo la batuta de Lorenzo Ramos y en octubre de ese mismo año el Teatro Nacional de Cataluña estrenó su ópera de cámara *Después de mi, el diluvio* bajo su propia dirección. Su extensa obra para voz y piano (130 canciones) está presente en los repertorios de destacados cantantes y pianistas de diversos países. Ha dirigido en el Colón de Buenos Aires, en el LindburyStadium del Covent Garden de Londres, en el Capitole de Toulouse, en el Liceu de Barcelona, Cité de la Musique de París, el Real y La Zarzuela de Madrid, el Kennedy Center de Washington, Teatro Sao Carlos de Lisboa, Festival de Edimburgo, Ópera de Lausanne, Teatro Massimo Bellini de Catania, Teatro Regio de Turín, entre otros. Paralelamente a su labor como director de orquesta y compositor ha desarrollado una importante carrera como pianista acompañante de cantantes habiendo colaborado con nombres de la talla de Montserrat Caballé, José Carreras, Juan Pons, Renata Scotto, Àngel Ódena y un largo etc.

4.2. Catálogo

Empezaremos por hablar de las piezas más programadas del catálogo de Miquel Ortega. Por ejemplo, *Memento* es una obra que se ha programado por todo el mundo, y que ya es un clásico contemporáneo en el repertorio de la música para voz y piano (Joaquim, 2012). Poco después conocimos su *Suite de Danzas* de su ballet *Bestiario*, gracias a Pedro Vilarroig, a través del proyecto Neotonarte que él mismo inició en 1999. La orquesta, dirigida por Ertug Korkmaz, tocó varios números de esta *Suite de danzas del Bestiario* (Doce Notas, 2014). Además, conocíamos bien la partitura porque en el concierto se tocó la parte de piano de la obra. Al igual que *Memento*, la música orquestal de Miquel Ortega también es muy ecléctica e igualmente cautivadora, en la línea de los neoclásicos rusos D. Shostakovich y S. Prokoviev, aunque más cercana a nuestro tiempo porque también bebe de fuentes del teatro norteamericano, de la música de cine de Danny Elfman, sumándole a todo ello un cierto toque latino. Como en la parte de piano de *El vampiro y la ardilla*:



Figura 25 (compases 6-8 de *El vampiro y la ardilla*)

Nuestro primer encuentro con Miquel Ortega fue en Málaga y lo primero que hicimos fue preguntarle si tenía alguna pieza para piano sin estrenar que fuera tonal, y al poco tiempo nos envió su *Preludio y Danza n° 1*:



Figura 26 (compases 1-3 de *Preludio y Danza n° 1*)



Figura 27 (compases 39-43 de *Preludio y Danza n° 1*)

La obra está basada en una de las escalas octatónicas. En general, mucha de su música instrumental y de escena, tanto incidental, de ballet y de ópera, como en *La Casa de Bernarda Alba*, se basa en escalas modales y extrañas. No tanto las canciones, que son más diatónicas. Hay unas fuertes implicaciones estructurales, como el hecho de que el

preludio finalice en Do y Re bemol (2ª menor, otra de las implicaciones estructurales) , y el acompañamiento de la Danza *quasi Valzer* empiece con estas dos notas, pero a distancia de 7ª mayor (su inversión). Estos ya son algunos de los intervallos estructuralmente predominantes en su ópera *La casa de Bernarda Alba* de los que hablaremos más adelante. Por el gran parecido que tiene esta escala octatónica con la escala húngara — una de sus predilectas—, puede que en algún momento recuerde a la música de Bartók, compositor al que también admira muchísimo. Estudiando su *Sonatina para piano*, compuesta en 1999 y editada en 2007:



Figura 28 (compases 1-4 de *Sonatina para piano*, primer movimiento)

Observamos que la obra utiliza un lenguaje modal en general y también algunas escalas exóticas, como la húngara. La relación entre las tonalidades es también próxima a compositores como Prokofiev, teniendo siempre en mente su Sinfonía Clásica más que cualquier otra obra. En el segundo movimiento, los referentes son los sudamericanos; quiere aproximarse a los ritmos relajantes de Brasil o de México —el Salón México de Aaron Copland, por ejemplo—, evocando un ritmo de Samba muy tranquilo:



Figura 29 (compases 1-4 de *Sonatina para piano*, segundo movimiento)

4.3. La Casa de Bernarda Alba

En otoño de 2018 se volvió a estrenar *La Casa de Bernarda Alba* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, esta vez en su versión original con orquesta de cámara —en 2007 ya se había estrenado en Rumanía su versión sinfónica.

Esta ópera utiliza el leitmotiv como una herramienta importante para resaltar las características de los personajes. El personaje principal, Bernarda, se asocia con la imagen de un bastón, que representa su autoridad y poder sobre su familia y comunidad. Además, el leitmotiv de “la casa” (figura 30) se utiliza al principio y al final de la obra para describir la opresión que Bernarda impone a sus hijas y a la sociedad en general. Otros personajes, como Adela, se asocian con la imagen de la luna, que simboliza su sensualidad y rebeldía. El uso del leitmotiv en esta obra ayuda a crear una atmósfera simbólica y emotiva que resalta la complejidad de los personajes y las dinámicas familiares en la sociedad rural de España en el siglo XX.

La ópera comienza así:



Figura 30 (compases 1-4 de *La Casa de Bernarda Alba*)

La 4ª aumentada, la 2ª menor y su inversión, y la 7ª mayor son las células generadores de todos los motivos de la obra, utilizando para ellos los cromatismos como recurso melódico, y la 9ª como una variación de la 7ª o de otro tipo de inversión de la 2ª. Toda la ópera está planteada en estos compases iniciales. Para darle mayor profundidad, utiliza el registro más grave *quasi* como nota pedal —en este caso RE—, progresando con los acordes siguientes en cuartas aumentadas, segundas menores, séptimas mayores y novenas que aparecerán durante todo el transcurso de la obra, dándole así un mayor colorido armónico.

Ortega señala que esta célula inicial, reiterada en varias ocasiones, está intrínsecamente relacionada con la teoría de la variación desarrollada de Brahms y Mahler, que nace en Bach y Beethoven, y continúa con Schoenberg. Podemos decir que

va “más allá”, al hilo de la transmodernidad acuñada por Rodríguez Magda, porque plantea su ópera desde múltiples prismas, que a la vez se desarrollan exponencialmente en sus correspondientes variantes, a partir de la tonalidad libre, la atonalidad y la pantonalidad. El elemento motivico, actuando como célula generadora de cada uno de los actos, es crucial para entender mejor a los personajes y a la trama musical, en la línea de los grandes románticos alemanes. Como, por ejemplo, el reincidente motivo que Miquel Ortega denomina “motivo de la ansiedad” (figura 31):



Figura 31 (compases 107-108 de *La Casa de Bernarda Alba*)

Ortega consigue con su amplísima combinación de registros sonoros, que esa ansiedad, presente durante toda la representación, haga sucumbir al final a la hija pequeña de Bernarda, Adela, en la más absoluta desesperación.

Y lo más importante, consigue que el público se contagie de ella, de la mano de Poncia, con una desazón permanente hasta los últimos compases de la ópera (figura 32):

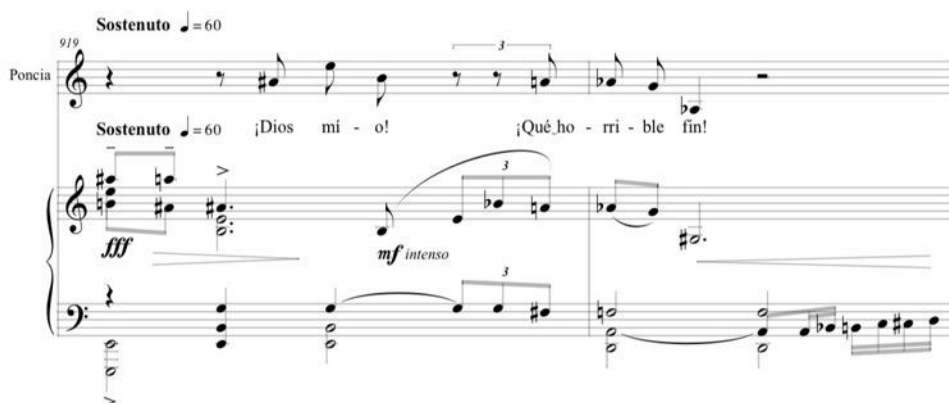


Figura 32 (compases 919-920 de *La Casa de Bernarda Alba*)

Cabe destacar un elemento importante que Ortega utiliza también reiteradas veces, que es el acorde apoyatura en momentos dramáticos relevantes (figura 33):

The musical score for Figure 33 shows measures 804-808 of *La Casa de Bernarda Alba*. It consists of three staves. The top staff is for Bernarda, the middle for Poncia, and the bottom for the piano. Bernarda's part begins with a rest, followed by the lyrics "Ni hablar...". Poncia's part also begins with a rest, followed by the lyrics "Ber - nar - da...". The piano accompaniment is characterized by a dense, rhythmic texture of chords and single notes, with a prominent use of the "acorde apoyatura" (supporting chord) in measures 804-808.

Figura 33 (compases 804-808 de *La Casa de Bernarda Alba*)

Utiliza una progresión que se repite otras tantas veces en varias tonalidades, haciendo referencia, quizás inconsciente y desde nuestro punto de vista, a la melodía infinita wagneriana. Aunque para ser más precisos, este es el leitmotiv de Pepe el Romano, con sus armonías de jazz, que es la primera forma del motivo. Después surge otra forma más lírica, menos torturada, que aparece muy a menudo. Por último, surge la cabeza del tema, la célula que cantan muchas veces y coincide con las palabras del nombre: Pepe el Romano (figura 34):

Figure 34 shows musical notation for measures 153-159 of *La Casa de Bernarda Alba*. The score includes parts for Contraltos, Angustias, and Bernarda, along with piano accompaniment. Key markings include 'Poco meno' (♩ = 72), 'calmo', 'Joven 2ª', 'mp', 'mf', 'p', and 'f'. The lyrics are: 'Pe - pe, el Ro -', 'A - lli, es - ta - ba, yo lo vi...', 'ma - no, es - ta - ba.', 'Vis - te, a su ma - dre.', and 'A Pe - pe no lo he - mos'.

Figura 34 (compases 153-159 de *La Casa de Bernarda Alba*)

Finalmente, la estructura de la ópera es cerrada o de anillo”, ya que el leitmotiv instrumental también culmina la ópera, en este caso con la nota pedal Do, acompañando a su protagonista en sofocado “silencio” (figura 35 y 36):

Figure 35 shows musical notation for measures 958-962 of *La Casa de Bernarda Alba*. The score includes parts for Bernarda and piano accompaniment. Key markings include 'mf', 'sf', 'ff', 'f', 'p', 'p marcato', and 'f'. The lyrics are: 'en un mar de lu - to.' and '¡E-lla, la hi - ja me - nor de Ber - nar - da'.

Figura 35 (compases 958-962 de *La Casa de Bernarda Alba*)



Figura 36 (compases 970-973 de La Casa de Bernarda Alba)

Además de los ejemplos mencionados, otros personajes también tienen sus propios leitmotifs en la obra. Por ejemplo, la criada, Poncia, se asocia con la imagen del abanico, que simboliza la astucia y la capacidad para mantenerse neutral en las luchas de poder dentro de la casa de Bernarda. La imagen de la paloma se asocia con la hija menor, Adela, quien es descrita como tímida y reprimida, pero que también tiene un deseo desesperado por amor y aceptación. El leitmotiv se utiliza en toda la ópera para enfatizar los rasgos y motivaciones de cada personaje, creando un sentido de cohesión temática y simbólica en la trama.

4.4. Una ópera transmoderna

Hemos estudiado parcialmente *La casa de Bernarda Alba* en su reducción para voz y piano y consideramos que no nos corresponde a nosotros hacer un análisis músico-estético completo de toda la ópera. Sería de tal complejidad que abarcaría cientos de páginas. Sin embargo, sí nos atrevemos a decir ahora que cada página de la partitura reúne multitud de elementos analizables, y todos ellos son dignos de estudios posteriores rigurosos. Para nosotros, lo más interesante de la obra es precisamente la fusión de elementos que ya podríamos denominar “transmodernos”.

¿Por qué en el ámbito de la música contemporánea apenas se utilizan esta clase de términos, más relegados a la música comercial? Términos como “fusión” (Hidalgo-Capitán y Cubillo-Guevara, 2016) usados en el Jazz Rock, Flamenco Jazz, Flamenco Fusión, Flamenco Rock, Blues Rock, Folk Rock, Jazz Afrocubano, y un largo etcétera,

son muy habituales en la música más popular, pero no se utilizan en el ámbito de la música clásica. Sin afán de establecer un paralelismo entre la música comercial y la música académica del siglo XXI, Rodríguez Magda señala en sus escritos que “la Transmodernidad retorna y recupera las vanguardias, las copia y las vende, es cierto, pero a la vez recuerda que el arte ha tenido un efecto de denuncia y experimentalismo, que no todo vale” (Rodríguez Magda, 1989).

Recordemos las palabras de Antón García Abril en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *Defensa de la melodía* (García Abril, 1983), donde se refiere al avance tecnológico: “[...] el encuentro de nuestra identidad debe ser nuestro máximo objetivo como planteamiento de un nuevo espacio sonoro en el que la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad que le ha tocado vivir”. ¿Podríamos calificar a García Abril como el predecesor de Miquel Ortega por no seguir la estética de las vanguardias imperantes a partir de la segunda mitad del siglo XX? Pudiera ser.

Consideramos que Miquel Ortega, en la actualidad, en pleno apogeo de su carrera como compositor, hace una constante búsqueda de sí mismo, trata de hacer una nueva fusión sonora con el firme propósito de expresar que no todo vale o, al contrario, que todo vale según se haga de una manera o de otra. Ortega combina estilos, modos y abarca múltiples lenguajes. No es suficiente con lo que señalan algunos medios (Chamorro Mena, 2018), refiriéndose a ella como una obra que recupera la tonalidad, para acercarse al público de nuestro tiempo (García Tomás, 2018). *La Casa de Bernarda Alba* es mucho más que eso. Armonía y melodía caminan siempre de la mano, sorteando las piedras en este nuevo sendero musical, lo “transmoderno” y lo “neotonal”. Ortega domina el discurso instrumental y vocal, y yuxtapone a la perfección las diferentes estéticas de los últimos dos siglos. Por ese motivo, es un compositor transmoderno.

Esta ópera se encamina a través de lo que no se ajusta a las costumbres consideradas tradicionales; y también consideramos que “la Bernarda” de Ortega se encuentra contextualizada en el Neotonalismo, actuando éste como corriente musical de la Transmodernidad, además de que probablemente trascenderá la lírica española de la primera mitad del siglo XXI (Marín, 2021).

CAPÍTULO 5

MÉTODO DELPHI Y CUESTIONARIO A ALBERT GUINOVART

(TERCER EJEMPLO SIGNIFICATIVO)

5.1. Introducción

El método Delphi es una técnica utilizada para obtener y consolidar la opinión de un grupo de expertos en un tema determinado o de varios temas sobre los que gira el estudio, que responden una serie de preguntas en varias rondas. En nuestro caso, han sido dos rondas de preguntas, ya que se ha alcanzado un punto en el que ya no se pueden lograr mejoras significativas en el consenso. Han sido realizadas a un panel de trece expertos, a su vez validado por dos personalidades del mundo de la música, Don José Luis García del Busto, Académico-Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Don Enrique García Asensio, director de orquesta de prestigio nacional e internacional.

El objetivo de aplicar el método Delphi en nuestra tesis es determinar, a partir de la opinión de los expertos, si existe el Movimiento Neotonal Español como estilo musical, si existe la Transmodernidad Musical como corriente estética del siglo XXI, y si podemos adscribir el Neotonalismo, la Improvisación libre y la Composición en Tiempo Real a la Transmodernidad Musical.

El método Delphi es particularmente útil cuando no hay datos históricos disponibles y se necesita el juicio de expertos para tomar decisiones informadas. Así, las categorías del método Delphi se refieren a los diferentes tipos de preguntas que se pueden hacer durante el proceso. En nuestro caso, estas categorías se incluyen en preguntas abiertas, en las que los expertos tienen total libertad de proporcionar una respuesta a través de sus propias palabras. Todas las respuestas se pueden consultar en el Apéndice I. Al utilizar estas diferentes categorías de preguntas de manera efectiva, el método Delphi puede obtener una visión más completa y precisa de las opiniones de los expertos y llegar a un consenso sólido en torno a un tema determinado.

5.2. El compositor, el intérprete y su obra

Albert Guinovart es uno de los compositores fundadores del grupo de compositores “Los otros contemporáneos” (Redacció RMC, 2012). Nuestro punto de partida es la entrevista

a la que el propio compositor tuvo la gentileza de responder, para su inclusión en esta tesis doctoral. Las preguntas son acerca de las principales corrientes del siglo XXI, y si se siente identificada con algunas de ellas, entre otras cuestiones que le planteamos.

Inicialmente, habíamos pensado incluir a Albert Guinovart en el panel de expertos que responden al cuestionario del método Delphi, desarrollado íntegramente en el punto 5.5, pero finalmente decidimos incluir sus reflexiones de forma independiente, ya que consideramos su enorme capacidad como creador en una nueva dimensión de la música de nuestro tiempo, en lo concerniente a fusionar toda clase de estilos musicales instrumentales y/o vocales en el ámbito de la música clásica de concierto.

Por otro lado, A. Guinovart representa el modelo de Pianista Total al que nos referíamos en la Introducción. También es uno de los ejemplos significativos de nuestra tesis, y por ello merece una mención aparte. Aunque, antes de transcribir nuestra entrevista, quisiéramos reflejar su biografía resumida, recogida de su propia página web (Miotta, 2021):

El compositor y pianista Albert Guinovart, es heredero de excepción del extraordinario renacimiento cultural que con enorme fuerza emergió en la Cataluña de principios del siglo XX y que tuvo como resultado el nacimiento de nuevos fundamentos estéticos, siempre con una mirada a la gran cultura europea sin renunciar a las fuentes populares y la tradición heredada. Su prolífica obra abarca la composición de dos óperas, un ballet, un numeroso catálogo de obras sinfónicas y una no menos importante producción de repertorio camerístico, siendo el piano una constante que le acompaña desde los inicios de su carrera hasta el presente. Sus obras han sido estrenadas en prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo por destacados intérpretes, orquestas y directores de reconocido prestigio internacional. Sus composiciones y arreglos tanto orquestales como camerísticos han sido estrenados por primeras figuras internacionales como Plácido Domingo, Gustavo Dudamel, Christopher Hogwood, Vasily Petrenko, Lawrence Foster, Franz Paul Decker, Edmon Colomer, Enrique Diemecke, Daniel Cohen, James Laughram, Josep Pons, Neville Marriner, Phillipe Entremont o Gianandrea Noseda junto a prestigiosas orquestas como Sydney Festival Orchestra, Gürzenich Orchester-Kölner Philharmoniker, Orchestre Nationale de Montpellier, Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestre Nationale de Toulouse, The State Academy Symphonic Orchestra of San Petersburgo, Israel Chamber Orchestra, Franz Liszt of Budapest, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquestra Sinfónica de Madrid y Orquestra Sinfónica de Castilla y León, entre otras. Como intérprete, Albert Guinovart, ha ofrecido conciertos interpretado sus propias composiciones, así como el gran repertorio en numerosos recitales en las salas de conciertos más prestigiosas de Europa, América, Japón y Australia. En el terreno discográfico son numerosos los títulos que ha grabado hasta la fecha, más de sesenta títulos, editados muchos de ellos por prestigiosos sellos discográficos como EMI, DECCA, Harmonía Mundi o Sony Classical, tanto del

repertorio del que es una referencia, Joaquín Turina, Enric Granados, Isaac Albéniz, Joaquín Rodrigo, como de sus propias composiciones. La relación de Albert Guinovart con el mundo creativo sonoro de su generación, le lleva a componer música original para cine, que se materializó en los éxitos como *El llarg hivern*, u orquestar la oscarizada banda sonora de *The Artist*. Entre sus laureles más recientes, se encuentra la transformación en disco de su ópera *Alba Eterna*, una tragedia en dos actos sobre la belleza y el paso del tiempo. Promediando 2022, Sony Classical ha lanzado esta obra grabada por la Franz Schubert Filharmonia y dirigida por Tomàs Grau.

5.3. Cuestionario a Albert Guinovart

Antes de aplicar el método Delphi, hemos elaborado este cuestionario previo, enviado a Albert Guinovart por correo electrónico (Guinovart, 2022), y contestadas también por él a través de esta vía, que, como decíamos, nos ha servido como punto de partida para elaborar el cuestionario definitivo. Las preguntas han sido diseñadas de manera cuidadosa para asegurarnos que las respuestas sean claras, concisas y relevantes para el tema que se está abordando, de manera que los expertos que participan en el método Delphi, posteriormente, puedan ofrecer su opinión sobre cada uno de los aspectos y rótulos más relevantes. Solo después de haber realizado este cuestionario a Albert Guinovart y habernos asegurado de que es completo y preciso, se ha procedido a la elaboración del cuestionario definitivo y a la aplicación del método Delphi.

1. ¿Cómo crees que se ha transformado el legado de las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XX en la actualidad?

Como en el siglo XX conviven corrientes musicales bastante dispares, lo que nos llega en la actualidad es bastante diferente también, a mi parecer. Los compositores actuales tienen una diversidad muy grande de modelos que pueden ser referencia estética, ya sea en positivo o en negativo; por ejemplo, podemos tener de referencia a autores como Schönberg, Ligeti o Stockhausen, pero también a Britten, Gershwin o Poulenc. Además, lo que es la Vanguardia, que se inicia con el Atonalismo, ha desembocado en distintas corrientes nada unitarias. Pienso, pues, que el panorama está muy abierto, si bien la mayoría de los centros educativos musicales poseen una tendencia más especulativa y experimental debido a que, curiosamente, la transgresión se apoderó de la Academia, por lo que el profesorado intenta perpetuar el concepto de experimentación y el idolatrado concepto de “evolución”.

2. ¿Cuáles son, según tu opinión, las principales corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI?

En el siglo XXI observamos un gran distanciamiento entre lo que se considera música culta y música popular. La primera, en general como he comentado anteriormente, se ha ido complicando en su concepto y su realización, de manera que no es sencillo para el público profano entrar a comprender su audición. Proporcionalmente, también creo que la música popular se ha ido vulgarizando y simplificando de manera que los públicos cada vez están más distanciados. La posibilidad de crear música a partir de aparatos electrónicos y programas informáticos, para una persona con muy pocos conocimientos de composición, ha provocado la aparición de mucha música intuitiva en todos los medios, como el cine, la televisión y la publicidad, con muy poca calidad artística, precisamente, porque hay poco pensamiento detrás. En el otro extremo, se encuentra la música súper compleja de las salas de concierto, donde lo que prima es el pensamiento, y en la que puede haber muy poca emotividad y consideración, desde el punto de vista de términos clásicos como la belleza o el disfrute del arte. Creo que las distintas corrientes se pueden incluir en los dos apartados que comento, y que son más conceptuales que estéticos.

3. ¿Qué papel crees que juega la tecnología en el desarrollo y la experimentación con las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XXI?

En efecto, la tecnología ha influido en la experimentación y en el desarrollo de distintas corrientes. Pero en mi caso, tengo que decir que nunca me ha interesado, más allá de poder editar partituras con mucha nitidez.

4. ¿Te sientes identificado con alguna de las corrientes y vanguardias musicales actuales? En caso afirmativo, por favor, dinos cuál o cuáles con una breve descripción.

Me sabe mal decir que no me siento identificado con ninguna corriente en concreto. Algunos pueden pensar en un “Neo-romanticismo” cuando escuchan mi música. No lo sé. Lo que sí pienso es que nace de una reacción contra las vanguardias que me distancian de la música emotiva que siempre me ha gustado, por una parte; y también de la influencia de mi repertorio preferido como intérprete. También he cultivado la música colaborativa con otras disciplinas artísticas, como el cine, el teatro, la danza, y esto no ha hecho cambiar mi idea de la comunicación musical, pero sí que me he tenido que esforzar para estar al servicio de las distintas dramáticas (como bien hacían los compositores operísticos románticos, por otro lado).

5. ¿En referencia al grupo “Los otros Contemporáneos” al que perteneces, por qué te consideras otro contemporáneo?

Bien, este término fue acuñado por Alberto García Demestres y, en un principio, fue usado en una serie de conciertos que se grababan. Dicha grabación se entregaba al público en el siguiente concierto. Al inicio éramos Alberto, Miquel Ortega y yo mismo. Personalmente, pienso que los tres tenemos un estilo muy diferente y que es difícil catalogarnos como una corriente estilística. Más bien, nuestra posición era de reacción a la música experimental que acostumbra a estar subvencionada. Lo de “otros” era para reivindicar la contemporaneidad heterogénea. Creo que a los tres nos une una atención al hecho comunicativo del concierto, y al intento de “gustar”, concepto muy denostado entre los creadores, pero muy buscado por los intérpretes. Creo que el hecho de serlo nosotros también fue determinante”

6. ¿Sabes qué es y si existe la Transmodernidad? En caso afirmativo, por favor haz una breve descripción.

Sinceramente, desconocía el término. Debo decir que no me importa mucho estar o no en un grupo determinado. Yo intento hacer la música que me gusta hacer y que quiero que la disfrute el músico y el público. Las etiquetas no me van mucho.

7. ¿Crees que podemos aglutinar algunas corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI, en uno más global y genérico denominado Transmodernidad Musical?

Ya he comentado en la anterior pregunta que no me interesa demasiado la clasificación. Entiendo que el mundo de la musicología quiera estudiar las distintas corrientes y organizarlas, pero no creo que los compositores debamos inmiscuirnos en el debate. Lo que es seguro es que el mundo de la creación musical va cambiando con el tiempo, y que cada vez es más heterogéneo. Es difícil poder nombrar un estilo predominante.

8. ¿Crees que la música de “Los Otros Contemporáneos” debe ser adscrita a la Transmodernidad musical?

Pues no sé. Espero que si alguien tiene interés musicológico por lo que hicimos lo pueda decidir.

9. Por último, trata de transcribir algunos de tus pensamientos y algunas de tus emociones mientras componías *Skyshadows* y explícanos en qué te basaste para su creación.

Esta pieza la compuse por encargo de la *Foundation for Iberian Music* de la CUNY el 2013. La estrené en New York el 8 de setiembre de 2014 en el Instituto Cervantes, y la petición del encargo fue que tuviera algo que ver con la ciudad que acogía el estreno. Compuse una pieza de unos ocho minutos de duración en la que intento captar distintos ambientes y momentos del día, pensando en una línea imaginaria, no sólo del contorno arquitectónico, sino también anímico de la población. Además, cogí el principio de una canción de Cole Porter, un autor que adoro, y que se titula *I happen to like New York* y que es una especie de obstinado armónico. Lo llevé a mi terreno y lo desarrollé juntamente con mis temas.

5.4. El Pianista Total

A partir de este cuestionario observamos que Albert Guinovart es un claro ejemplo significativo, al mismo tiempo que una figura relevante en el mundo de la música clásica, destacando por su habilidad como pianista, compositor e intérprete. También consideramos que ejerce como modelo de Pianista Total, en el sentido de que es capaz de crear, interpretar y enseñar música, como una muestra de versatilidad y destreza.

Suscribiendo las reflexiones de Rosa María Rodríguez Magda, el Pianista Total es un modelo que va “más allá” de la simple ejecución del instrumento, ya que involucra la capacidad de componer, interpretar y transmitir conocimientos a otros. En este sentido, Guinovart es un referente de la versatilidad y la creatividad que se requiere para ser un Pianista Total. La idea de la transmodernidad, que se basa en la superación de las categorías y barreras culturales tradicionales, se vincula estrechamente con el modelo del Pianista Total. Este modelo, al requerir habilidades diversas y una perspectiva amplia y abierta, permite la exploración y el diálogo entre diferentes culturas y estilos musicales, lo que es fundamental para la construcción de un mundo más inclusivo y transmoderno. Albert Guinovart es un ejemplo de cómo el modelo de Pianista Total puede fomentar la diversidad cultural y la inclusión en el mundo de la música, contribuyendo a la creación de una sociedad más abierta y, por extensión, transmoderna.

El modelo de Pianista Total lo desarrollaremos más ampliamente en el capítulo 6.

5.5. Aplicación del método Delphi

Inicialmente se mostraron dispuestos a contestar diecinueve expertos de los veintitrés que habíamos seleccionados previamente. Después, escribimos un correo electrónico a estas personas, explicándoles por escrito el motivo principal por el cual necesitábamos de su

colaboración y participación: **establecer una nueva corriente estética y musical que describa el momento en que vivimos, y con la que nos sintamos plenamente identificados.**

Obtuvimos respuesta de trece expertos. De cada una de las respuestas extrajimos varias categorías, que argumentamos a continuación a través de varias gráficas cuantitativamente analizables. Todas las respuestas se pueden consultar en el Apéndice I.

5.5.1. Primera ronda de preguntas

1ª ¿Qué titulación/es máster/es, estudios de postgrado posees, y qué otra vinculación con la música tienes que quieras destacar?

El propósito de formular esta primera pregunta obedece a una primera necesidad de que el sujeto se sienta cómodo para responder al cuestionario, de forma honesta, clara y eficaz. Se trata más de una pregunta de control, donde cada entrevistado describe sus estudios y su experiencia de forma muy explícita y específica. Por mantener el anonimato de cada sujeto, no hemos transcrito las respuestas.

2ª ¿Cómo crees que ha evolucionado el legado de las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XX en la actualidad?

La premisa sobre la que gira esta cuestión se basa en realizar una investigación general sobre la evolución de las corrientes según la opinión de cada sujeto. Como todas han sido respuestas abiertas, las opiniones han sido muy diversas. Se ha sacado de cada respuesta una lista de categorías, aplicando a su vez, un porcentaje a cada una de ellas, tal y como aparece en la gráfica (figura 37):

Categorías:

- 1ª Ha evolucionado durante un siglo.
- 2ª Ha evolucionado durante varios siglos.
- 3ª Ha evolucionado en varias ramas.
- 4ª Ha evolucionado de forma discontinua.
- 5ª Ha evolucionado de forma disociada.
- 6ª Ha evolucionado aglutinando estilos.

7ª Ha evolucionado positivamente.

8ª Ha evolucionado negativamente.

9ª Ha evolucionado con libertad artística.

10ª Ha evolucionado a través de la exploración y el experimento dando lugar a nuevas tendencias.

11ª Ha evolucionado llegando a un punto crítico.

12ª Ha evolucionado con el abuso del atonalismo.

13ª Ha evolucionado con la influencia de nuevas tecnologías.

14ª Ha evolucionado en función de una relación positiva o negativa con el público.

15ª Ha evolucionado hacia el individualismo.

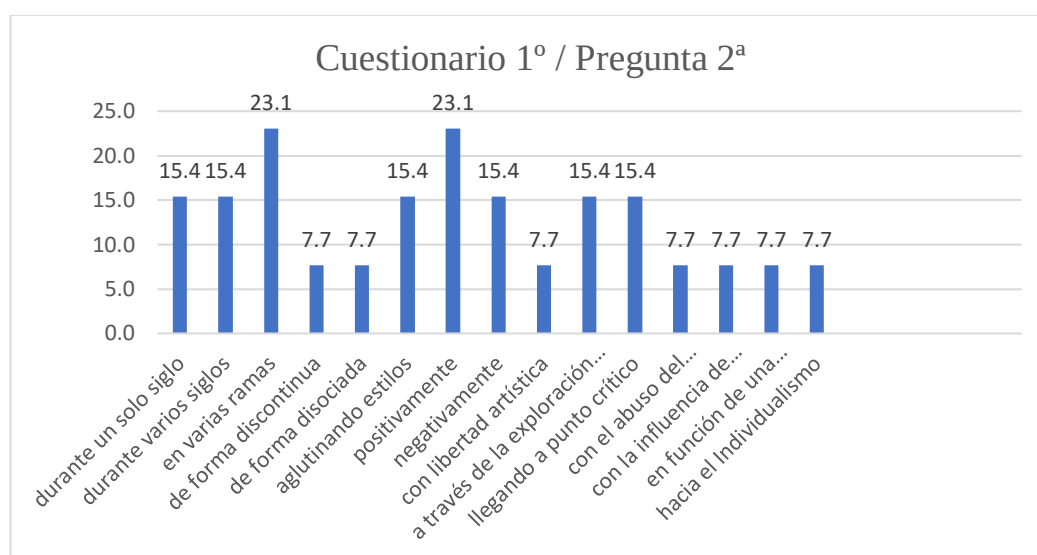


Figura 37 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 2ª)

Las dos categorías que obtienen un porcentaje más alto, según las respuestas de los expertos, son:

- Ha evolucionado en varias ramas (23,1 %)
- Ha evolucionado positivamente (23,1 %)

3ª ¿Cuáles son, según tu opinión, las principales corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI?

El propósito de esta pregunta está relacionado con obtener la información correspondiente de cada sujeto acerca de las principales corrientes y vanguardias musicales actuales, y así

poder establecer un mapa general sobre ello. En las repuestas, las corrientes y vanguardias que se mencionan, las hemos convertido en categorías como tal (figura 38):

- 1ª Música Experimental.
- 2ª Minimalismo.
- 3ª Postminimalismo.
- 4ª Música de cine.
- 5ª Música de videojuegos.
- 6ª *Samplers* y sintetizadores.
- 7ª Pop.
- 8ª Rock.
- 9ª Microtonalismo.
- 10ª Neotonalismo.
- 11ª Poliestilismo.
- 12ª Música generativa.
- 13ª Música electroacústica.
- 14ª Improvisación libre.
- 15ª Música colaborativa.
- 16ª Música espectral.

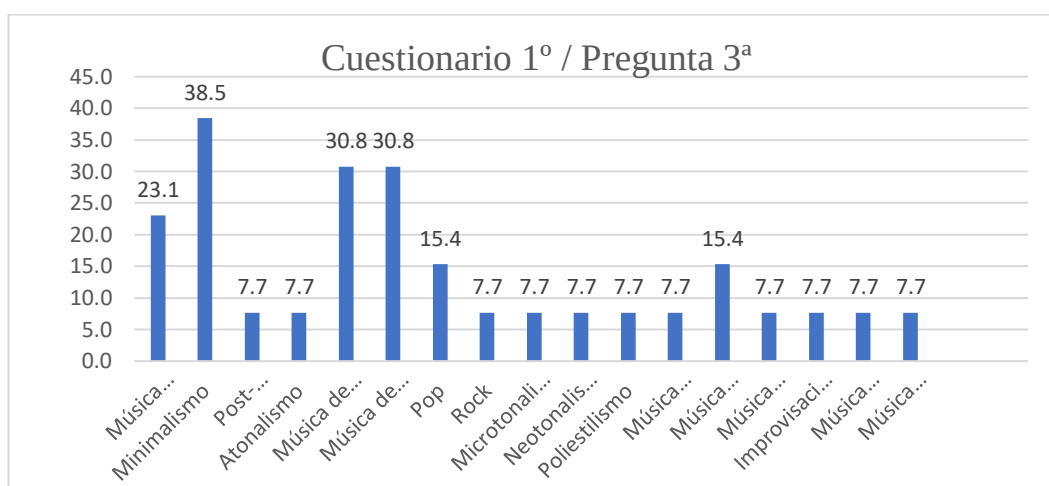


Figura 38 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 3ª)

Observamos que, según las respuestas de los expertos, como décima categoría ya aparece el **Neotonalismo** en un 7,7 % y la **Improvisación libre** también en un 7,7 %, dos de los rótulos principales de nuestra tesis.

4ª ¿Qué papel crees que juega la tecnología en el desarrollo y la experimentación con las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XXI?

La premisa para formular esta pregunta tiene que ver con el mundo en que vivimos actualmente, donde los músicos del siglo XXI estamos en contacto permanente con la tecnología, y donde ya no es posible desvincularnos de ella porque ha entrado de lleno en nuestras vidas. De las respuestas de los expertos (figura 39) se desprenden múltiples categorías:

- 1ª Software musical.
- 2ª Distribución.
- 3ª Difusión.
- 4ª Influencia en el público positiva.
- 5ª Influencia en el público negativa.
- 6ª *Samplers* y sintetizadores.
- 7ª Redes sociales.
- 8ª Divulgación.
- 9ª Hay tecnología suficiente.
- 10ª No hay tecnología suficiente.
- 11ª Venta de entradas.
- 12ª Autoproducción.
- 13ª Física.
- 14ª Realidad virtual.
- 15ª Plataformas digitales.
- 16ª Hiperconectividad.
- 17ª Influencias negativas de la tecnología en el ámbito laboral.

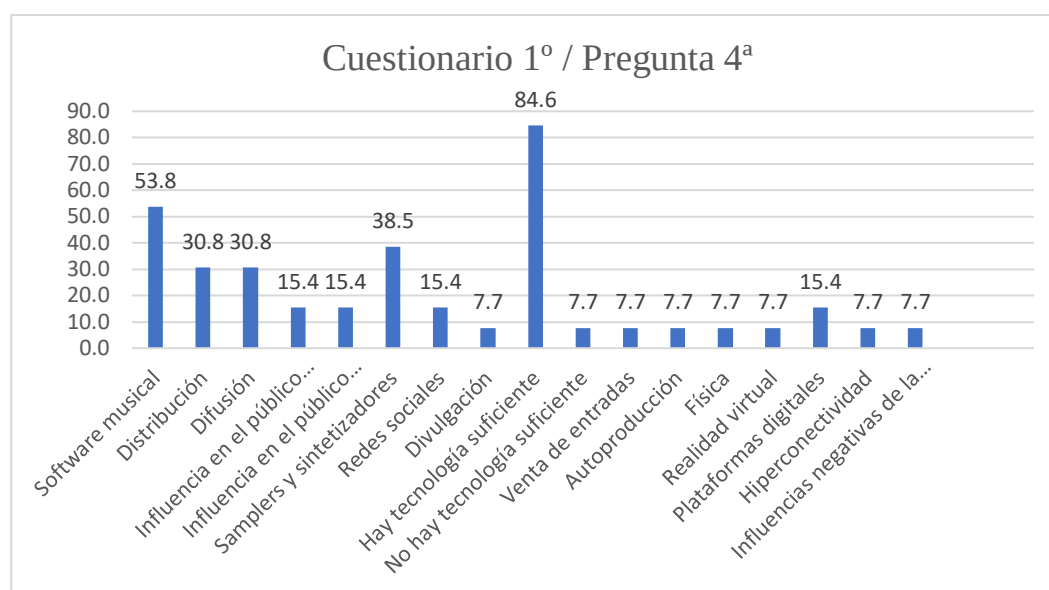


Figura 39 (Estadística del Cuestionario 1º / Pregunta 4ª)

Destaca con un 84, 6 % el hecho de que hay suficiente tecnología para el desarrollo y la experimentación. También destaca en un 53,8 % la utilización de software musical para el desarrollo y la experimentación.

5.5.2. Segunda ronda de preguntas

Después de haber cotejado y analizado la primera ronda de preguntas, se ha configurado la segunda ronda y enviado a los mismos expertos. En este caso, las cuestiones son más específicas, con el propósito de llegar a un consenso, como así ha ocurrido.

5ª ¿Te sientes identificado con alguna de las corrientes y vanguardias musicales actuales? En caso afirmativo, por favor, dinos cuál o cuáles con una breve descripción.

De esta pregunta emergen dos gráficas. La primera (figura 40) nos indica el número de síes y de noes. En la segunda (figura 41), a partir del número de síes, identificamos las corrientes y vanguardias musicales actuales con las que se sienten identificados los sujetos. Las categorías que se desprenden también son muy numerosas:

1ª New Age

2ª Minimalismo

3ª Música melódica

- 4ª Música tonal
- 5ª Música consonante
- 6ª Rock
- 7ª Jazz
- 8ª Música electrónica
- 9ª Hip-hop
- 10ª Neotonalismo
- 11ª Flamenco
- 12ª Bossa-nova
- 13ª Funk
- 14ª Rythm & Blues
- 15ª Soul
- 16ª Folk
- 17ª Música étnica
- 18ª Música colaborativa
- 19ª Poliestilismo
- 20ª Música de videojuegos
- 21ª Música de cine

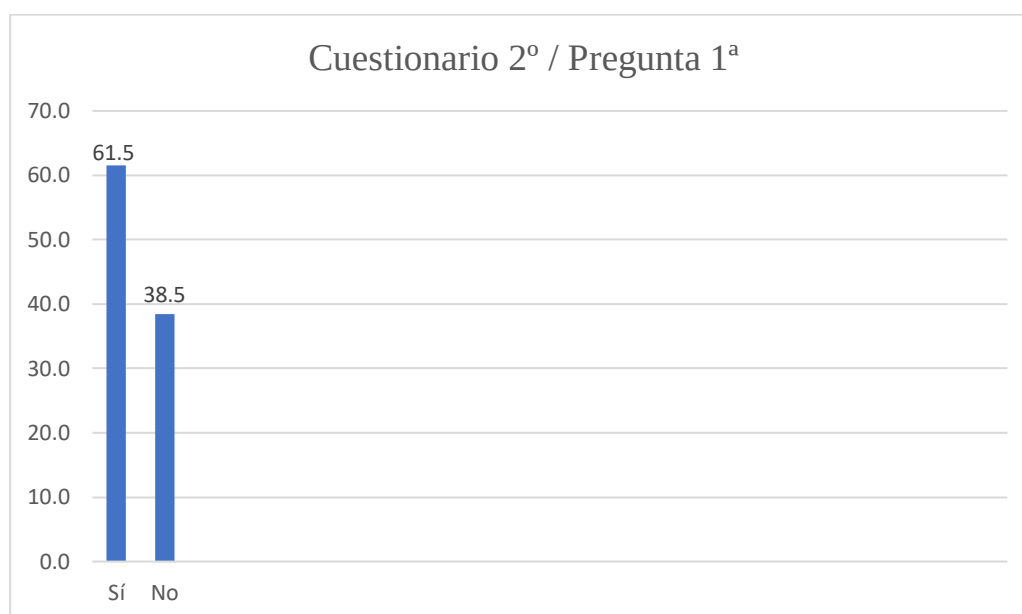


Figura 40 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 1ª)

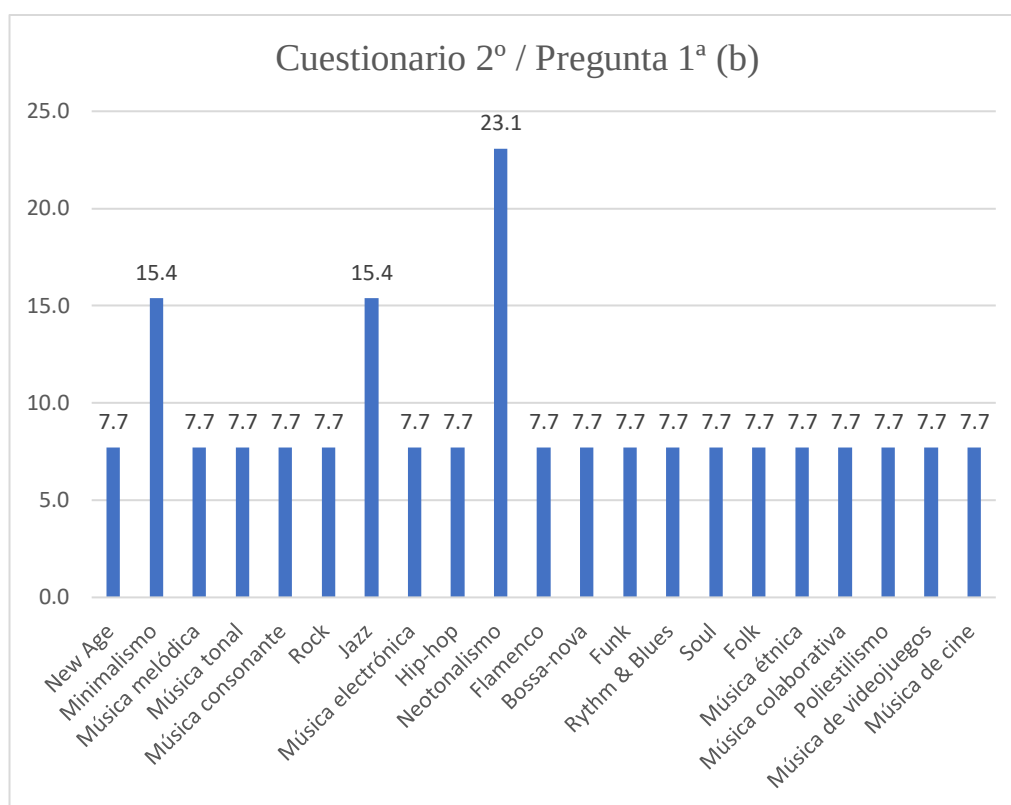


Figura 41 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 1ª b)

De la primera gráfica cabe destacar el 61,5 % de síes y de la segunda **destaca el mayor número de identificaciones con el Neotonalismo**, uno de los rótulos de nuestra tesis, con un 23,1 %.

6ª ¿Sabes qué es y si existe el movimiento Neotonal Español? En caso afirmativo, por favor, haz una breve descripción.

De esta pregunta también emergen dos gráficas. La primera (figura 42) nos indica el número de síes y de noes. En la segunda (figura 43), a partir del número de síes, identificamos las siguientes categorías:

- Estoy bien informado
- Conozco a compositores
- No conozco el movimiento, pero sí a compositores

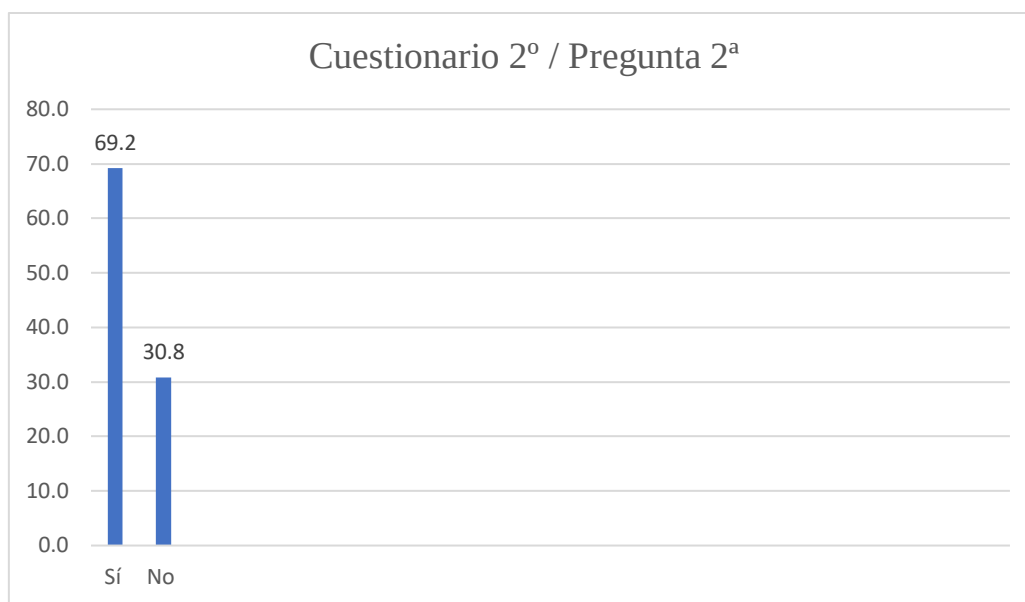


Figura 42 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 2ª)

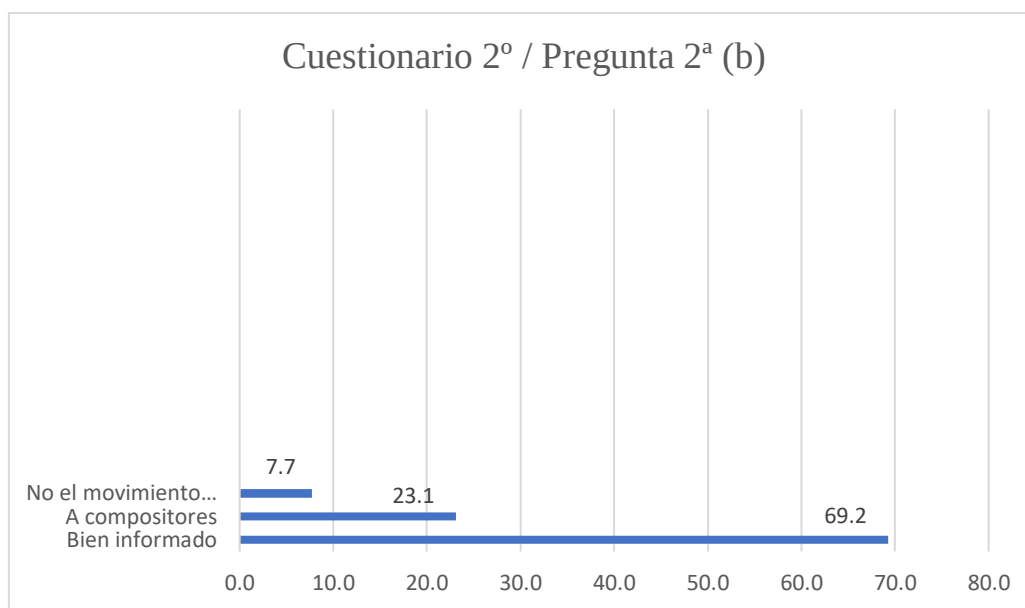


Figura 43 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 2ª b)

De estas dos gráficas cabe destacar el **69,2 % de sujetos que conocen el Movimiento Neotonal Español**, y el 69,2 % de sujetos que están bien informados.

7ª ¿Sabes qué es y si existe la Transmodernidad? En caso afirmativo, por favor haz una breve descripción.

De esta pregunta emergen dos gráficas. La primera (figura 44) nos indica el número de síes y de noes. Y de la segunda (figura 45), a partir del número de síes, identificamos las siguientes categorías:

- Estoy bien informado
- Estoy informado de forma poco clara

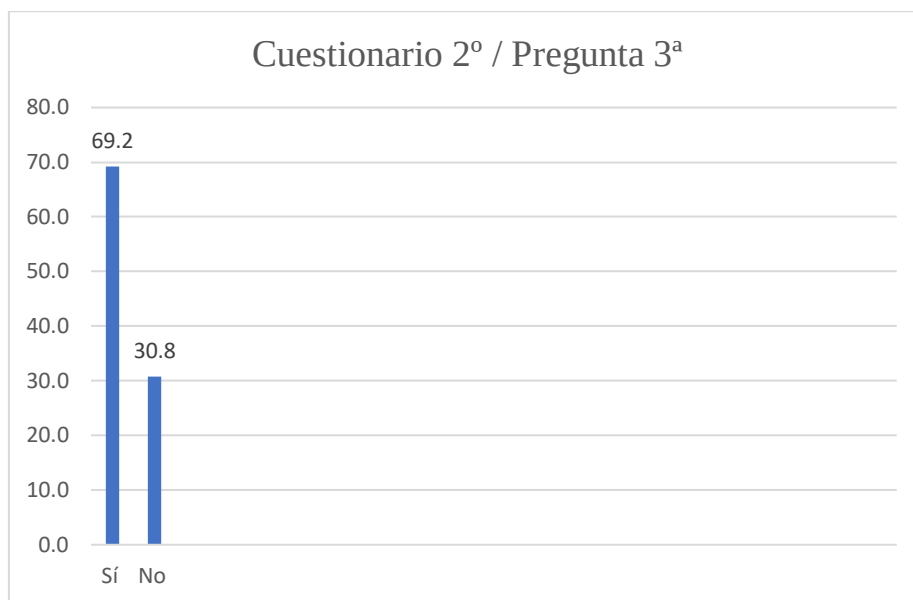


Figura 44 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 3ª)

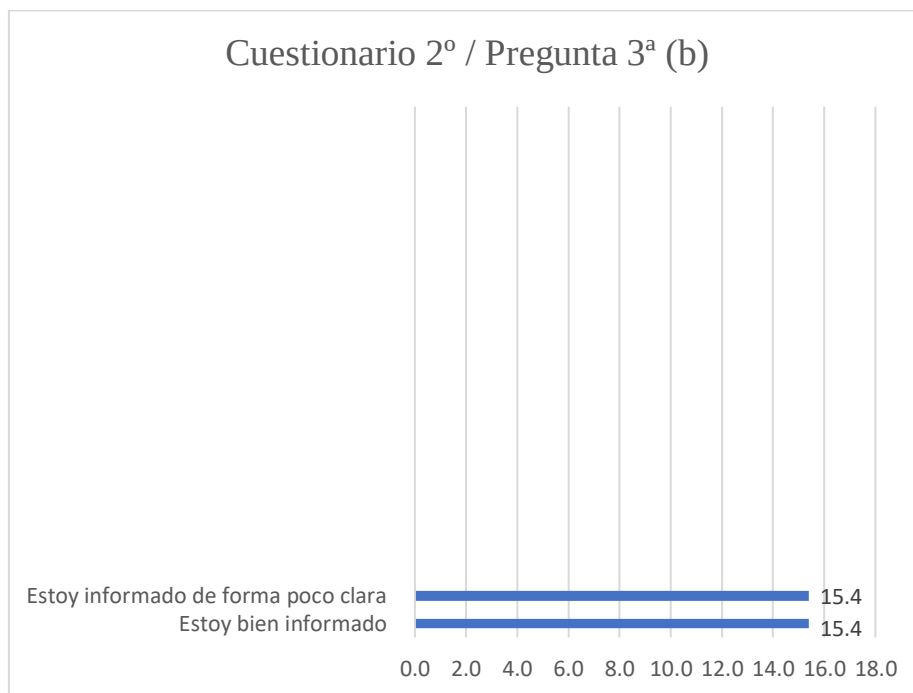


Figura 45 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 3ª b)

De estas dos gráficas cabe destacar, por una parte, **el 69,2 % de sujetos que conocen la Transmodernidad** y, por otra parte, el 15,4 % que están bien informados, y otro 15,4% que están informados, pero de forma poco clara.

8ª ¿Crees que podemos aglutinar algunas corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI en uno más global y genérico denominado: Transmodernidad Musical?

La premisa es dar respuesta a una de las preguntas de investigación a través del panel de expertos. En este caso, emerge una única gráfica (figura 46), aplicando las siguientes categorías:

- Sí
- No
- Sí con condiciones
- Dudas entre sí o no

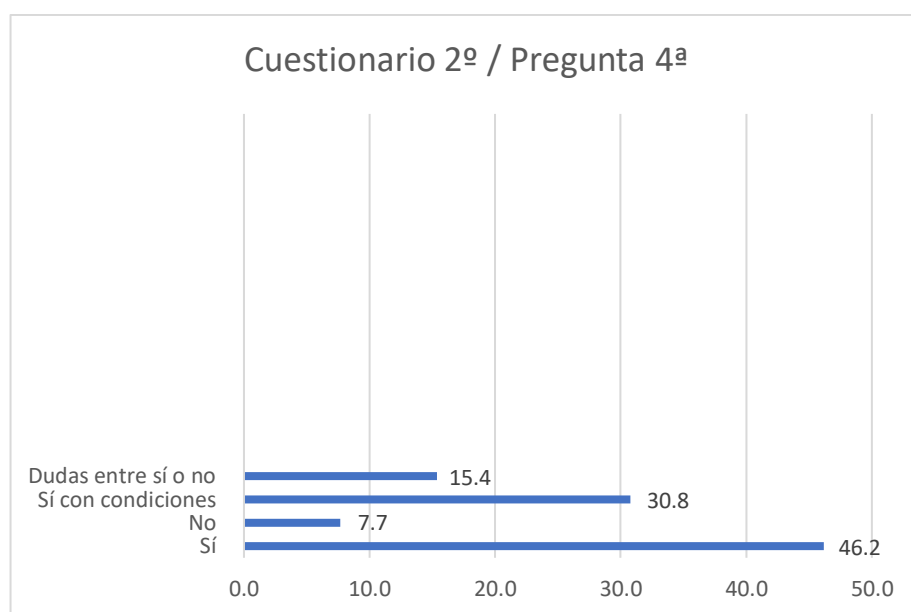


Figura 46 (Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 4ª)

Los datos reflejados en este cuestionario nos dan la respuesta clara a nuestra investigación: el 46,2 % de síes + el 30,8 de síes con condiciones nos dan **un total de 77 % de sujetos a favor de aglutinar todas las corrientes en una**. A continuación, vamos a exponer un ejemplo de una de las respuestas de los Sujetos referidas al Sí con

condiciones para que entendamos mejor esta categoría. También invitamos a leer todas las respuestas del cuestionario que se encuentran en el Apéndice I.

Tras haberme informado, debido a las preguntas anteriores, sobre estos conceptos creo que se podrían aglutinar algunas corrientes, no todas. Sobre todo, aquellas que buscan o de forma involuntaria han creado un nuevo paradigma, que buscan romper con lo anterior que desarrollan nuevas técnicas o que explorar otras modalidades, como podrían ser la música generativa o la colaborativa, por ejemplo.

Cuando el sujeto se refiere a aglutinar algunas corrientes y no todas, consideramos que puede referirse a que **sí** se podrían aglutinar aquellas que utilizan la tonalidad como principal recurso para la composición, pero **no** aquellas que no lo hacen, cuyo principal recurso es la atonalidad. El resto de los sujetos se pronuncian de manera similar al respecto de esta pregunta como se observa en las respuestas contempladas en el Apéndice I.

9ª ¿Crees que la Improvisación libre, la Composición en Tiempo Real y el Soundpainting, deben ser adscritas a la Transmodernidad Musical?

Obsérvese que, en este caso, nuestra pretensión es saber de primera mano la opinión del panel de expertos sobre dos de los rótulos de nuestra tesis, que desarrollaremos en el capítulo 6: la Improvisación libre y la Composición en Tiempo Real, y si deben adscribirse a la Transmodernidad Musical o no. Aunque no tratamos directamente el *Soundpainting* en nuestra tesis, consideramos que sí, al menos, debe mencionarse, pues se encuentra situado en unos parámetros parecidos a los que desarrollamos en nuestro trabajo (Vidal Belda and Morant Navasquillo, 2017). El *Soundpainting* es un lenguaje de señas gestuales que se utiliza para la creación y la dirección de música, danza, teatro y otros tipos de arte en tiempo real. Fue creado en la década de 1970 por el compositor y director de orquesta neoyorquino Walter Thompson como una herramienta para improvisar y componer con músicos y artistas de diferentes disciplinas. El *Soundpainting* utiliza más de 1500 gestos diferentes, cada uno con un significado específico que indica al intérprete o al conjunto qué hacer en términos de sonido, movimiento, ritmo, dinámica y otros elementos creativos. El objetivo principal del *Soundpainting* es permitir la comunicación y la colaboración entre los artistas en tiempo real, fomentando la improvisación y la creatividad en un ambiente de juego y de experimentación.

Consideramos que esta disciplina también debería adscribirse a la Transmodernidad Musical al igual que la Improvisación libre y la Composición en Tiempo Real y, por ello, se lo hemos planteado también al panel de expertos. Las categorías aplicadas en la gráfica (figura 47) son las siguientes:

- Sí
- No
- Sí con condiciones
- Dudas entre sí o no
- No sabe no contesta

De esta pregunta emerge la siguiente gráfica:

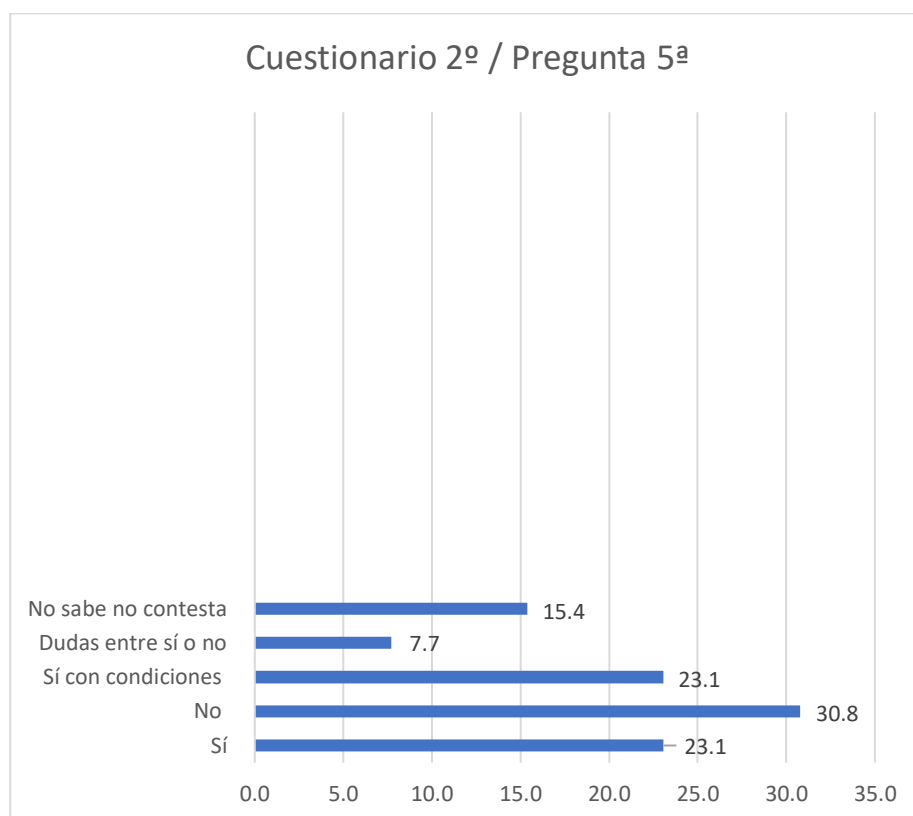


Figura 47(Estadística del Cuestionario 2º / Pregunta 5ª)

Los datos que se desprenden de esta gráfica sitúan los rótulos principales de nuestro trabajo de investigación en un contexto más favorable hacia el Sí (46,2 %) que hacia el No (30,8 %). Es decir que, **según el panel de expertos, la Improvisación libre y la Composición en Tiempo Real podrían adscribirse a la Transmodernidad Musical.** Antes de comenzar con el capítulo 6, ofrecemos la posibilidad de leer en primer lugar los Apéndices II, III y IV (página 195-233). Consideramos que su lectura (opcional)

ofrece una mejor y más amena visión narrativa de la totalidad de este trabajo, desde el punto de vista de la vinculación y de la transversalidad de sus contenidos.

CAPÍTULO 6

EL MODELO TRANSMODERNO MUSICAL

(CUARTO EJEMPLO SIGNIFICATIVO)

6.1. Introducción

Tras haber realizado todos los análisis pertinentes de obras, realizado el cuestionario específico a A. Guinovart, y aplicado el método Delphi a través de un panel de trece expertos, hemos dejado para el final este último rótulo, al que hemos llegado únicamente a partir de nuestras investigaciones, en un complejo proceso de continuidad y reflexión. Por medio de este proceso, consideramos haber encontrado nuestro paradigma principal, dándonos cuenta posteriormente de que el modelo debíamos ser nosotros mismos.

La idea de Modelo Transmoderno Musical partiría, pues, de la Transmodernidad acuñada por Rosa María Rodríguez Magda, cuya consecución sería la idea de Ópera Transmoderna, vinculada a *La Casa de Bernarda Alba* de Miquel Ortega y la unión de esta idea con la de Pianista Total, vinculada a Albert Guinovart, tomando como referencia sus respuestas a nuestro primer cuestionario. También nos hemos dado cuenta de que este proceso sería circular, en un movimiento de ida y de retorno. Es decir, que los atributos del Modelo Transmoderno Musical nos conducirían otra vez a las ideas más relevantes de la Transmodernidad como concepto global, como un Nuevo Gran Relato, en un intento de “ir más allá”, sin renunciar a todo lo anterior, superando la Postmodernidad, la Vanguardia, y cuestionando lo que el gran público puede llegar a entender sobre el concepto Música Contemporánea. En este proceso se produciría una continua transformación intrínseca de todos y cada uno de los rótulos, estableciéndose una clase de sinergias entre las distintas corrientes musicales del siglo XXI, que actuarían conjuntamente, influenciándose unas en otras, formando una nueva cosmovisión transmoderna en cada transformación, en un proceso circular continuo. Recordemos que la cosmovisión transmoderna es aquella “que trata de interpretar todas las esferas de la vida por medio del consenso intersubjetivo, combinando fe, razón e imaginación, con la mirada puesta en la construcción participativa de proyectos que permitan la realización de las expectativas de la gente (Hidalgo Capitán and Cubillo Guevara, 2016), aunque, en nuestro caso, para ser más específicos, hemos sustituido otra vez “cosmo” por “macro”,

resultando así una Nueva Macrovisión Transmoderna. En este proceso circular no se renunciaría, por ejemplo, al Atonalismo. Más bien, el Atonalismo —integrado también en el Movimiento Neotonal Español— formaría parte del proceso de transformación. Así, este proceso circular se puede ejemplificar a través del siguiente mapa conceptual (figura 48), con los rótulos más importantes que estamos analizando a lo largo de nuestra tesis:

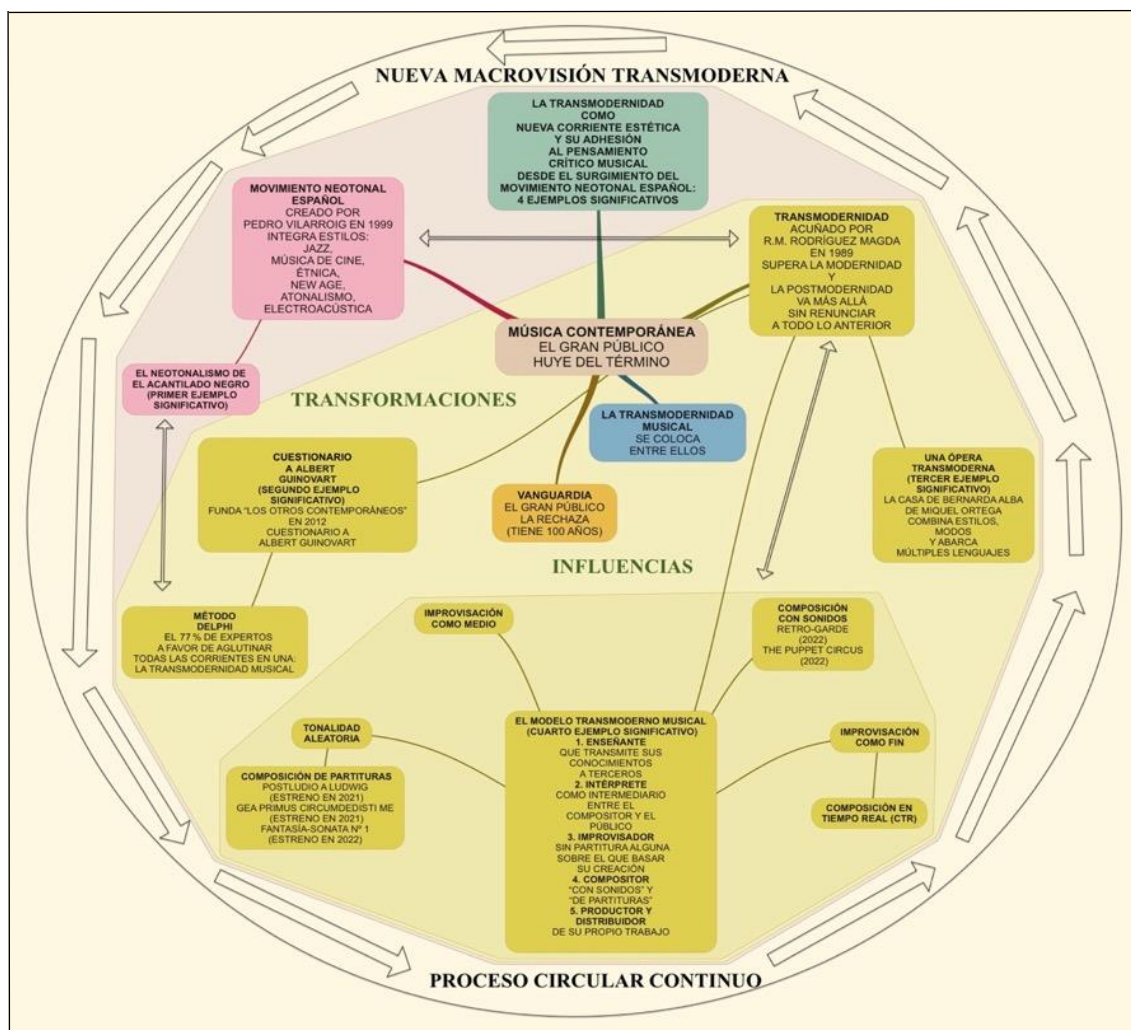


Figura 48 (Nueva Macrovisión Transmoderna)



Figura 49 (Detalle 1º de la Nueva Macrovisión Transmoderna)



Figura 50 (Detalle 2º de la Nueva Macrovisión Transmoderna)



Figura 51 (Detalle 3º de la Nueva Macrovisión Transmoderna)

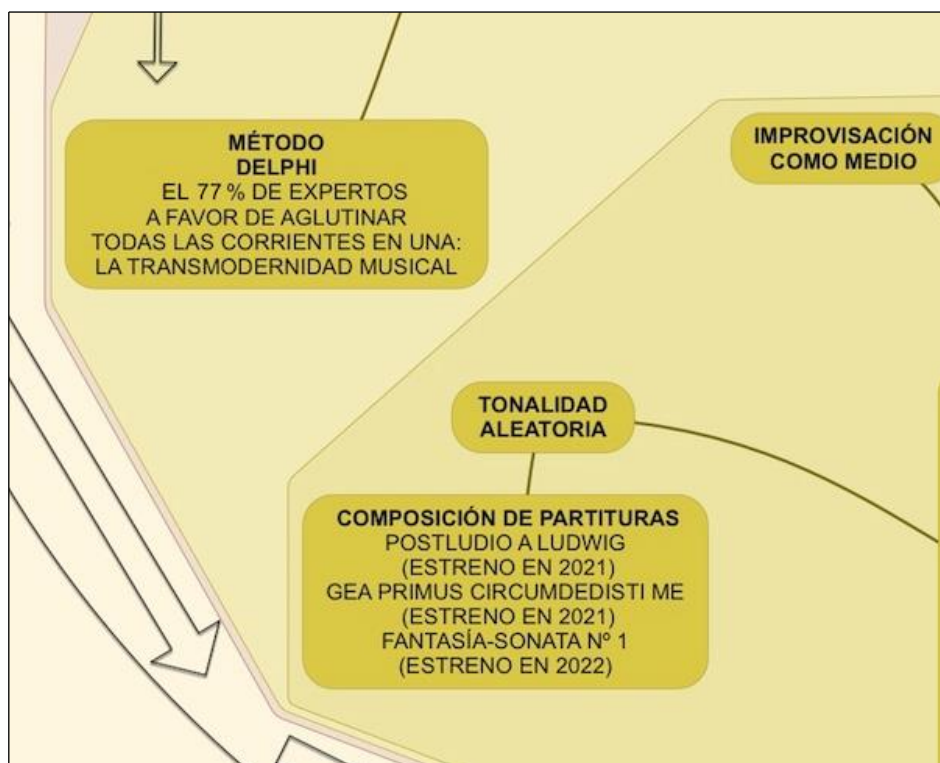


Figura 52 (Detalle 4º de la Nueva Macrovisión Transmoderna)

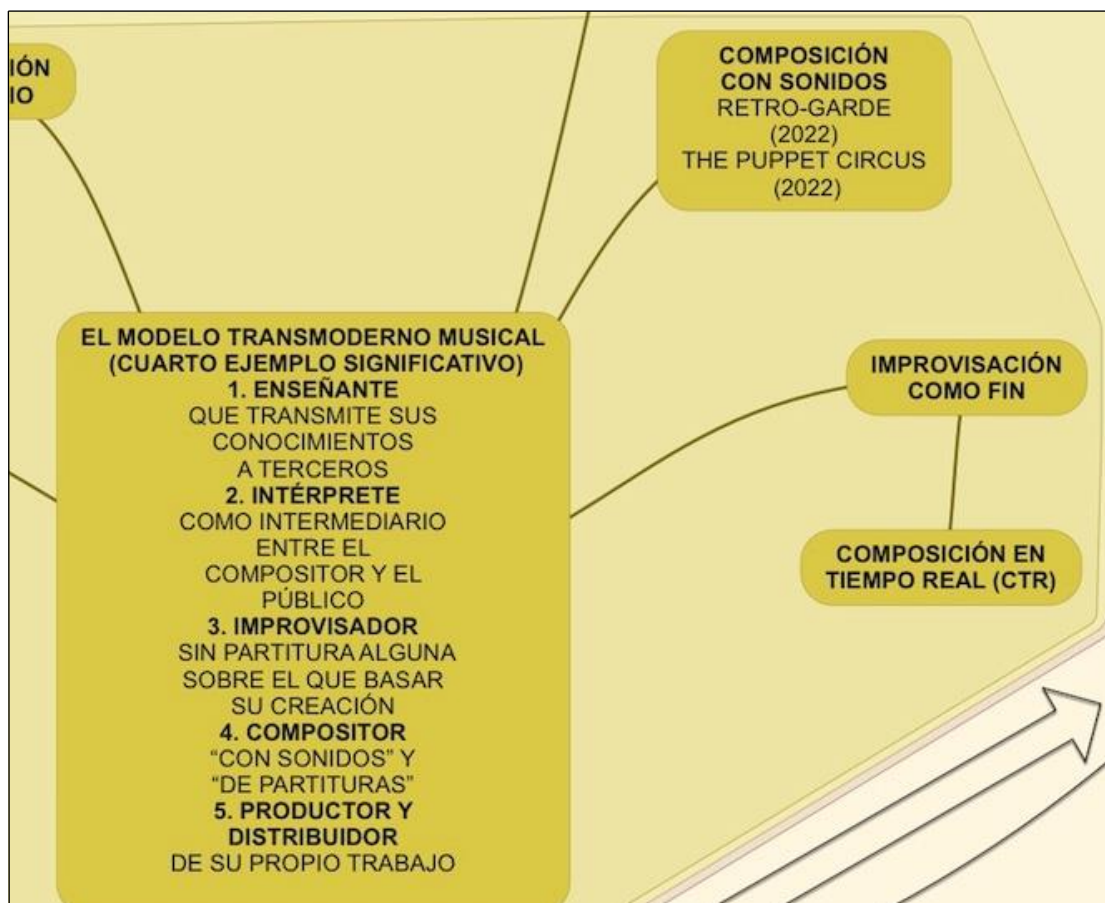


Figura 53 (Detalle 5º de la Nueva Macrovisión Transmoderna)

6.2. Productor del Proyecto Iberian

También es de suma importancia considerar el Neotonalismo, promulgado por Pedro Vilarroig, como el movimiento que nos ha guiado a Nuestro Modelo Transmoderno Musical. Como se describe en el Apéndice IV, sólo gracias a los conciertos que se organizaron hace varios años por la Asociación Española de Compositores Neotonales que él presidía, tanto en el Auditorio Nacional de Música, como en el Carnegie Hall de Nueva York y en la Philharmonie de Berlín, hemos podido acuñar este Modelo. Cuando esta asociación cesó su actividad, Pedro Vilarroig nos ayudó a intentar reconducir nuestra inquietud persistente sobre el rechazo general de “lo contemporáneo” o “lo vanguardista” que, consideramos, se seguía produciendo entre el gran público. Así, comenzamos a implantar en nuestro ámbito profesional la transmodernidad musical y el legado estético de Pedro Vilarroig acerca del Neotonalismo, recuperando en primer lugar la figura del intérprete compositor por medio de un ciclo de conciertos en la Casa de la Comunitat Valenciana de Madrid que se materializó en 2019 (García González, 2019).

Como se desprende de su página web, <https://www.proyectoiberian.com/>, en el Proyecto Iberian pretendíamos promover iniciativas artísticas y musicales para cumplir las expectativas de quien más nos demandaba: el público. Creíamos que debíamos actuar de inmediato para sensibilizar a la población sobre algunos de los problemas que requerían toda nuestra atención para promover la música en general y la música española en particular, dando especial importancia a la música de nuestro tiempo.

Teníamos otro objetivo principal: establecer las bases para extraer de la idea de “Música Contemporánea” otra idea más comprensible para todos, aunque no sabíamos cómo. La toma de decisiones se basaría sobre todo en nuestra experiencia como compositores, intérpretes y gestores de nuestra propia agenda de conciertos, en estudios exhaustivos del mercado musical y evaluaciones de datos, con el fin de atajar de raíz los problemas que nos surgían de la mejor manera posible. Nuestro objetivo era también construir relaciones productivas y duraderas entre el público y los músicos, para tener un impacto positivo sobre la sociedad del siglo XXI a través de las actividades que queríamos promover. Otro objetivo era expandir la música española —y por extensión, los músicos españoles— en todas sus vertientes. Buscábamos apoyar, capacitar y proporcionar recursos musicales de alta calidad a nuestra comunidad en un entorno óptimo. Nuestro éxito no se mediría en términos de riqueza o márgenes de ganancia, sino en todo lo que podríamos brindar a nuestra futura audiencia.

Fundamentalmente, en el Proyecto Iberian íbamos a intensificar nuestros esfuerzos para atraer a nuevos públicos y recuperar al que se había perdido. No era nada fácil. Sin embargo, con cooperación y participación ciudadana, creíamos que podíamos facilitar el proceso en este sentido. Siempre nos esforzaríamos por establecer una diferencia y una seña de identidad. La educación era una de las principales misiones de nuestro proyecto, y por ello nos íbamos a esforzar por encontrar nuevas estrategias para enfrentar este desafío. La educación musical a través del concierto en vivo era algo que nos tomábamos muy en serio, y nuestro equipo trabajaría a diario para generar un impacto positivo en el público.

Inicialmente, tuvimos mucho apoyo por parte de instituciones, empresas y profesionales. Sin embargo, la pandemia de 2020 paralizó este empeño, y finalmente trasladamos toda nuestra inquietud a esta tesis doctoral, donde la idea de recuperar la figura del intérprete/compositor del Proyecto Iberian, se transformó posteriormente en la elaboración de nuestro Modelo Transmoderno Musical.

6.3. Confluencias del modelo de Pianista Total y del modelo de Música Transmoderno

Así, el modelo de Pianista Total —representado en la figura de Albert Guinovart— y el modelo de Compositor Transmoderno —representado en la figura de Miquel Ortega—, confluirían en uno solo: el Modelo Transmoderno Musical. Para desarrollar esta idea lo hemos realizado desde el punto de vista exclusivo de la pura práctica instrumental, concretamente desde la improvisación pianística, que conduce tanto a la improvisación como fin y como medio para la composición.

Cabe decir en primer lugar que, a modo de juego-experimento, hemos practicado la improvisación pianística, primero de forma libre y, después, partiendo de varias notas al azar. De aquellos experimentos se han obtenido muchos resultados, tanto técnicos como artísticos, ha quedado constancia, y han servido para realizar la composición de los trabajos discográficos publicados en 2020, 2022 y 2023, *Retro-Garde*, *PostLudio a Ludwig*, *The Puppet Circus* y *Cénit: Un Viaje sin Límites*. También ha posibilitado el estreno de las obras *Postludio a Ludwig*, *Gea Primus Circumdedisti Me* en 2021, y *Fantasia-Sonata nº 1* y *Kairós Aeternam* en 2022

Las múltiples muestras previas que precedieron a estas publicaciones, tanto de audio y video, los hemos denominado *Experimentos I y II*, *Juegos Pianísticos*, *El Circo*

de Marionetas y Prueba Circus 1 y 2.

En el Capítulo 2 analizábamos la idea de Transmodernidad, pero ahora necesitamos un único modelo específico en el que situar esta idea. Así, volvemos a plantear la reflexión de que podría existir cierta endogamia en determinados contextos académico-artísticos, lo cual, como reacción, nos conduciría a una nueva manera de expresarnos, como siempre se ha hecho desde que el hombre se expresa emocionalmente a través de la música, en un intento de recuperar la figura o modelo de **Músico Total**, llegando finalmente a la idea de **Modelo Transmoderno Musical**. Desde la perspectiva transmoderna, acuñada por Rosa María Rodríguez Magda, refiriéndose a que “va más allá”, atravesando todo lo que se ha hecho anteriormente y utilizando elementos del pasado y del presente, pretendemos también aglutinar esa figura de pianista total y músico transmoderno en un solo modelo **que se pueda manifestar con plena libertad creativa sin la necesidad de pertenecer a una escuela o estilo concreto**, que reúna estos cinco atributos paradigmáticos, y que confluyan unos en otros a través del proceso circular ilustrado en la figura 48:

1. El modelo de músico transmoderno como profesor o enseñante que transmite sus conocimientos a terceros.
2. El modelo de músico transmoderno como intérprete y como intermediario entre el compositor y el público.
3. El modelo de músico transmoderno como improvisador, que lo hace sin partitura alguna sobre el que basar su creación.
4. El modelo de músico transmoderno como compositor “con sonidos” y “de partituras”.
5. El modelo de músico transmoderno como productor y distribuidor de su propio trabajo.

El proceso es circular porque siempre regresa a su punto de partida, la Transmodernidad como nueva corriente estético-musical del siglo XXI, en un continuo *feedback*. La suma de estos cinco atributos daría el siguiente resultado: Enseñante + Intérprete + Improvisador + Compositor “con sonidos” y “de partituras” + Productor y Distribuidor = **Modelo Transmoderno Musical**.

Sin embargo, nuestra intención no es pretender ser especiales ni originales por aglutinar estos cinco atributos en uno solo, fundamentalmente, porque ya se ha hecho antes. En realidad, hasta comienzos del siglo XX siempre fue así, y no tendría ningún mérito ser poseedores de estas características, porque ya lo realizaban prácticamente todos los músicos del pasado. Es decir, casi todos los músicos de antaño eran profesores que transmitían sus conocimientos, eran intérpretes, eran improvisadores, eran compositores y algunos de ellos, con el desarrollo paulatino de la imprenta, incluso vendían directamente su música a los clientes. Durante el siglo XIX, la autoproducción musical se convirtió en una práctica común entre los músicos y compositores, especialmente en Alemania. Los músicos podían producir y distribuir sus propias obras sin la necesidad de firmar un contrato exclusivo con una editorial. El caso más conocido es el de Richard Wagner, que finalmente pudo construir el Palacio de Festivales de Bayreuth para la representación de sus propias óperas. Además, la creciente popularidad de los conciertos y las salas de música les brindó un espacio para mostrar su talento y atraer a un público más amplio. Como resultado, la música se convirtió en una forma de expresión personal y artística, y muchos músicos comenzaron a experimentar con nuevas técnicas y estilos. A lo largo de la historia, la autoproducción musical también ha permitido a los músicos independientes tener un mayor control sobre sus carreras y su creatividad, y ha allanado el camino para una mayor diversidad y democratización en la música, como ocurre ahora en el sector de lo que se conoce como música *Indie*, que no pertenece al circuito de las grandes compañías discográficas.

Por tanto, nuestra pretensión es recuperar aquel modelo que, consideramos, casi ha desaparecido. Será en nosotros mismos en quienes apliquemos el Modelo Transmoderno Musical y nos convertiremos en el punto y seguido de nuestra investigación.

6.3. Ideas del Modelo Transmoderno Musical

Procedemos a establecer unas definiciones que describirían la época actual en la que vivimos, donde seguimos siendo “estudiantes “que “aprenden”. Recordemos que el aprendizaje significativo consiste en el que el estudiante utiliza sus conocimientos previos para adquirir conocimientos nuevos (Roa Rocha, 2021).

Nuestro Modelo plantearía que la sociedad ya no se rige por la lógica del progreso y el desarrollo lineal. En su lugar, el Modelo Transmoderno Musical propondría una

nueva forma de entender la realidad y el conocimiento musical, donde se valoraría la complejidad, la diversidad y la hibridación de ideas y culturas. En este Modelo se promovería la integración de distintas perspectivas y formas de saber, más allá de las categorías tradicionales y las barreras disciplinarias. La tecnología y la globalización serían vistas como herramientas para la comunicación y la colaboración entre diferentes comunidades y culturas, en lugar de como una amenaza a la diversidad y a la identidad. La ética en el Modelo Transmoderno Musical promovería una actitud de apertura y tolerancia hacia las diferencias, así como la búsqueda de soluciones colaborativas para los problemas globales. El Modelo Transmoderno Musical representaría una nueva forma de pensar y actuar en la sociedad actual, que busca trascender las limitaciones de la modernidad y la posmodernidad. Este modelo reconocería la complejidad y diversidad del mundo actual, y propondría un enfoque integrador y responsable para abordar los desafíos del presente y del futuro —todas estas ideas generales parten de las publicaciones de Rosa María Rodríguez Magda (Rodríguez Magda, 2004, 2011).

Establecemos las siguientes ideas específicas sobre lo que para nosotros sería un Músico Total del siglo XXI. Estas ideas también nos conducen al Modelo Transmoderno Musical:

1. La idea del Músico Total es un concepto referido a su formación y a sus habilidades integrales, y, a su vez, diversificadas en diferentes áreas de las artes musicales:

- Debe ser capaz de comunicarse y colaborar empáticamente con otros músicos.
- Debe tener una comprensión profunda de la teoría y la técnica.
- Debe ser capaz de improvisar, crear, y tener conocimientos de producción y tecnología de grabación.

El Músico Total es, por lo tanto, un profesional que puede abordar diferentes géneros y estilos, y que puede adaptarse a diferentes contextos y situaciones. En lugar de limitarse a una sola área de especialización, el Músico Total busca ampliar su horizonte y desarrollar una comprensión integral de la música como forma de arte y expresión.

2. La idea del Músico Total también implica un compromiso con el aprendizaje y el desarrollo continuo de habilidades y conocimientos. Este enfoque se alinea con la creciente necesidad en la industria musical actual de tener habilidades múltiples y diversas, y de ser capaz de adaptarse a los cambios tecnológicos y culturales.

Por ser incluso más específicos, debemos plantear en primer lugar lo que significa utilizar, por ejemplo, un Modelo Educativo Digital Transmoderno (MEDT), como el que ya se aplica en la Universidad de Cundinamarca, Colombia (Moreno Melo, 2019). A grandes rasgos, el modelo educativo digital transmoderno es una forma de enseñanza que se apoyaría en la tecnología y se basaría en los principios del modelo transmoderno. Este enfoque educativo buscaría integrar diferentes formas de conocimiento y promovería la diversidad cultural y la colaboración global. En el modelo educativo digital transmoderno, se utilizaría la tecnología para crear espacios virtuales de aprendizaje que permitiría a los estudiantes conectarse con personas y recursos de todo el mundo. Se promovería la interdisciplinariedad y se fomentaría el aprendizaje colaborativo, donde los estudiantes trabajarían juntos para abordar problemas complejos y resolver desafíos globales. Este modelo educativo también se preocuparía por el sentido de la responsabilidad, tanto desde el profesorado hacia los estudiantes, como desde los estudiantes hacia el profesorado. Se buscaría desarrollar en los estudiantes habilidades críticas y reflexivas que les permitirían analizar la información y tomar decisiones informadas, y se fomentaría el pensamiento creativo y la innovación. Todos estos actos regresarían al Enseñante, en un proceso de *feedback* —haciendo también referencia al Proceso Circular Continuo de la figura 48.

El modelo educativo digital transmoderno sería una forma innovadora y responsable de enseñanza que utilizaría la tecnología para promover el aprendizaje interdisciplinario y la colaboración global. Este enfoque educativo buscaría desarrollar habilidades y valores que permitirían a los estudiantes enfrentar los desafíos del mundo actual y contribuiría al desarrollo sostenible y la equidad social.

6.4. La Tonalidad Aleatoria en el Modelo Transmoderno Musical

Como ya adelantamos, la Tonalidad Aleatoria es el eje vertebrador del corpus musical que culmina en las publicaciones discográficas *Retro-Garde*, 22 *Impromptus para piano* (García González, 2020) publicada por CD *Baby Publishing* el 22 de junio de 2020, las ocho piezas de *The Puppet Circus* (García González, 2022), publicada por CD *Baby Publishing* el 14 de marzo de 2022, y las obras del álbum *Cénit: Un Viaje sin Límites* publicada por El Cerrito Records el 17 de febrero de 2023 (García González, 2023).

Aunque, como ya señalábamos, la aleatoriedad se suele asociar con el movimiento de la música contemporánea y experimental, utilizada por compositores como John Cage y

Karlheinz Stockhausen, en nuestro caso, es un concepto que está relacionado con el hecho improvisatorio, actuando éste como un fin en sí mismo.

Nos volvemos a hacer la pregunta que planteábamos en el capítulo 1: ¿Se pueden construir, escribir, crear y componer de forma aleatoria, simples o complejas frases, progresiones musicales, incluso obras, incluyendo, por supuesto, las diferentes cualidades del sonido —altura, duración, intensidad y timbre—, contenidas todas ellas en simples o complejas e infinitas y aleatorias posibles combinaciones? Trataremos de dar respuesta.

Así, en este apartado acuñamos la Tonalidad Aleatoria como una técnica musical que se caracterizaría por la ausencia de una tonalidad clara y definida. En lugar de seguir las reglas de la armonía tradicional, nuestra Tonalidad Aleatoria se basaría en la exploración de sonidos y combinaciones tonales que pueden parecer disonantes, fuera de lugar, o totalmente consonantes. En nuestra Tonalidad Aleatoria, el compositor no seguiría una estructura armónica predefinida, sino que buscaría crear una atmósfera sonora muy determinada, y un efecto de tensión y sorpresa en el oyente que incluso podría resultar desafiante para aquellos que estén acostumbrados a la música tradicional. También podría ser una herramienta creativa para la expresión artística y la exploración de nuevas posibilidades sonoras, como así ha ocurrido con nuestras publicaciones discográficas y nuestros estrenos. Sólo han podido culminarse gracias a la experimentación previa recogida en las muestras de audio y video subidas a una página web que indicaremos un poco más adelante. En este sentido, la Tonalidad Aleatoria sería vista como una forma de ampliar los límites de la música y de desafiar las convenciones estilísticas establecidas.

Empezamos a desarrollar la Tonalidad Aleatoria al inicio de nuestra investigación, durante 2019, a través de varias muestras de audio grabadas con un micrófono no profesional. Las denominamos *Juegos Pianísticos* y *El Circo de Marionetas*. Estas muestras nos sirvieron para grabar posteriormente el álbum *Retro-Garde, 22 Improptus para piano*, publicado en 2020. La Tonalidad Aleatoria también fue desarrollada entre julio de 2021 y marzo de 2022 con varios vídeos. En primer lugar, realizamos dos experimentos con la cámara de un teléfono móvil, y después grabamos otras dos muestras denominadas *Prueba Circus 1 y 2*. Estos experimentos culminaron con la publicación del concierto en vivo *The Puppet Circus*, en abril de 2022. Tanto las muestras previas de audio de *Juegos Pianísticos*, de *El Circo de Marionetas*, como los vídeos de los *Experimentos 1 y 2*, y *Prueba Circus 1 y 2*, se pueden ver y escuchar en la siguiente página web:

<https://www.proyectoiberian.com/transmoderno>

6.4.1. Experimentos 1º y 2º

El experimento nº 1 consistió en mantener los ojos cerrados antes de sentarse en la banqueta del piano para no tener referencia óptica del teclado. A continuación, las manos se lanzaron hacia el ámbito central del piano. En el plano teórico partíamos de las siguientes premisas en todas sus posibles combinaciones. No teníamos más herramientas:

1. La tonalidad es aleatoria en la medida en que sea dirigida por la voluntad creadora del ejecutante.
2. La tonalidad no es aleatoria en la medida en que sea dirigida por la voluntad creadora del ejecutante.
3. La tonalidad no es aleatoria en la medida en que no sea dirigida por la voluntad no creadora del ejecutante.
4. La tonalidad es aleatoria en la medida en que no sea dirigida por la voluntad creadora del ejecutante.

Para conocer la opinión de un experto, el resultado del experimento se lo enviamos al pianista y compositor Carlos Martínez de Ibarreta, donde le preguntamos dos cuestiones:

- ¿Encuentras algo de aleatoriedad en esto?
- ¿Priman más el instinto, la razón, o ambos por igual?

Su respuesta fue la siguiente:

La verdad es que suena bien, pero yo no le veo absolutamente nada de aleatoriedad. De hecho, es música perfectamente tonal y todas las funciones y transiciones, sin necesidad de ver la partitura que, probablemente no existe porque es una improvisación, las he estado viendo. No hay nada en lo que haya dicho: esto me sorprende o esto era inesperado. En los momentos más estáticos juegas ahí con una Dominante, con un cierto añadido de algunas tensiones, una novena menor, una sexta, alguna nota extraña, y luego hay algunos momentos de reposo en los que también tienes en la armonía alguna nota añadida. La segunda sección es un poco más jazzística, pero, en todo caso, no acabo de entender esa idea de tonalidad aleatoria, sino que realmente es música en la cual todo va pasando funcionalmente de unos acordes a otros, de unas funciones armónicas a otras. Es música tonal. Todo lo que hay tiene su función y las transiciones son perfectamente normales. No sé si lo que quieres hacer es reflejar qué tipo de música se corresponde con cada estado anímico, digamos, de una forma no pensada. Sin

embargo, lo que ocurre es que, realmente, si uno toca mucho y tiene la música metida, sin querer, digamos, lo que le surge es un estilo que tiene ahí interiorizado. No sé si te vale mi comentario (Martínez de Ibarreta, 2021).

Nosotros hemos considerado que este experimento no contiene una tonalidad aleatoria de sonidos ejecutados de forma aleatoria como hicieran en su momento John Cage o Karlheinz Stockhausen. Nuestro concepto es diferente. Es decir, ahora, mientras se toca, no se sería del todo consciente sobre qué acordes o qué modulaciones se están produciendo, porque además se hace con los ojos cerrados, y no daría tiempo a pensarlo todo *in situ*, sólo parcialmente. En este caso, la voluntad del ejecutante puede ser o puede no ser creadora. Es decir, que el fin no tendría que ser la creación musical en sí misma. El fin puede ser otro como, por ejemplo, una simple colocación de sonidos en cierto modo y orden, haciendo referencia a la etimología de la palabra “componer” según la R.A.E. y a algunas de sus acepciones:

Del lat. *componĕre*.

Conjug. c. poner; part. irreg. compuesto.

1. tr. Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden.
2. tr. Dicho de varias partes: Formar o constituir un todo
5. tr. Ordenar, concertar o reparar lo desordenado, descompuesto o roto.

En este caso, seríamos otra clase de compositores con sonidos. Quizás esta composición se haya producido únicamente por el tacto, pero, sobre todo, estaría más relacionado con el hecho de dejarse llevar más por la intuición y por el oído que por las reglas de la armonía. Lo que sí tenemos claro es que es en tiempo real, porque se produce, se crea y se compone en el momento en el que se ejecuta. Por ese motivo, se trataría de una Composición en Tiempo Real.

Evidentemente, haciendo un análisis pormenorizado de la música llegaríamos a las mismas conclusiones de C. Martínez de Ibarreta sobre las distintas funciones tonales, pero, en nuestro caso, hablaríamos del proceso en el que se producen las distintas relaciones entre los sonidos. Es decir, no estaríamos hablando de la tonalidad desde el punto de vista de la jerarquía armónica de la música occidental, sino de la tonalidad desde el punto de vista del tono y de las relaciones aleatorias entre los distintos tonos. Esto es lo que pretendemos explicar. A priori, consideramos que hay un sentido de aleatoriedad porque se parte de un proceso aleatorio, donde las manos y los brazos actúan como unos

dados y se colocan en un lugar del piano no escogido voluntariamente, y, a partir de ahí, el sonido se manifiesta en un tipo de discurso musical. Después, a partir del momento en el que se empiezan a probar otras relaciones, se va encontrando un camino hasta llegar a un fin a un sí mismo. Se suele definir como Improvisación Libre, donde la improvisación ejerce como un fin, pero nosotros preferimos denominarla directamente Composición en Tiempo Real, por lo que hemos señalado anteriormente: se produce, se crea y se compone en el momento en el que se ejecuta. Sería como caminar en una especie de tierra de nadie. En este caso, nos moveríamos en un área ambigua, equívoca, anómala e indefinida, con respecto a una aplicación aleatoria y a una situación aleatoria. Por eso, ahora nos referimos más a la relación entre los tonos, entre los sonidos. Esta aleatoriedad se manifiesta dando lugar a distintas articulaciones, a diferentes dinámicas, a diferentes transiciones, a diferentes arpeggios, duraciones, alturas, timbres, etc. En estas totalidades distributivas es donde tendríamos que ver qué clase de conexiones aleatorias se producen en la cabeza, por qué se hace así, cómo se hace, y qué es lo que provoca que se manifieste este discurso musical. Sin embargo, este estudio ya tendría que hacerse es un laboratorio médico, donde se recojan los datos que se desprendan la actividad cerebral del sujeto con sensores de monitorización cerebral mientras toca y no ha sido posible realizarlo. Solo disponemos de las muestras de audio y video, para su comprobación, estudio y análisis. Del experimento nº 2, cuyo procedimiento era igual que el experimento nº 1, con la particularidad de que se realizó sólo sobre las teclas blancas, no obtuvimos respuesta a las dos mismas preguntas que planteamos a otros músicos expertos.

6.4.2. Compositor “con sonidos”

La publicación *Retro-Garde, 22 Improptus para piano*, consideramos que llega a contextualizar de un modo positivo todos estos conceptos teóricos. En este caso, el contexto se encuentra en uno de los atributos del Modelo Transmoderno Musical: Compositor con Sonidos. Antonio Soria publicó en 2020 una reseña de *Retro-Garde* en la Revista Melómano:

Sin poder manosear el disco, hay que llegar a la web del artista, Tito García González, y optar por alguna de las plataformas digitales en las que es posible escuchar las veintidós pistas que componen el álbum titulado *Retro-Garde, 22 Improptus for piano*, que el propio intérprete nos explica como un trabajo donde explora la ‘composición en tiempo real a través de 22 improvisaciones para piano solo’.

Tito recurre a la fluidez y frescura en el discurso como traducción, según afirma, de los parámetros musicales que conceptual y formalmente adopta en su momento creativo. Uno de los intereses que presenta este álbum es el resultado sonoro, estético, de lo que el protagonista (si quien crea es el compositor y quien recrea el intérprete, aquí es uno) registra en el momento, si es en vivo (supuestamente no editado), aunque no se proporciona información sobre toma de sonido, lugar, etc. Imaginamos que la inmediatez es fruto de muchos momentos y muchas improvisaciones previas, sin mermar fluidez ni frescura al producto, plenamente digital, virtual.

Dice Tito que ‘en este álbum, mi actitud hacia la contemporaneidad no es de veneración, sino de desobediencia generalizada, donde se reflejan algunas acciones transgresoras. *Retro-Garde* pretende infundir otros puntos de vista y contextos de las tradiciones de vanguardia; como una especie de ‘Nuevo Gran Relato’, que no obedece a ningún esfuerzo teórico y analítico, sino al efecto inesperado de la música interpretada in situ (...), pretendo que todo esté interconectado, configurando un magma fluctuante y difuso, pero inexpugnablemente totalizador’. Una especie de yo, mí, me, conmigo ‘totalizador’ que como zentai musical expresan títulos así: The I in My I (pista 14). Algo en música ya inventado hace un par de siglos, el yo y el súper yo, que no impide prestar oídos, según la devoción que despierte, a propuestas tan personales como esta, recomendable por valiente y coherente (Soria, 2020).

Vamos a exponer el proceso con el que pudimos realizar este trabajo, y la argumentación por la cual consideramos estos Impromptus como Composiciones en Tiempo Real.

6.4.3. Muestras

Lo que hicimos en primer lugar fue escuchar varias veces todas las muestras de audio recogidas en *Juegos Pianísticos*. Nos dimos cuenta de que todas ellas contenían algún tipo de estructura interna y cierto orden en la manera en la que colocaban o se componían los sonidos, aplicando la técnica de la Tonalidad Aleatoria que hemos explicado anteriormente. A través de un software informático denominado Logic Pro X, a continuación, realizamos otras grabaciones con un *sampler* de piano, donde automáticamente se generaba una partitura. Como esta partitura se prefijó sin ninguna clase de parámetro secuenciable, era absolutamente imposible establecerla como partitura definitiva. De manera que lo realizamos a la inversa. Es decir, de cada partitura generada automáticamente realizamos una transcripción interpretable para cualquier pianista profesional de los siete primeros Impromptus. Sin embargo, hacerlo con toda la música generada con el *sampler* era un trabajo inasumible, debido a su excesiva complejidad y magnitud, y tan solo lo hicimos de los primeros compases de cada unos de los siete

Impromptus. Casi al final de nuestro estudio, consideramos que de cada Impromptu se podría hacer una partitura completa, puesto que habíamos sido capaces de transcribir un pequeño porcentaje del total de música generada, y, por tanto, podía ser viable el poder hacer partituras de todos ellos. También consideramos definirlos como Composiciones en Tiempo Real porque surgieron en el momento de su ejecución, sin ningún esquema gráfico previo, patrón armónico escrito preconcebido, o motivo rítmico-melódico previo. Es importante señalar que el hecho de haber grabado estos Impromptus con *samplers* informáticos nos permitió, al menos, conocer inmediatamente las notas que se habían tocado. De otro modo, si hubiéramos hecho la grabación con un micrófono profesional, habríamos tenido que sacar de oído cada una de las notas, una labor igualmente inasumible en aquel momento.

A continuación, procedemos a exponer el comienzo de estas siete muestras de forma paralela, tanto las partituras generadas automáticamente en Logic Pro X, como las transcritas y editadas para su posible interpretación con el programa Sibelius, llegando a un total de catorce partituras, y así se pueda comparar directamente una con otra.

Obsérvese la forma en la que se ha procedido a efectuar la transcripción de cada una de ellas, donde se establece la tonalidad libre desde el punto de vista de la escritura—no confundir con la tonalidad aleatoria, explicada anteriormente—, e incluso la supresión de compases en algunos pasajes. En las partituras generadas automáticamente hemos respetado el *plug-in* del pedal, donde se solapa con la misma partitura de una forma muy confusa. Sin embargo, en este caso, lo importante no es lo que se ve, sino lo que se escucha. La siguiente figura ocupa la página completa para que se observe el material inicial con el que comenzamos a trabajar y lo que teníamos ante nosotros: una serie de notas absolutamente desordenadas desde el punto de vista de la forma musical, sin estructura de frases, de articulación, de dinámicas, etc., de aspecto descuidado, superponiendo la palabra “Ped” de manera antiestética. Refleja lo que generó el MIDI tal cual (figura 54).

Tras una profunda reflexión para decidir cómo podíamos ordenar musicalmente todo el material generado automáticamente, gracias al MIDI que se convierte en una señal de audio identificable a la de un piano de verdad (como así se escucha en la grabación), hemos podido realizar la transcripción. La partitura editada de la figura 55 es lo que más se acerca a lo que sería ejecutable por un pianista profesional. Con esta edición podemos demostrar que, lo que inicialmente fue una Improvisación realizada *in situ*, también se

transforma en una Composición en Tiempo Real, aplicando para ello la Tonalidad Aleatoria:

1

The musical score for 'Inst 1' is written in 4/4 time and consists of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, triplets, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a triplet in the treble clef. The third system includes a triplet in the treble clef and a 'Led.' marking. The fourth system has a triplet in the treble clef and a 'Led.' marking. The fifth system shows a triplet in the treble clef and a 'Led.*' marking. The sixth system includes a triplet in the treble clef and a 'Led.' marking.

Led.

Figura 54 (Muestra nº 1: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

What if it's all true?
(Retro-Garde)

Tito García González

Adagio $\text{♩} = 45-50$
(Tempo rubato)

p espress.

(con Pedal)

6

Cadenza ad libitum ($\text{♩} = 80-100$)

mf

⊛ (con medio Pedal)

9

piano piu lento e rit.....

ped

Figura 55 (Impromptu nº 1 *What If It's All True*. Partitura transcrita de la Muestra nº 1, editada con Sibelius)

Obsérvese la elección de la *Cadenza ad libitum* del compás 7 (figura 55). Ofrece al intérprete una posibilidad de improvisar libremente a partir de una notación escrita, entre 80 y 100 pulsaciones igual a la negra. Los acentos sobre algunas figuras también establecen un carácter sincopado a todo el Impromptu. La supresión de la barra de compás en la *Cadenza ad libitum* consideramos que es la mejor manera de transcribir este pasaje, debido fundamentalmente a la indefinición métrica de la sección.

La siguiente muestra expuesta en la figura 56 también ha sido extraída con el mismo procedimiento que la anterior, aunque en este caso, no aparece la señal de pedal de resonancia porque no se empleó para la grabación original. Por mantener el carácter seco de este Impromptu, en la edición definitiva de la figura 57 también se toca sin pedal de resonancia:



Figura 56 (Muestra nº 2: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

A night with dreams (Retro-Garde)

Tito García González

Allegro vivace ♩ = 90-100**Più mosso**Figura 57 (Impromptu nº 2 *A Night with Dreams*. Partitura transcrita de la Muestra nº 2, editada con Sibelius)

Obsérvese el cambio de tempo *Allegro vivace* a *Piu mosso*, y los cambios de compases, 4/4, 6/4 y 5/4. Consideramos que era la única forma de mantener ese tempo indefinido y reiterativo que se desprende de la música ejecutada.

En la siguiente muestra de la figura 58 vuelve a aparecer la señal de pedal de resonancia, ya que el carácter del Impromptu es más lírico:

1

The musical score for 'Inst 1' is presented in six systems of staves. The first system shows measures 1 to 5. The second system shows measures 6 to 9, with 'Ped.' markings above measures 7 and 8. The third system shows measures 10 to 13, with 'Ped.' markings above measures 10 and 11. The fourth system shows measures 14 to 16. The fifth system shows measures 17 to 19, with 'Ped.' markings above measures 17 and 18. The sixth system shows measures 20 to 21. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Ped.' (pedal). The time signature changes from 4/4 to 6/4 and then to 5/4. The piece is marked with 'Allegro vivace' and 'Piu mosso'.

Figura 58 (Muestra nº 3: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

La partitura editada de la figura 59 se transforma a una pieza que contrastaría con la segunda desde el punto de vista de la articulación, con el empleo de ligaduras de expresión y del Tempo rubato:

Maybe tomorrow
(Retro-Garde)

Moderato ♩=90
(Tempo rubato)

Tito García González

Figura 59 (Impromptu nº 3 *Maybe tomorrow*. Partitura transcrita de la Muestra nº 3, editada con Sibelius)

Obsérvese también la utilización definitiva tanto del compás de 3/4, como del Tempo rubato para toda la pieza, de un *Pedal* igualmente indefinido y, en el compás 9, el cambio de negra = 90 a negra = 70, como así lo refleja musicalmente el sampler original. También es representativa la utilización de los tresillos de corchea y de la acentuación en su parte débil. Como señalábamos, la indicación dinámica *p espress* indica el carácter más expresivo y lírico del Impromptu.

La siguiente muestra de la figura 60 vuelve a ser más rítmica. Cabe decir que los cuatro primeros Impromptus fueron inicialmente concebidos como una Suite de cuatro piezas vinculadas entre sí:



Figura 60 (Muestra nº 4: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

With happy end (Retro-Garde)

Allegro Moderato ♩ = 90 Tito García González

pp sempre legato

4 *senza Ped.*

7

Figure 61 shows a musical score for 'With happy end (Retro-Garde)' in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a rest in the treble and a quarter note in the bass. The second system has a rest in the treble and a quarter note in the bass. The third system has a rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure numbers 4 and 7 are indicated.

Figura 61 (Impromptu nº 4 *With happy end*. Partitura transcrita de la Muestra nº 4, editada con Sibelius)

Se trata de un Improptu con una introducción que emplea el *walking bass* como técnica de acompañamiento, usada habitualmente por bajistas y contrabajistas de jazz. Aunque en este caso, se hace permanentemente en *legato*. Obsérvese la elección sistemática del compás de 4/4, la no pedalización, y la melodía interna que se desprende a partir del compás 7 con esas notas en *marcato*.

La siguiente muestra de la figura 62 tiene un carácter más independiente con respecto a las anteriores, concebida como pieza única. El modo empleado es el Do Jónico.



Figura 62 (Muestra nº 5: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X.

Because I have decided so
(Retro-Garde)

Larghetto ♩ = 50-60
(Tempo Rubato)

Tito García González

p espress.

(con Pedal, como una improvisación)

Figura 63 (Improptu nº 5 *Because I have decided so*. Partitura transcrita de la Muestra nº 5, editada con Sibelius)

Obsérvese que en este Impromptu se toma la decisión de no establecer un compás determinado ni separaciones con barras de compás. De ahí que se desprenda la indicación “con Pedal, como una improvisación”. El discurso musical sería totalmente lineal, dividiéndolo en pequeñas células rítmico-melódicas, con pequeñas cadencias sobre algunas negras, y cierta acentuación sincopada en algunos grupos de semicorcheas. Las tres negras de la primera, segunda y tercera línea le confieren cierta estabilidad métrica a la partitura y a la frase. La indicación inicial *Larghetto* negra=50-60 sugiere que la interpretación puede hacerse de forma flexible bajo esta indicación metronómica.

La siguiente muestra de la figura 64 está improvisada sobre Do en modo Eólico o Do menor. Su intención es que contraste con la anterior (figura 63), que está en Modo Mayor. También se emplea el pedal para darle una mayor resonancia, aunque con el consabido efecto antiestético que luego habría que pulir en la edición final:



Figura 64 (Muestra nº 6: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

One day they will realize (Retro-Garde)

Andante moderato ♩ = 75
(Tempo Rubato) Tito García González

(con Pedal)

5 *mf* *mp*

8 *mf* *mp* un poco ritenuto

Figura 65 (Impromptu nº 6 One Day they will realize. Partitura transcrita de la Muestra nº6, editada con Sibelius)

Obsérvese la elección de *Andante Moderato* con *Tempo Rubato* en este Impromptu, así como la alternancia de compases de 3/4 y 4/4. El pedal también se utilizaría con cierta libertad. La acentuación en algunas figuras concede a este Impromptu un carácter totalmente improvisatorio, perfectamente transcribible, como se puede ver en el ejemplo (figura 65). La dinámica también es oscilante entre el *mezzo forte* del compás 5, que baja al *mezzo piano* del compás 7, vuelve a subir al *mezzo forte* del compás 9, y vuelve a bajar cadencialmente, a través de un quintillo *un poco ritenuto*, al *mezzo piano* del compás 10.

Por último, la muestra de la figura 66 cierra la serie de los primeros siete Impromptus de *Retro-Garde*, en este caso a través de una improvisación sobre Do # Mayor:



Figura 66 (Muestra nº 7: Partitura generada automáticamente en Logic Pro X)

You inspire me (Retro-Garde)

Moderato $\text{♩}=85-95$
(Tempo Rubato)

Tito García González

mp e dolce

più mosso

mf

Figura 67 (Impromptu nº7: *You inspire me*. Partitura transcrita de la Muestra nº 7, editada con Sibelius)

En nuestro último ejemplo cabe destacar el ritmo sincopado a través de algunos acentos en las partes débiles que contrastan con algunos acentos en las partes fuertes. Como en muchos de los ejemplos anteriores, también se ha establecido el *Tempo Rubato* para darle a la transcripción un permanente carácter improvisatorio, que se produce de igual forma prácticamente en todos estos Impromptus. El *più mosso* del compás 5 se refleja en el audio porque hay una pequeña variación en el tempo a partir de ese momento, que se mantiene hasta el final de la grabación.

6.4.4. Producción musical

La producción musical con un *sampler* de piano ha sido una forma creativa y accesible de producir estos Impromptus. Un *sampler* de piano es un instrumento virtual que nos permite grabar y reproducir sonidos como si fuera un piano acústico. Con él, se pueden experimentar con diferentes notas, arreglos y efectos. Además, los *samplers* de piano suelen tener una gran variedad de opciones y herramientas para editar el sonido, como ajustes de volumen, reverberación y ecualización, lo que nos ha permitido personalizar aún más nuestra producción musical, explorar la creatividad musical y producir nuestras propias composiciones sin necesidad de un equipo costoso o de un gran conocimiento técnico.

Para la grabación de *Retro-Garde* hemos utilizado el *sampler The Grandeur* (figura 68) de la compañía tecnológica *Native Instruments*, tocando en un piano Yamaha U3, provisto de sistema *Silent* con salida y entrada MIDI, a través de una interfaz de audio *Alesis iO2* conectada a un ordenador iMac:



Figura 68 (imagen del sampler *The Grandeur*)

En este *sampler* podíamos definir todos los rangos (figura 69), tanto de entonación (*tone*) blanda (*soft*) o dura (*hard*), de dinámica, de resonancias (*resonances*), (figura 71) y de espacio (*spaces*), (figura 73). Por ejemplo, se cambia el color del tono o timbre de suave a duro reajustando el mapeado de los muestreadores. Si se gira el mando "Color" hacia la derecha, el instrumento sonará más duro, más nítido y con más ataque; si se gira hacia la izquierda, el instrumento sonará más cálido, más suave y con menos ataque:



Figura 69 (rangos del sampler The Grandeur)

Hasta encontrar un sonido que se asemejara lo más posible a un piano acústico, según nuestra propia percepción, para los rangos de entonación decidimos definir así los siguientes parámetros:



Figura 70 (Parámetros de entonación del sampler The Grandeur)

Estos parámetros se describen de la siguiente forma (figura 72):

a) *Equalizer* (Ecualizador) (figura 70):

- *Bass* (Bajas). 5.0 dB. Controla el nivel de la banda de frecuencias bajas.
- *Body* (Cuerpo). -8.2 dB. Controla el nivel de las frecuencias medias, dando más "cuerpo" al sonido.
- *Air* (Aire). 10.0 dB. Controla el nivel de la banda de frecuencias altas.
- *Tonal Depth* (Profundidad tonal, la hemos desactivado).
- *Transients* (Transientes, que son impulsos de energía de muy corta duración, lo hemos desactivado).
- *Low Keys* (Teclas graves). Cambia el volumen de las teclas por debajo del Do central. El volumen de las teclas bajas aumentará o disminuirá dependiendo de si el mando de nivel está ajustado hacia MÁS o MENOS. Cuanto más baja sea la tecla, más fuerte será el efecto.
- *Compressor/tape* (Compresor/cinta, lo hemos desactivado).

b) *Anatomy* (Anatomía) (figura 71):

- *Dynamic Range* (Rango dinámico): Comprime (izquierda) o expande (derecha) el rango dinámico del piano ajustando el volumen, sin dejar de utilizar todas las muestras de velocidad. Lo hemos situado unos 45 grados hacia la izquierda
- *Resonances* (Resonancias): Al pisar el pedal de *sustain* (sostener el sonido) de un piano se elevan todos los apagadores a la vez, lo que permite que todas las cuerdas resuenen "virtualmente" por simpatía. Esto añade un sonido mucho más lleno y profundo a la nota. El control *Resonances* ajusta el volumen de las resonancias de las cuerdas cuando el pedal de *sustain* está pisado, unos 180 grados de forma oblicua:



Figura 71 (Anatomía del sampler The Grandeur)

c) *Overtones* (Armónicos): Ajusta los niveles de las muestras de armónicos (figura 72).

d) *Stereo Image* (Imagen estéreo): está desactivado (figura 72).

e) *Keys* (teclas) (figura 72):

- *Hard velocity* (velocidad dura): Nos da acceso a los preajustes de velocidad de las teclas para personalizar la respuesta de velocidad a nuestro teclado y a nuestra forma de tocar. El valor de este control no se guarda con las muestras instantáneas.

- *Silent key* (tecla silenciosa): Activa la función de tecla silenciosa: las velocidades muy bajas no producen ningún sonido. El valor de este control no se guarda con las muestras instantáneas.

f) *Release Samples* (Muestras liberadas) (figura 72): Conmutador On/Off para las muestras liberadas grabadas. Al pulsar una tecla, el apagador sale de la cuerda. Al soltar la tecla, el apagador vuelve a bajar a la cuerda. La energía generada por una cuerda de piano que vibra con fuerza no puede ser detenida de inmediato por el pequeño apagador de fieltro, por lo que el sonido se apaga gradualmente.

g) *Noises* (Ruidos) (figura 72):

- *Hammer* (Macillo): Activa las muestras de ruido del macillo. Al soltar una tecla, el macillo vuelve a su posición de reposo, creando un ruido de macillo mecánico que se reproduce con las muestras de liberación.

- *Damper* (Apagador): Activa las muestras de ruido del apagador. El pedal del apagador levanta todos los apagadores de la cuerda a la vez cuando se pisa y los vuelve a dejar caer sobre las cuerdas cuando se suelta. Ambos producen un ruido de apagador corto. Esta función se puede reproducir dinámicamente con un pedal de *sustain* continuo.

- *Pedal*: Ajusta el volumen de las muestras de ruido del pedal.

- *String* (Cuerda): Activa las muestras de ruido de la cuerda. Cuando el apagador abandona las cuerdas tras pisar el pedal apagador, cada apagador tira un poco de su cuerda correspondiente, lo que produce la vibración de cada cuerda con su frecuencia de resonancia.

h) *Tuning* (Afinación) (figura 72):

La afinación (o temperamento) del piano puede cambiarse entre afinación desigual e igual. La afinación por defecto es desigual, que es la forma en que se afinó el piano para

el muestreo. La afinación desigual tiene en cuenta la "inarmónica" natural de las cuerdas metálicas:



Figura 72 (otros parámetros del sampler The Grandeur)

i) *Space* (Espacio) (figura 73):

- *Amount* (Cantidad): Controla la cantidad de señal enviada a la unidad de reverberación, y por tanto también el volumen de la señal de reverberación.
- *Size* (Tamaño): Aumenta o disminuye el tamaño virtual del tipo de sala elegido.
- *Distance* (Distancia): Controla la cantidad de retardo previo antes de que se inicie la reverberación:



Figura 73 (parámetro de Espacio de The Grandeur)

La producción musical con un *sampler* de piano nos ha ofrecido numerosos beneficios. En primer lugar, y como señalábamos antes, nos ha permitido registrar el sonido de un piano virtual acústico de alta calidad sin tener que invertir en costoso equipo de grabación. Esto hace que sea más accesible para los músicos producir su propio trabajo en un ambiente de estudio, como así hemos hecho nosotros. En segundo lugar, los *samplers* de piano tienen una amplia variedad de sonidos y configuraciones, que nos ha permitido explorar diferentes tonos y estilos de piano para crear música. En tercer lugar, también nos ha permitido manipular y modificar el sonido del piano en tiempo real, lo que nos da la capacidad de crear nuevas texturas y efectos en nuestra música. Gracias a todo esto, ha sido posible registrar estos Impromptus, llegando pues a otro de los atributos de nuestro Modelo Transmoderno Musical: Compositor con Sonidos. Después hubo un trabajo de auto-postproducción, pero la esencia musical de cada pieza permaneció inalterada desde que se generó el MIDI por primera vez.

La Producción con un *sampler* de piano también nos ayudó a desarrollar nuestra creatividad y habilidades, lo que, consideramos, podría ser útil tanto en la producción de nuestra propia música como en colaboraciones con otros artistas. Sería una herramienta valiosa para cualquier músico que busque explorar su creatividad y producir música de alta calidad, y es uno de los atributos principales de nuestro Modelo Transmoderno Musical.

6.4.5. Compositor “de partituras”

Postludio a Ludwig es una pieza para piano solo que fue concebida para celebrar el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven en 2020. La obra fue publicada por CD *Baby Publishing* el 11 de diciembre de 2020 (García González, 2020). Se estrenó el 26 de octubre de 2021 en el XV Ciclo de Conciertos de Cámara del Museo Picasso de Málaga.

Su célula inicial parte de una improvisación que surge después de interpretar la Sonata n° 14 “Claro de Luna” de Beethoven, con el fin de interpretarla en concierto después de esta Sonata, como homenaje al compositor alemán. También está basada en el motivo rítmico de corcheas en grados conjuntos del estudio op.151 n° 1 de Louis Köhler:



Figura 74 (compases 1-5 del Estudio n° 1 de L. Köhler)

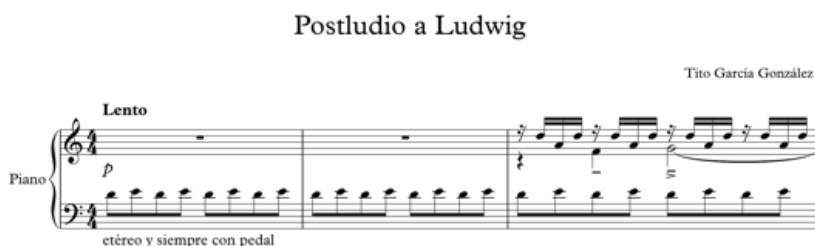


Figura 75 (compases 1-4 de *Postludio a Ludwig*)

La contextualización de esta obra se encuentra también en el Modelo Transmoderno Musical, por medio de sus cinco atributos: como **Enseñante** —la obra ha sido explicada a alumnos de piano de la Escuela Municipal de Música y Danza de Alcobendas—, como **Intérprete** —o intermediario entre el compositor/intérprete y el público durante su estreno—, como **Improvisador** —la pieza surge de una improvisación inicial, aunque en este caso, a diferencia de *Retro-Garde*, la improvisación es un medio para la composición y no un fin en sí mismo—, como **Compositor** —“con sonidos” y “de partituras”—, y como **Productor y Distribuidor** —fue grabada y producida con el mismo *sampler* que *Retro-Garde*, y distribuida por propia iniciativa—. Según nuestra Nueva Macromovisión Transmoderna (figura 48), en todos estos atributos, se produce un proceso circular, según el cuál, el Estudio n° 1 de Köhler fue la primera obra que se estudió y se ejecutó en nuestra primera clase de piano, y *Postludio a Ludwig*, fue la última pieza que se compuso y se interpretó en nuestro último estreno, teniendo en cuenta que, para su creación, nos basamos en aquella primera experiencia musical al inicio de nuestros estudios musicales en el Conservatorio. De manera que, en este proceso continuo circular se han producido numerosas transformaciones, tanto desde el punto de vista de la influencia de las distintas corrientes musicales del siglo XIX, XX y XXI para su concepción inicial —Clasicismo, Romanticismo, Neotonalismo, Minimalismo—, como desde el punto de vista de su producción, gracias a las nuevas tecnologías que han evolucionado desde entonces, y que nos ha permitido crearla, producirla, distribuirla y difundirla.

6.4.6. Fantasía

Gea Primus Circumdedisti Me es una Fantasía para piano solo que fue concebida para celebrar el V centenario de la primera vuelta al mundo completada por Juan Sebastián Elcano, por encargo del consorcio de la Orquesta Filarmónica de Málaga. Su título está inspirado en la inscripción del escudo de armas que el Rey Carlos I de España le entregó a Elcano cuya traducción es: “Fuiste el primero que la vuelta me diste”. La obra fue estrenada en 2021 en el XV Ciclo de Conciertos de Cámara del Museo Picasso de Málaga.

Su célula inicial parte de una improvisación cromática, que surge de manera casual durante la práctica instrumental rutinaria y diaria. Se decidió que esa improvisación primigenia fuera reflejada por escrito para poder desarrollarla de manera más ordenada y así reflejarlo en una partitura. La obra tiene varias secciones muy bien diferenciadas, cada una de ellas con varios leitmotifs, tanto de personajes como de situaciones: Magallanes, Elcano, Travesía, Muerte y Triunfo. En este caso se aplica el Modelo Transmoderno Musical en dos atributos: **Compositor “con sonidos” y “de partituras”**, e **Intérprete**, donde la improvisación es el medio y la composición es el fin. Aquella improvisación inicial de cuatro notas conformaría el tema de Magallanes, cuya característica principal son las segundas menores y las octavas (figura 76), que aparecen durante toda la obra:

a mi amigo Adolfo
GEA “Primus circumdedisti me”

Tito García González

Andante

Piano

pp

Con Pedal

9

Pno.

15

Pno.

cresc.

19

Pno.

f

Figura 76 (compases 1-22 de *Gea “Primus Circumdedisti me”*)

El tema de Elcano a partir del compás 118 (figura 77) queda reflejado en una sección que tiene un carácter más tranquilo y religioso, ya que el personaje era un firme creyente cristiano (Barciela, 2020):

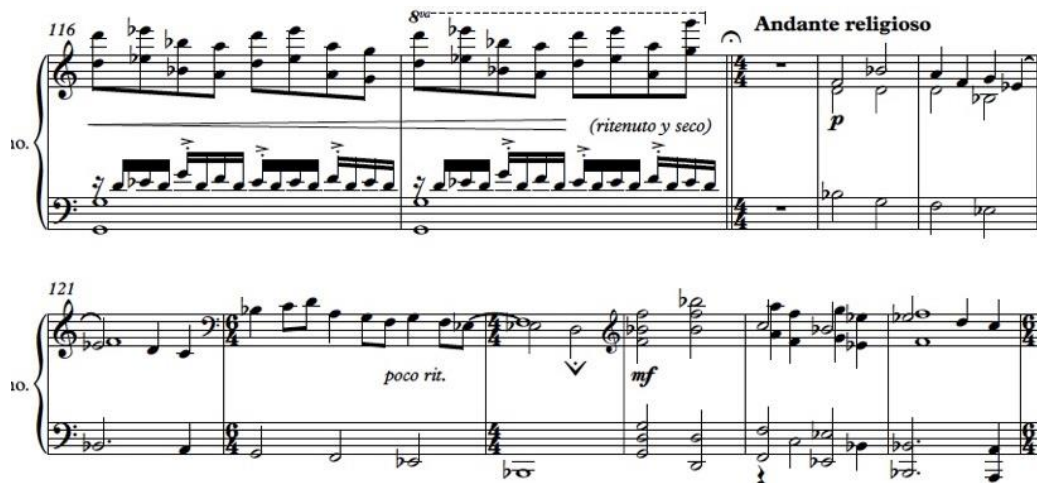


Figura 77 (compases 116-126 de *Gea* “*Primus Circumdedisti me*”)

La parte que describe el desencuentro de Magallanes con los indígenas de las islas Filipinas, surge de una improvisación con las cuerdas enmudecidas, cuya pretensión es imitar el sonido de las flechas:



Figura 78 (compases 157-164 de *Gea* “*Primus Circumdedisti me*”)

También se utiliza una larga escala ascendente y descendente a gran velocidad que describe la situación de estrés y de pulso acelerado que se debió producir en aquella escaramuza. Esta escala inicialmente se concibió como una improvisación *ad libitum*, aunque finalmente se decidió transcribirla, tal y como aparece en el compás 180 (figura 79):



Figura 79 (compases 180-183 de *Gea* “*Primus Circumdediti me*”)

Las escalas se transforman en una progresión de octavas con gran fuerza que culminan con la muerte de Magallanes, que murió a manos de los indígenas, retomando su motivo inicial en el compás 200 (figura 80):



Figura 80 (compases 194-202 de *Gea* “*Primus Circumdediti me*”)

El carácter triunfalista de la obra sucede en la última sección (figura 81), donde vuelve a aparecer el tema de Elcano y se une con el tema de Magallanes a través de octavas con gran intensidad en la mano izquierda de los compases 213-219:



Figura 81 (compases 210-222 de Gea “*Primus Circumdedisti me*”)

Esta obra reúne otros atributos del Modelo Transmoderno Musical —además de **Compositor “de partituras”**— ya que muchas de sus secciones surgen de improvisaciones (**Improvisador**) que quedan finalmente transcritas, y finalmente es interpretada (**Intérprete**) o estrenada en concierto por la misma persona que la concibe como improvisación. Después, se decide configurar una partitura para que quede constancia de ella de forma gráfica.

6.4.7. Improvisador

A diferencia de *Retro-Garde* (García González, 2020), *The Puppet Circus* (García González, 2022), fue concebida como una Composición en Tiempo Real de larga duración y, por extensión, según nuestro Modelo Transmoderno Musical, como una Composición con Sonidos. Es una *Suite* compuesta por varios movimientos. Su concepción estética esta inspirada en la suite barroca y en las improvisaciones de Keith Jarrett que ha realizado en vivo durante toda su carrera (Lopez Cano, 2009). A su vez, tiene influencias de la música creada en el Clasicismo y en Romanticismo, recuperando con ello el Modelo de Improvisador en las figuras de Beethoven, Chopin y Liszt. También

tiene influencias de la música de cine, pues algunos fragmentos, consideramos, podrían utilizarse para acompañar imágenes. Se aprecian también influencias del Minimalismo, del Boogie-Woogie, del Rock & Roll, del Jazz Latino y del Jazz estándar tradicional. Del mismo modo, utiliza algunas cadencias andaluzas, como se aprecia a partir del segundo 5:30 de la última pieza *Pandemic Love*. Cabe decir que todas estas influencias no fueron concebidas previamente, sino que fueron surgiendo a medida que iba avanzando la Composición en Tiempo Real durante el concierto en vivo.

Para su creación, se volvió a utilizar la técnica de la Tonalidad Aleatoria que expusimos anteriormente en el punto 6.4., aunque, en esta ocasión, también partimos de tres notas musicales elegidas al azar por el público, sacadas a su vez de la escala cromática, hasta completarla. Para ello, se utilizaron doce tarjetas, cada una de ellas con una nota de la escala cromática DO-DO#-RE-RE#-MI-FA-FA#-SOL-SOL#-LA-LA#-SI, y se mezclaron todas cada vez que se efectuaba una nueva pieza improvisada, sacándolas de tres en tres. Antes de comenzar cada pieza, se colocaron estas tres notas sacadas al azar sobre el atril del piano como única referencia musical, y se entonó la relación interválica surgida de las tarjetas en cada uno de los momentos, como se puede apreciar en la grabación.

El álbum está dividido en varias secciones: dos piezas a partir de una breve secuencia armónica ya dada (Preludio e Interludio) y seis piezas creadas a partir de las notas elegidas por el público. El concierto se estrenó en Madrid en marzo de 2022 y la grabación se publicó en todas las plataformas digitales en abril de 2022.

La estructura de la obra es la siguiente:

-Preludio: *Before After*. Es una pieza creada en el momento de su ejecución a partir de la siguiente secuencia armónica:



Figura 82 (secuencia armónica inicial para *The Puppet Circus*)

En el Preludio se juega a menudo con segunda menor que se desprende de la tésitura más aguda del acorde, SI-DO, actuando el Si a su vez como sensible de Do Mayor, que regresa a su relativo La menor. En esta pieza se juega también con el modo eólico, combinando multitud de acordes modales que surgen durante toda la ejecución.

-Primera: *Back to the Yesterday*. Es una pieza creada en el momento de su ejecución creada a partir de las tres notas surgidas al azar SI-MI-LA#. En este caso, se establece Mi Mayor como centro tonal + la cuarta aumentada. Casualmente, la combinación interválica de esas tres notas (5ª Justa descendente - 4ª Aumentada) conforman el motivo principal de la banda sonora compuesta por Alan Silvestri para la película *Regreso al Futuro*, como se observa en los compases 8 y 9 de la siguiente figura:



Figura 83 (compases 8-13 de *Regreso al Futuro* de A. Silvestri)

Por ese motivo, se decidió titular esta pieza *Back to the Yesterday*, aunque hasta que no se hizo la mezcla y masterización de todo el álbum, no se reparó en esta coincidencia interválica.

-Segunda: *The New Old*. La segunda pieza surge de la primera, a modo de variación, en la misma relación interválica de las notas salidas al azar SI-MI-LA#, donde se establece Mi Mayor como centro tonal, y la cuarta aumentada como señal de identidad. Se producen varias transiciones cromáticas, a partir del minuto 1:02, en un momento que surge el ritmo de Salsa, del cuál surge otra variación que retorna a Mi Mayor, de nuevo, con la cuarta aumentada, y otra transición cromática que conduce a una nueva sección a caballo entre el Rock & Roll y el Boogie-Woogie a partir del minuto 3:00 en Do Mayor. El discurso musical sigue transformándose, con otra vuelta al centro tonal, Mi Mayor, hasta llegar a un momento lírico de la pieza en Sol menor, con varias semicadencias posteriores que desembocan en el acorde Mi bemol Mayor. Éste actúa como subdominante de la tonalidad Si bemol Mayor (en la que no termina de cadenciar), y, después, al acorde de Fa Mayor, como dominante de esta tonalidad, como se aprecia en el minuto 6:05. Del acorde de Fa Mayor, se produce una modulación a Re bemol Mayor, actuando la nota Do del acorde de Fa Mayor como sensible (Do-Re bemol). Se llega a otro momento lírico, más en una línea “chopiniana”, con pasajes más virtuosísticos y técnicamente más comprometidos. Esta sección romántica se transforma en otra muy distinta, más cercana a la Música de

Cine como se aprecia a partir del minuto 9:25, concluyendo en Si bemol menor (relativo menor de Re bemol Mayor del proceso modulante anterior).

-Tercera: *Beyond Sadness There is Light*. Es una pieza creada en el momento de su ejecución creada a partir de las notas SOL#-LA-Do# que, por enarmonía, se convierten en las notas del acorde de Fa # menor, estableciéndose como tonalidad principal de la pieza. Su lenguaje nos acerca al estilo “lisztiano” de la segunda mitad del siglo XIX, pero con reminiscencias a la música instrumental melódica utilizada para películas dramáticas. Concluye en La Mayor (relativo Mayor de Fa # menor)

-Interludio. *Doubts in Your Comfort Zone*. Esta pieza está improvisada a partir de las siguientes secuencias armónicas, donde se da más relevancia a las cuartas justas ascendentes y descendentes (SOL-DO, DO-SOL) y a los tritones ascendentes y descendentes (DO-FA#, MI-LA#), (figura 84).

Su estilo pertenece, esencialmente, al Jazz estándar:



Figura 84 (Secuencia armónica para *The Puppet Circus*)

-Cuarta: *Interstellar Love*. Es una pieza creada en el momento de su ejecución a partir de las notas DO-FA#-RE# que, por enarmonía, se convierten en las notas del acorde de Do disminuido Do-Mi bemol-Sol bemol, estableciéndose éste como punto de partida con una cadencia inicial que se mueve por varios acordes, Sol bemol Mayor y Mi Mayor, que, después de una larga transición armónica, resuelve en el acorde de Si bemol menor o Si bemol eólico. Se despliegan una serie de escalas modales sobre este acorde y de notas repetidas que imprimen carácter a la sección. Una parte más lírica y rítmicamente también

más rica a partir del minuto 4:20 corrobora este pasaje modal que avanza hacia el acorde de Fa mayor. Se combina a su vez con la escala lidia, mientras una melodía en la voz de tenor, con acompañamiento *obstinato* en la mano derecha, desarrolla más ampliamente la sección hasta culminar con el acorde inicial a través de unas octavas paralelas más conclusivas que, en conjunto, contienen una sonoridad más romántica.

-Quinta: *We Are You*. Es una pieza creada en el momento de su ejecución a partir de las notas FA-RE-SOL, que está unida a la sexta y última, *Pandemic Love*. Esta última parte del álbum resume el contenido musical de todas las piezas anteriores, donde se desprenden, tanto escalas modales con pasajes virtuosísticos de notas dobles, como continuas reminiscencias a la música de cine melódica, al jazz estándar, al flamenco y a la música latina. Culmina con la secuencia armónica inicial que se utilizó en el Preludio, para darle al conjunto una estructura musical cerrada (figura 82).

Los atributos de nuestro Modelo Transmoderno musical, Intérprete, Improvisador y Compositor “con sonidos”, que se dan en este trabajo, están intrínsecamente vinculados al Neotonalismo que impulsa Pedro Vilarroig, ya que se produce una fusión de estilos durante la composición, aunque, en el caso de *The Puppet Circus*, se materializan “in situ”, sin una partitura previa —tan solo, con algunas secuencias armónicas como vimos anteriormente. Así, un intérprete transmoderno no se limitaría simplemente a ejecutar una partitura preestablecida, sino que utilizaría su habilidad para improvisar y componer en tiempo real. De esta manera, el intérprete/improvisador/compositor, se convierte en un verdadero colaborador en la creación musical, capaz de influir en la dirección y el resultado final de la obra. La improvisación y la composición son primordiales en nuestro Modelo Transmoderno Musical, ya que permiten la exploración y la experimentación con diferentes sonidos, texturas y estilos, lo que puede llevar a la creación de nuevas formas de música que trascienden las fronteras de los géneros tradicionales. Así, en el Modelo Transmoderno Musical, los atributos de Intérprete, Improvisador y Compositor se podrían combinar para recuperar esta experiencia musical que ya se daba en siglos pasados porque consideramos que es muy atractiva para el público de nuestro tiempo.

6.4.8. Compositor con Sonidos y Compositor de Partituras

La Fantasía-Sonata n° 1 es una obra para piano solo que fue concebida para completar la celebración del V centenario de la primera vuelta al mundo completada por Juan Sebastián Elcano, y fue estrenada en la Sala María Cristina de Málaga el 20 de mayo de 2022 y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su punto de partida es la pieza *Gea “Primus Circumdedisti Me* que hemos analizado anteriormente (punto 6.4.5), a la cual le preceden las siguientes:

I. *La Trinidad*

II. *Salve Regina*

III. *O Rei*

IV. *Moon*

V. *Gea “Primus Circumdedisti Me”*

Cabe decir de esta composición que las piezas II, III, IV, V, también se pueden interpretar como piezas independientes, sin necesidad de que estén agrupadas en una Sonata. Se han publicado en el sello norteamericano El Cerrito Records el 17 de febrero de 2023, contenidas en el Álbum *Cénit: Un Viaje sin Límites* (García González, 2023).

Una fantasía-sonata es un género musical que combina características de dos formas musicales clásicas: la fantasía y la sonata. La fantasía es una forma libre e improvisada que se desarrolló en la música barroca, mientras que la sonata es una forma más estructurada que se desarrolló en el clasicismo. En la fantasía-sonata, el compositor tiene la libertad de utilizar elementos de ambas formas para crear una obra musical que sea tanto imaginativa como estructurada.

En una Fantasía-Sonata, el primer movimiento es generalmente el más libre, utilizando la forma de fantasía para explorar diferentes temas y emociones. En este caso, *La Trinidad*, que hace referencia al barco comandado por Magallanes, es una improvisación que se ofrece ejecutar de manera opcional al pianista, donde el público también elige tres notas al azar para que él realice una improvisación. Con este inicio el músico puede demostrar sus habilidades como Improvisador y como Compositor con Sonidos, dos de los atributos de nuestro Modelo Transmoderno Musical:

I. La Trinidad

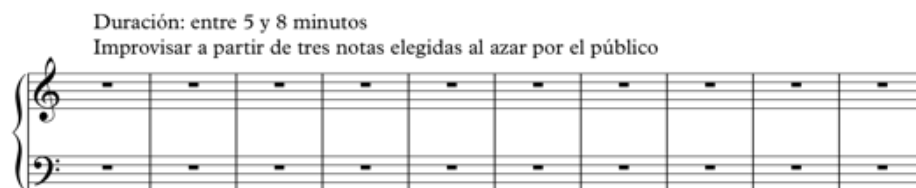


Figura 85 (Partitura de *La Trinidad*)

El segundo movimiento es más estructurado, siguiendo la forma sonata con su exposición desarrollo y recapitulación de temas. Su introducción y desarrollo temático se efectúa a partir de la melodía del canto gregoriano *Salve Regina* (Solesmes, 1961):



Figura 86 (partitura del canto gregoriano *Salve Regina*)

Así, la relación interválica de la melodía permanece inalterable, transportándola una segunda mayor alta, sobre el acorde principal Mi Mayor:

II. Salve Regina

En memoria de Claudia Montero (1962-2021)

Tito García González



Figura 87 (compases 1-6 de *Salve Regina*)

Al igual que las partituras anteriores que hemos analizado, *Postludio a Ludwig*, y *Gea Primus Circumdedisti Me*, en este caso también prescindimos de la armadura intencionalmente, teniendo en cuenta que todos los temas surgen de la aplicación de la Tonalidad Aleatoria, donde no hay una concepción previa de funciones tonales, y la música surge de forma natural. Aunque una pieza sin armadura pueda parecer más simple en términos de escritura musical, también puede ser muy compleja en su armonía y en la forma en que se relacionan las notas entre sí, como ocurre en *Salve Regina*.

El tercer movimiento de una Fantasía-Sonata suele ser una forma de danza, como un minueto o un scherzo, o puede ser otra fantasía, como ocurre en el caso de *O Rei*. Se trata de una pieza más virtuosística sobre la escala modal Si bemol eólico:

III. O Rei
Dedicada a Chucho Valdés por su 80 cumpleaños

Tito García González

♩ = 120 con cierto swing y rubato

Piano *pp*

Col pedal

Figura 88 (compases 1-4 de *O Rei*)

Cabe destacar la transición central entre el compás 24 y el 32 (figura 89). Este pasaje fue concebido inicialmente como una sección enteramente improvisada, pero se decidió transcribir para que el futuro intérprete también pudiera sentirse más cómodo durante su ejecución, actuando únicamente como tal, sin necesidad de aplicar en este caso los otros atributos de nuestro Modelo Transmoderno Musical, Improvisador y Compositor con Sonidos:

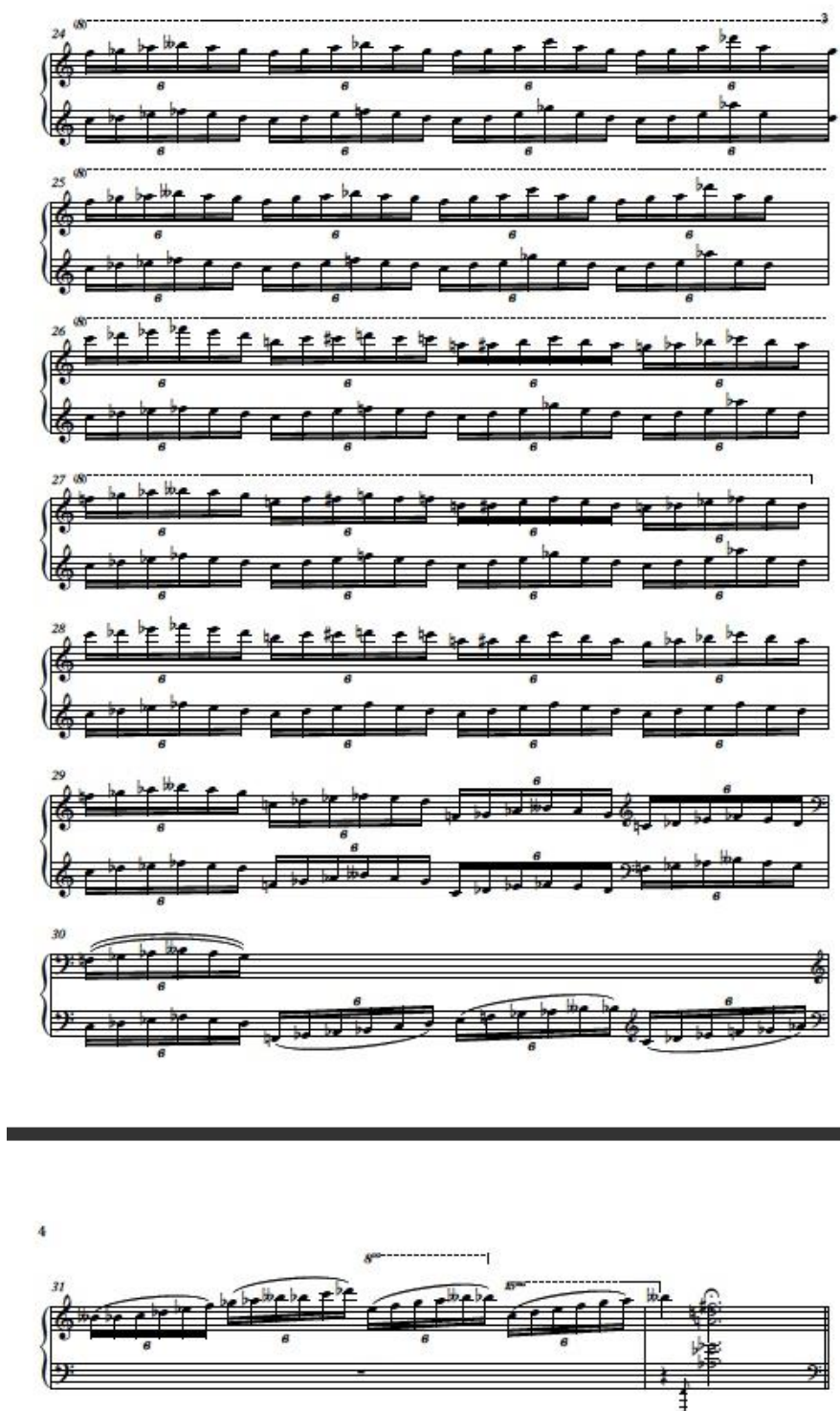


Figura 89 (compases 24-32 de *O Rei*)

Generalmente, la Fantasía-Sonata tiene cuatro movimientos. Sin embargo, como el primero, *La Trinidad*, es opcional para el intérprete, se añade otro movimiento titulado *Moon* (luna), estableciéndolo como penúltimo.

La luna ha sido una guía importante para los marineros durante siglos, especialmente durante la noche, cuando la oscuridad hacía que la navegación fuera más difícil. Así, consideramos que también lo fue para Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano durante su periplo alrededor del mundo. La luna llena, en particular, proporcionaba una luz suave y brillante que iluminaba la superficie del océano y permitía a los marineros ver su entorno con mayor claridad. La posición y la fase de la luna también podía ayudar a los marineros a determinar su ubicación y orientación en el mar. Por ejemplo, la luna creciente podía ser un indicador de que se estaban moviendo hacia el este, mientras que la luna menguante podía indicar un movimiento hacia el oeste. Además, los marineros también utilizaban el movimiento de la luna en el cielo para determinar la hora y planificar su ruta de navegación, guiándolos a través de los mares oscuros y proporcionando información valiosa para su navegación (Kochetkova, 2016).

Todos estos conceptos de orientación naval sirvieron de inspiración para la concepción musical y estética de *Moon*. Se trata de una pieza muy descriptiva y fluctuante, cuyo tema principal, se utilizó como banda sonora del documental “Houston, aquí Fresnedillas” que conmemoraba el 50 aniversario de la llegada al hombre a la luna (Sociedad en Castilla la Mancha, 2019), y que ha servido para completar la composición y estreno de la *Fantasia- Sonata nº 1*.

Estilísticamente, contiene reminiscencias de la música instrumental para piano solo de Ennio Morricone, conjungando una melodía cristalina con un acompañamiento muy estable, también con algunos elementos de improvisación *ad libitum*, como al comienzo de la obra:



Figura 90 (compases 1-6 de *Moon*)

Se utilizan unos acentos sobre partes débiles, un recurso que Schumann utilizaba mucho en el siglo XIX para producir melodías internas o *Innere Stimme* (figura 91):



Figura 91 (compases 251-256 de *Humoreske* op. 20 de R. Schumann)

Por ejemplo, se anticipa en el compás 12 sobre la última corchea de la mano derecha (figura 92), para establecer un poco más adelante otra melodía secundaria, más sincopada, como la de los compases del 17 al 21, creándose así una textura más orgánica que la de simple melodía acompañada:



Figura 92 (compases 7-21 de *Moon*)

El último movimiento *Gea "Primus Circumdedisti Me"* proporciona una conclusión a toda la obra. Ya la hemos analizado en el punto 6.4.5.

Consideramos que esta Fantasía-Sonata contiene cuatro atributos de nuestro Modelo Musical Transmoderno: Enseñante, Intérprete, Improvisador y Compositor (tanto

“de partituras” como “de sonidos”). El primero, el de Enseñante, también se aplica en este caso, puesto que se redactaron unas notas al programa con el propósito de que el estreno tuviera un componente didáctico.

6.4.9. Proceso circular

Kairós Aeternam es una Fantasía para piano solo que fue estrenada en el Festival Internacional de Música “Villa de Medinaceli” el 31 de julio de 2022 y se publicó el 17 de febrero de 2023, contenida en el Álbum *Cénit: Un Viaje sin Límites* del sello norteamericano El Cerrito Records (García González, 2023). Tiene un carácter improvisatorio y libre, con una estructura menos rígida que otras formas musicales como la sonata o el preludio.

A menudo, las fantasías para piano se caracterizan por tener cambios abruptos de dinámica, así como por una gran variedad de técnicas y efectos pianísticos. La Forma se desarrolló fundamentalmente en la época romántica, y es representativo de la libertad creativa y la experimentación que caracterizó a esta época en la historia de la música. Compositores del siglo XX como Aaron Copland también abordaron esta forma musical:

Mi Fantasía para piano, terminada en enero de este año, es una obra a gran escala en un solo movimiento, de media hora de duración. Una obra larga y continua de un solo movimiento siempre me ha parecido una de las tareas más arduas que puede emprender un compositor. La palabra "tarea" quizá no esté bien elegida, ya que me la impuse yo mismo. Mi idea era intentar una composición que sugiriera la cualidad de la fantasía, es decir, una secuencia espontánea y no premeditada de "acontecimientos" que llevara al oyente irresistiblemente (si era posible) desde la primera nota hasta la última, y que al mismo tiempo ejemplificara principios estructurales claros, aunque algo poco convencionales. "Lo espontáneo", dice Paul Valéry, "es fruto de la conquista". Implica un creador capaz de "mantener la unidad del conjunto de una obra al tiempo que realiza las partes separadas y sin perder por el camino su espíritu ni su naturaleza". Dar rienda suelta a la imaginación sin pérdida de coherencia, ser "fantástico" sin perder el norte, es cuando menos aventurado. Y, sin embargo, una obra de arte me parece el campo de pruebas ideal para semejante aventura. En cualquier caso, mi Fantasía para piano es una aventura de este tipo (Copland, 1958).

La Fantasía para piano de Copland es un ejemplo de cómo esta forma pudo ser utilizada en el contexto de la era postmoderna. Copland emplea la forma de fantasía para crear una obra innovadora para su tiempo. Se basa en una serie de variaciones sobre un tema central,

pero utiliza técnicas contemporáneas de armonía y ritmo para crear una atmósfera postmoderna y emocionante para su época. Esta obra es un ejemplo de cómo la forma de fantasía para piano puede ser utilizada de manera efectiva para crear música contemporánea que sea a la vez innovadora y atractiva para el público actual.

Remitiéndonos a las palabras de Copland, “[...] una secuencia espontánea y no premeditada de acontecimientos”, *Kairós Aeternam* pretende retornar a esta forma musical, haciendo referencia al proceso circular continuo del Modelo Transmoderno Musical, donde no se renuncia a todo lo anterior y se utilizan elementos del pasado. Así, se puede colocar entre “lo contemporáneo” y “la vanguardia”, de manera que en el siglo XXI esta forma podría seguir utilizándose como una forma de explorar la libertad creativa, integrando, por ejemplo, el Minimalismo en su concepción estructural —varias células motílicas se repiten a lo largo de toda la obra—, y el Neotonalismo en su concepción musical —fusiona elementos de la música de cine, y de la música clásica.

Kairós Aeternam significa “el momento oportuno eterno”. La obra describe la conquista de la vida misma, de asumir el paso del tiempo, de disfrutar de cada segundo de nuestra existencia y, sobre todo, de no renunciar a pensar en el pasado estando en el presente. La obra mantiene de principio a fin la indicación de negra=60 pulsaciones por minuto, haciendo referencia al reloj, que representa la importancia de aprovechar cada segundo oportuno, con un acompañamiento *obstinato* y reiterativo en la mano izquierda que comienza de forma introductoria y permanece a partir del compás 9 (tema A) en Fa eólico, con una melodía interna que surge de las negras acentuadas en la tercera parte de los compases 1 al 8:

Kairós Aeternam
Dedicada al Festival Internacional "Villa de Medinaceli"
en su XV aniversario

Tito García González

♩ = 60

Piano

p

Con Pedal

9

simile

Figura 93 (compases 1-11 de *Kairós Aeternam*)

Las semicorcheas de la mano derecha, que serían como los medios segundos, se transforman en fusas, subdividiendo aun más el metro, a los cuartos de segundo, manteniendo siempre la línea melódica de segundas menores y terceras menores con el mismo acompañamiento *obstinato*:



Figura 94 (compases 27-31 de *Kairós Aeternam*)

La segunda sección o tema B cambia de modo, a Fa jónico, transformándose en una sección más “luminosa”, en la misma línea estética de *Moon*, combinando con Si bemol lidio:



Figura 95 (compases 54-56 de *Kairós Aeternam*)

Se observan influencias de John Williams (figura 96) en la combinación del modo Re lidio (Sol natural del compás 2) con el modo Do jónico (compás 3 y 4):

E.T. End Credits
Piano Solo
John Williams

$\text{♩} = 152$

Figura 96 (compases 1-5 de *E.T. End Credits* de J. Williams)

En el compás 69 (figura 98) vuelve al tema A en Fa eólico, esta vez desplegando la melodía en octavas quebradas, un recurso técnico muy empleado en la música para piano del siglo XIX compuesta por Franz Liszt (figura 97):

Figura 97 (compases 25-26 de *II Fleurs mélodiques des Alpes* de F. Liszt)

a tempo

Figura 98 (compases 69-70 de *Kairós Aeternam*)

La estructura de la obra es circular porque pretende volver al inicio en su final, surgiendo de nuevo la misma melodía en las notas del acompañamiento inicial en la mano izquierda: Sol-La bemol-Si bemol-Sol (figura 100). Contiene la idea psicológica de volver a empezar, como un bucle que se repite una y otra vez. De hecho, podría realizarse en teoría, como una música que no tiene fin, donde los pianistas que la interpreten, se vayan turnando, y cada uno de ellos realice su propia versión. Así lo hace, por ejemplo, Erik Satie en *Vexations* que se ha de repetir 840 veces:



Figura 99 (*Vexations* de E. Satie)

La doble barra final (figura 100) pone fin a la partitura escrita, aunque desde el punto de vista del Proceso Circular Continuo (ilustrado en la figura 48), se podría seguir tocando una y otra vez, como en la obra de E. Satie *Vexations*.

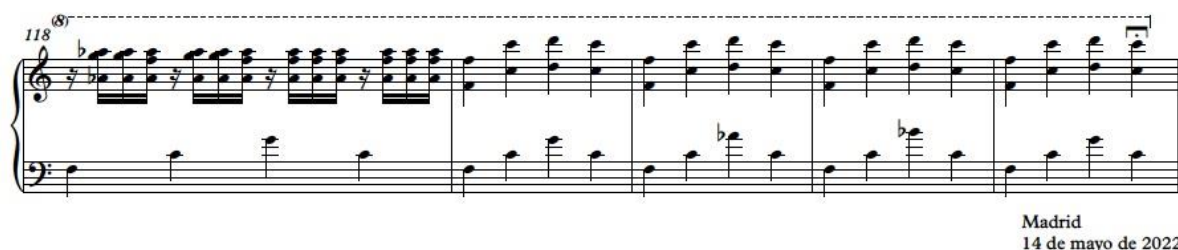


Figura 100 (compases 118-122 de *Kairós Aeternam*)

Vexations de Erik Satie, ha sido una influencia importante en la música experimental y minimalista del siglo XX. Como señalábamos, *Kairós Aeternam* es una pieza que, en teoría, podría tocarse una y otra vez sin interrupción. Aunque estas dos obras son aparentemente opuestas en cuanto a su estructura y ejecución, comparten la idea de la repetición y la exploración de la música a través de la continuidad y la variación. La repetición en *Vexations* crea una sensación hipnótica y meditativa, mientras que en *Kairós Aeternam*, la repetición permite que la música se desarrolle de manera continua, generando nuevas ideas y emociones con cada ejecución. Ambas obras exploran la idea de que la música no es un evento temporal único, sino una experiencia continua que puede ser explorada a través de la repetición y la variación.

También es interesante notar la influencia que la música para piano de John Williams de la película *ET*, compuesta en 1982, ha tenido en *Kairós Aeternam*, compuesta en 2023. El uso de melodías y armonías emotivas y complejas, así como la capacidad de crear una atmósfera intensa y emocional, son características que se pueden encontrar tanto en la música de Williams como en *Kairós Aeternam*. Esta influencia es un testimonio de la atemporalidad de la música de Williams y su capacidad para inspirar y afectar a compositores de diferentes generaciones.

Además, la influencia de la *Fantasía* de Aaron Copland en *Kairós Aeternam* se puede notar desde el punto de vista de la forma. La *Fantasía* de Copland es una pieza para piano que utiliza una forma libre y abstracta, permitiendo que las ideas musicales fluyan y se desarrollen libremente. De manera similar, *Kairós Aeternam* también utiliza una forma libre, permitiendo que las secciones musicales se unan de forma orgánica y fluida, sin seguir una estructura, a priori preestablecida, de acuerdo con la idea psicológica de que la obra puede no tener fin. Esto permite que la música se sienta más libre y natural, dando lugar a una experiencia auditiva única y emocionalmente intensa.

Así, desde esta triple perspectiva de influencias y transformaciones por parte de E. Satie, A. Copland y J. Williams, se pone en marcha el proceso circular continuo de nuestro Modelo Transmoderno Musical.

6.5. Distribución

Nuestro Modelo Transmoderno Musical contiene otro atributo fundamental para que se produzca el proceso circular continuo: la Distribución. La Producción (descrita en el punto 6.4.4.) iría de la mano de la Distribución a través de empresas distribuidoras

digitales, que al mismo tiempo actuarían como tiendas de música en línea. Éstas generan los propios códigos ISRC de cada pieza, y los códigos UPC de cada Álbum para su venta. También permitiría a los músicos recopilar datos económicos sobre su propio producto creado, sin la necesidad de que medie una casa discográfica, y todas las ganancias e informes de ventas lleguen directamente al creador a través de una distribuidora digital que trabaje directamente con el artista. La distribución se basaría en el enfoque transmoderno que combina elementos tecnológicos y musicales para la creación de nuevos productos discográficos. Esto significa que los artistas, además de experimentar con una amplia variedad de sonidos y estilos, también puedan ofrecer algo diferente y atractivo para su audiencia, sin necesidad de pertenecer a un gremio determinado o ser artista exclusivo de una casa discográfica. Además, la plataforma de distribución también ofrece herramientas y recursos para la promoción y el marketing de la música, lo que ayuda a los artistas a alcanzar y conectar con su público de forma objetiva. Como atributo del Modelo Transmoderno Musical, la Distribución se caracterizaría por poseer unas herramientas para que los músicos/productores lleguen a un público más amplio y experimenten con una amplia variedad de sonidos y estilos, lo que ayudaría a impulsar la creatividad, y, sobre todo, para que conozcan de primera mano todas las estadísticas como veremos en las siguientes figuras.

Para la distribución de nuestro trabajo, hemos utilizado la empresa digital norteamericana *CD Baby*, cuya razón de ser se basa en las descargas y reproducciones desde cualquier parte del mundo:



Figura 101 (portada principal de la distribuidora digital *CD Baby*)

Esta distribuidora ofrece herramientas para controlar en todo momento el número de reproducciones, así como las ventas que se han efectuado. Para su estudio, hemos obtenido de nuestra cuenta algunas estadísticas, desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023 (tres meses), donde se pueden analizar los siguientes parámetros:

- Un resumen de la actividad (figura 102)
- Las canciones más populares (figuras 103, 104, 105, 106 y 107)
- La actividad por localización (figura 109)
- Los oyentes exclusivos (figura 110)
- Los dispositivos (figura 111)
- Las fuentes de reproducción (figura 112)
- Los grupos de edad (figura 113).



Figura 102 (streamings totales desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

Canciones más populares ▼

#	Título de la canción	Nombre del artista	Streams
1	Preludio: Before After (Live)	Tito García González	7
2	Piano Sonata No. 13 in B-Flat Major, K. 333/315c: I. Allegro	Tito García González	7
3	Primera: Back to the Yesterday (Live)	Tito García González	6
4	What If It's All True	Tito García González	5
5	What Do I Have to Do with This Feeling Now	Tito García González	5
6	Années de Pèlerinage, S. 161: No. 6, Vallée D'obermann (Obermann's Valley)	Tito García González	5
7	Maybe Tomorrow	Tito García González	4
8	You Inspire Me	Tito García González	4
9	Beeing Hypocritical	Tito García González	3

Figura 103 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

CAPÍTULO 6. EL MODELO TRANSMODERNO MUSICAL

10	Happy Birthday to Me	Tito García González	3
11	The Commitment	Tito García González	3
12	Enjoying All My Mistakes	Tito García González	3
13	They Have Changed Their Facebook Status	Tito García González	3
14	Abstract Wishes	Tito García González	3
15	The I in My I	Tito García González	3
16	Papilloma	Tito García González	3
17	Identity Wars	Tito García González	3
18	With Happy End	Tito García González	3
19	Because I Have Decided So	Tito García González	3
20	One Day They Will Realize	Tito García González	3

Figura 104 (*streamings* detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

21	A Night with Dreams	Tito García González	3
22	Panic in the Living Room	Tito García González	3
23	Private Lessons on Planet Love	Tito García González	3
24	Segunda: The New Old (Live)	Tito García González	3
25	Cuarta: Interstellar Love Letter (Live)	Tito García González	3
26	Quinta: We Are You (Live)	Tito García González	3
27	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: III. Noch Rascher	Tito García González	3
28	Piano Sonata No. 13 in B-Flat Major, K. 333/315c: III. Allegretto gracioso	Tito García González	3
29	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: IX. Einfach und Zart	Tito García González	3
30	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: X. Intermezzo	Tito García González	2

Figura 105 (*streamings* detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

31	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: XI. Innig	Tito García González	2
32	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: XII. Sehr Lebhaft	Tito García González	2
33	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: I. Einfach	Tito García González	2
34	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: II. Sehr rasch und leicht	Tito García González	2
35	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: IV. Erstes Tempo	Tito García González	2
36	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: V. Wie Im Anfang	Tito García González	2
37	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: VI. Hastig	Tito García González	2
38	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: VII. Nach und Nach Immer Lebhafter und Starker	Tito García González	2
39	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: VIII. Wie Vorher	Tito García González	2
40	Piano Sonata No. 13 in B-Flat Major, K. 333/315c: II.	Tito García González	2

Figura 106 (*streamings* detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

Andante cantabile			
41	Tercera: Beyond Sadness There Is Light (Live)	Tito García González	2
42	Interludio: Doubts in Your Comfort Zone (Live)	Tito García González	2
43	Night Whatsapp Messages	Tito García González	2
44	Me & the Man I Consider to Be	Tito García González	2
45	I Hear When You Are Not Here	Tito García González	2
46	Sexta: Pandemic Love (Live)	Tito García González	1
47	Träume Am Kamin, Op. 143: Larghetto	Tito García González	1
48	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: XIII. Mit Einigem Pomp	Tito García González	1
49	Humoreske in B-Flat Major, Op. 20: XIV. Zum Abschluss	Tito García González	1

Figura 107 (streamings detallados desde el 11 de diciembre de 2022 hasta el 10 de marzo de 2023)

Del resumen de actividad, hemos analizado los resultados, y los hemos ordenado en una tabla Excel, obteniendo la gráfica de la figura 108. Observamos que, de un total de 142 reproducciones, las piezas de *Retro-Garde* y de *The Puppet Circus* realizadas como Improvisador, y como Compositor “con sonidos” tienen un porcentaje mayor de reproducciones (68%) que las piezas realizadas como Intérprete (33 %), de otras publicaciones anteriores que también constan y se contabilizan en nuestra cuenta de *CD Baby*:

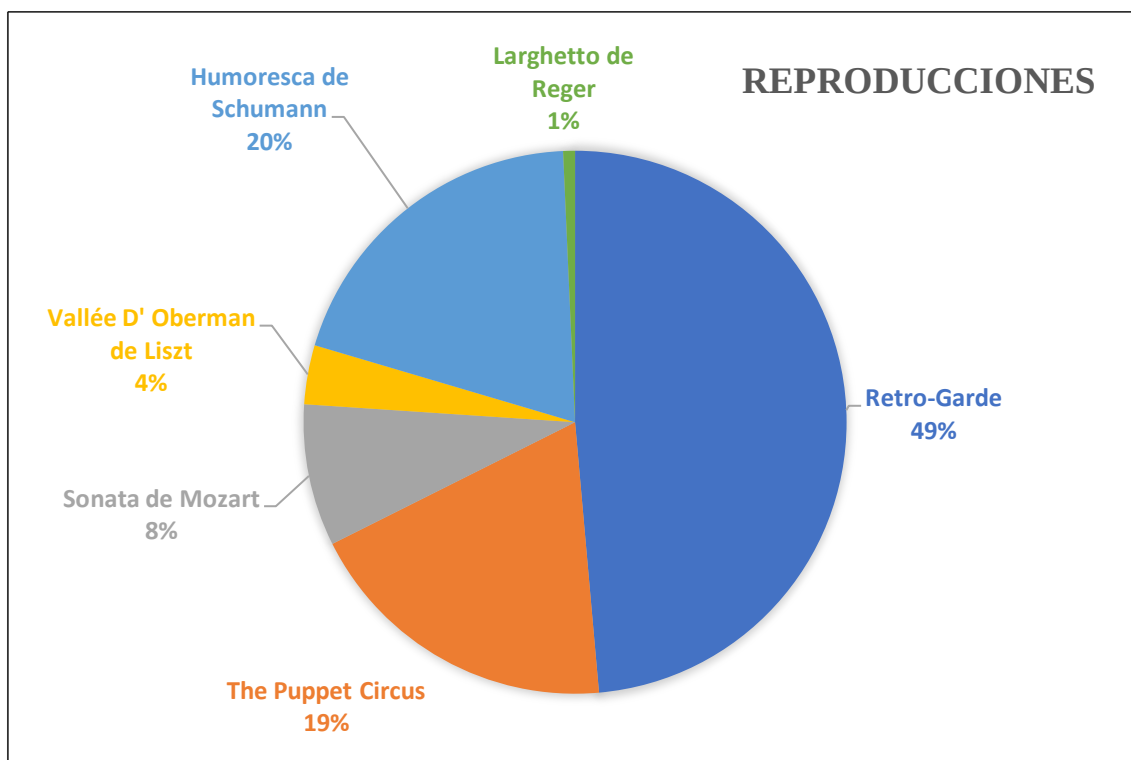


Figura 108 (porcentaje de reproducciones de cuenta en *CD Baby*)



Figura 109 (número de *streamings* por países)

En la actividad por localización (figura 109) se observa que el mayor número de escuchas procede de España (133), después de Estados Unidos (4), Argentina (2), Indonesia (2) y Colombia (1).



Figura 110 (número de *streamings* por género)

En cuanto a los oyentes exclusivos (figura 110), se observa que el mayor número de oyentes son masculinos.



Figura 111 (gráfica de dispositivos utilizados)

Sobre los dispositivos (figura 111), se observa que el mayor número de reproducciones procede de teléfonos móviles y de ordenadores personales.

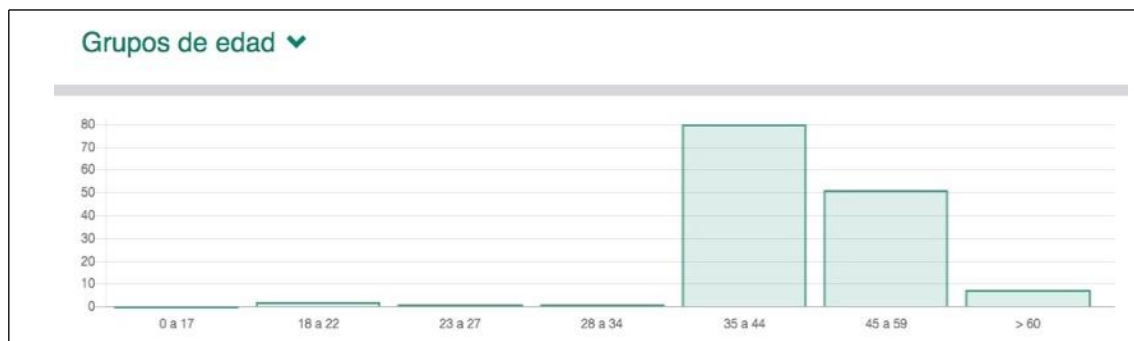


Figura 112 (gráfica de grupos de edad)

Finalmente, en los grupos de edad (figura 112,) se observa que los mayoritarios son personas de 35 a 44 años.

CAPÍTULO 7

JUSTIFICACIÓN Y DIFUSIÓN DE RESULTADOS DE ESTRENOS Y CONCIERTOS

7.1. Introducción

La justificación y difusión de los resultados de nuestro Modelo Transmoderno Musical es esencial para promover su aplicación y desarrollo en diferentes ámbitos musicales. Como Enseñante, nuestro Modelo puede ofrecer un perfil innovador y flexible que permita adaptarse a las necesidades y habilidades de los receptores, y que puedan ser tanto alumnos de música como público en general, cuando exista algún componente didáctico en el proceso. Como Intérprete, el modelo puede ofrecer una herramienta para explorar nuevas composiciones de otros artistas, y para hacerse una idea de lo que se está creando en este momento. Como Improvisador, puede ofrecer un enfoque que integre la creatividad y la experimentación en el proceso musical, ya sea en concierto en directo o en grabaciones para un proyecto discográfico. Además, como Compositor, el modelo puede ofrecer una forma de crear música "con sonidos" o "de partituras", utilizando una amplia variedad de recursos técnicos y estilísticos, del pasado y del presente. Finalmente, como Productor y Distribuidor, el modelo puede ofrecer una plataforma que pueda ser utilizada en la industria musical en general. Así, la justificación y difusión de resultados del Modelo Transmoderno Musical es esencial para explorar otras posibilidades en el campo de la creación musical y para fomentar su aplicación y desarrollo en diferentes contextos, como pueda ser la difusión en los medios de comunicación.

Exponemos a continuación los siguientes enlaces y figuras que justifican y difunden nuestros resultados, tanto de las publicaciones discográficas como de los estrenos en concierto.

7.2. Justificación y difusión de *Retro-Garde*

a) Álbum disponible en las plataformas digitales Spotify y Apple Music (figuras 113 y 114):

<https://open.spotify.com/album/3bRBWI0YdcjynvOTMDs4dT>

(acceso: 07-11-22)

<https://music.apple.com/es/album/retro-garde/1522626352>

(acceso: 08-11-22)

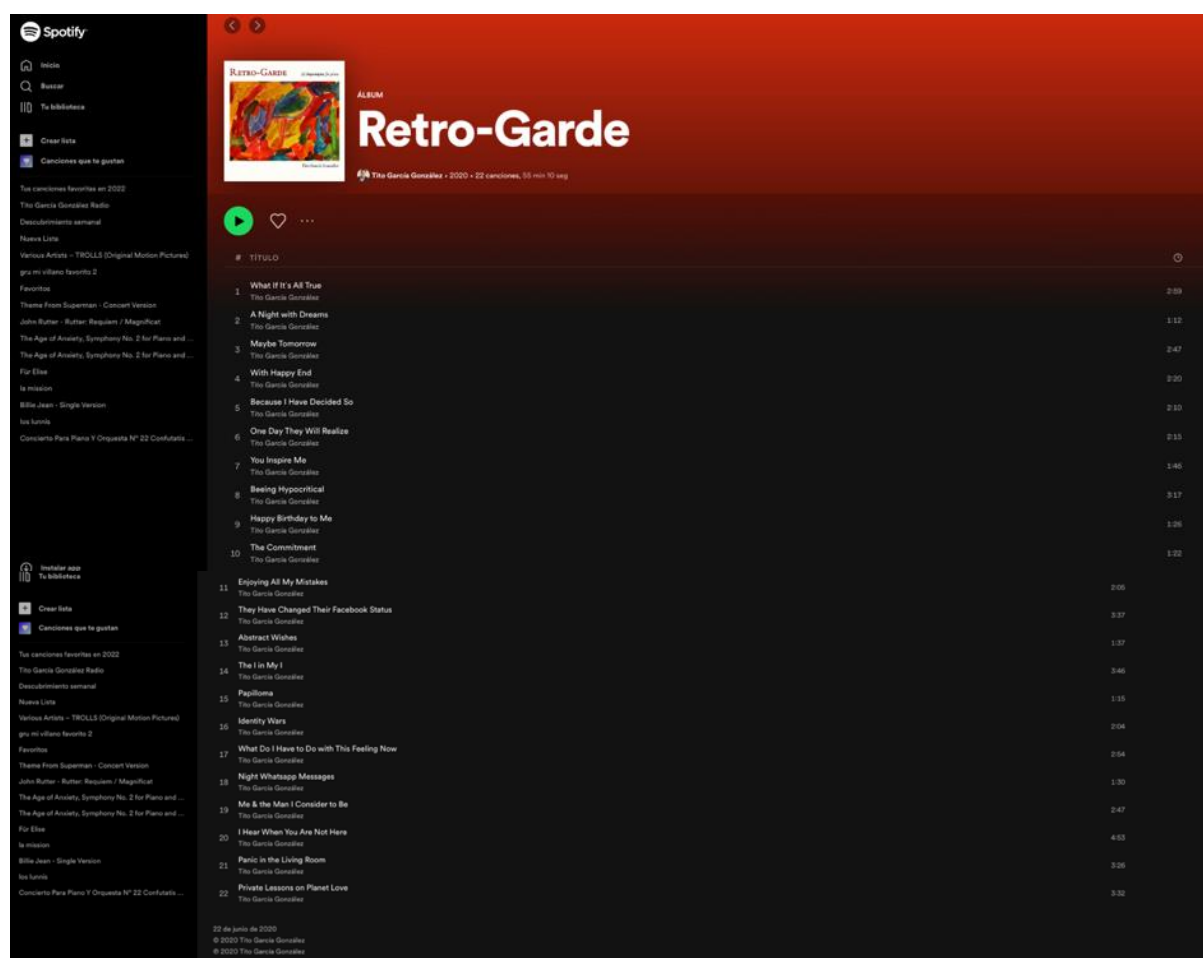


Figura 113 (Distribución de Retro-Garde en Spotify)

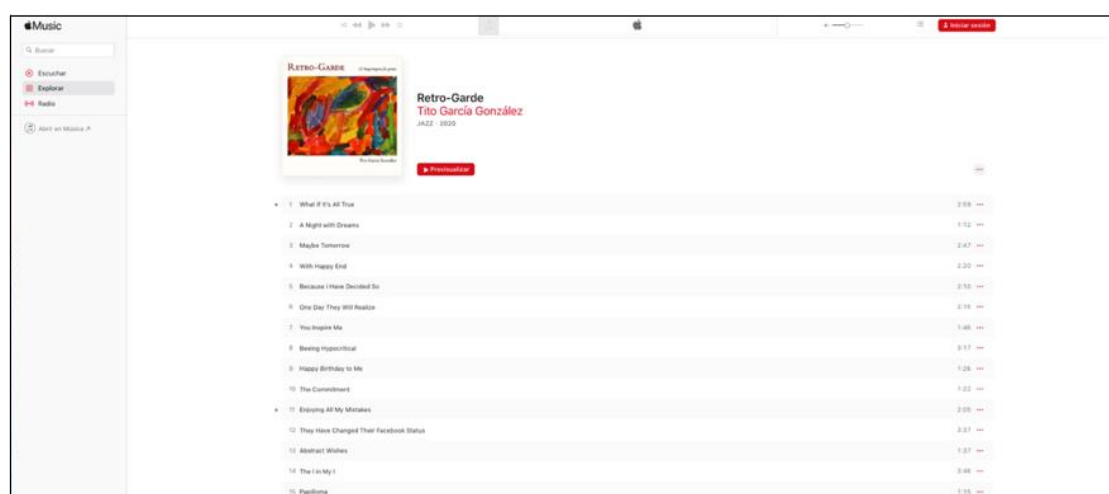


Figura 114 (Distribución de *Retro-Garde* en Apple Music)

b) Reseña de *Retro-Garde* en la Revista Melómano (figura 115).

Disponible en: <https://www.melomanodigital.com/resena-retro-garde/>

(acceso: 08-11-22)

Melómano DIGITAL
MÁS DE UN MILLÓN DE VISITAS AL AÑO

NOTICIAS ARTÍCULOS ENTREVISTAS RESEÑAS ENSEÑANZAS MUSICALES LIBRO DE ORO

Busca en Melómano... **BUSCAR**

21 Intercentros Melómano
Premio de Interpretación para Solistas

FASE FINAL
Audición de 1ª Eliminación de Alicante (ADDA)

Grado Superior: 8 y 9 de diciembre
Grado Profesional: 10 de diciembre

VIDEO DE LA SEMANA

Orquesta Nacional de España
1 plaza Concertino
Audiciones

Límite de presentación de solicitudes:
hasta las 13.59 h del 11 de diciembre de 2022.
audiciones.orengia@cnm.cultura.gob.es

Fecha de Audición:
6 de febrero de 2023
Auditorio Nacional de Música
C/ Príncipe de Vergara 184, Madrid

COMPRAR

RESEÑA | Retro-Garde

23/11/2020
ETIQUETADO COMO: ANTONIO SORIA, TITO GARCÍA GONZÁLEZ

RETRO-GARDE 22 Improvisaciones for piano

Tito García González, piano

COMPRAR

Sin poder manosear el disco, hay que llegar a la web del artista, Tito García González, y optar por alguna de las plataformas digitales en las que es posible escuchar las veintidós pistas que componen el álbum titulado *Retro-Garde*, 22 Improvisaciones for piano, que el propio intérprete nos explica como un trabajo donde explora la 'composición en tiempo real a través de 22 improvisaciones para piano solo'.

Tito recurre a la fluidez y frescura en el discurso como traducción, según afirma, de los parámetros musicales que conceptual y formalmente adopta en su momento creativo. Uno de los intereses que presenta este álbum es el resultado sonoro, estético, de lo que el protagonista (si quien crea es el compositor y quien recrea el intérprete, aquí es uno) registra en el momento, si es en vivo (supuestamente no editado), aunque no se proporciona información sobre toma de sonido, lugar, etc. Imaginamos que la inmediatez es fruto de muchos momentos y muchas improvisaciones previas, sin mermar fluidez ni frescura al producto, plenamente digital, virtual.

Dice Tito que 'en este álbum, mi actitud hacia la contemporaneidad no es de veneración, sino de desobediencia generalizada, donde se reflejan algunas acciones transgresoras. *Retro-Garde* pretende infundir otros puntos de vista y contextos de las tradiciones de vanguardia; como una especie de 'Nuevo Gran Relato', que no obedece a ningún esfuerzo teórico y analítico, sino al efecto inesperado de la música interpretada *in situ* (.), pretendo que todo esté interconectado, configurando un magma fluctuante y difuso, pero inexpugnablemente totalizador'. Una especie de yo, mí, me, conmigo 'totalizador' que como *zentai* musical expresan títulos así: *The I in My I* (pista 14). Algo en música ya inventado hace un par de siglos, el yo y el súper yo que no impide prestar oídos, según la devoción que despierte, a propuestas tan personales como esta, recomendable por valiente y coherente.

Por Antonio Soria

IX CICLO MÚSICA DE CÁMARA
en las Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España

TAÑENDO CON VOZ SONORA

Figura 115 (Reseña de *Retro-Garde* en la Revista Melómano)

c) Difusión de *Retro-Garde* en Cadena SER (figura 116).

Disponible en:

https://cadenaser.com/emisora/2020/11/04/ser_madrid_norte/1604486607_055185.html

(acceso: 08-11-22)

The screenshot shows a news article on the SER Madrid Norte website. The article is titled "Tito García González explora la composición en tiempo real en 'Retro-Garde'" and is categorized under "Actualidad" and "MÚSICA". The text describes how the pianist, Tito García González, created the album during his confinement. The article includes a video player for the album, a "Thanks for watching!" message, and a "Powered by BitchMass" logo. To the right of the article, there are two advertisements: "¡Vive la Navidad!" and "Jarama RACE". Below the article, there is a section titled "Lo más leído" (Most read) with three items, and a section titled "Lo más escuchado" (Most listened to) with one item.

Tito García González explora la composición en tiempo real en 'Retro-Garde'

El pianista de san Sebastián de los Reyes ha aprovechado los meses de confinamiento para crear este álbum de estudio

Actualidad MÚSICA

RETRO-GARDE 22 Improvisaciones for piano
Tito García González

"Retro-Garde" / Tito García González

0 comentarios

— Nacho López Llandres SER Madrid Norte 04/11/2020 - 12:54 h CET

Alcobendas • Retro-Garde es un trabajo donde el pianista Tito García González explora la composición en tiempo real a través de 22 improvisaciones para piano solo. Conceptual y formalmente, las obras de este disco adoptan parámetros musicales reconocibles, materializándose en un discurso musical fluido y fresco.

Thanks for watching!

Powered by BitchMass

Este álbum, con una actitud hacia la contemporaneidad de desobediencia generalizada, donde se reflejan algunas acciones transgresoras, pretende infundir otros puntos de vista y contextos de las tradiciones de vanguardia; como una especie de "Nuevo Gran Relato", que no obedece a ningún esfuerzo teórico y analítico, sino al efecto inesperado de la música interpretada "in situ".

Con el pianista Tito García González, y de este nuevo trabajo de estudio, hemos hablado en Hoy por Hoy Madrid Norte.

14:56

Música clásica Estilos musicales Música + MÁS

Lo más leído

Detenido un hombre por dejar morir durante cinco días a su mujer con esclerosis múltiple tras caerse en su piso
Ayer

Madrid se sitúa un año más a la cola en presupuesto sanitario per cápita: "Quieren deteriorar el sistema para favorecer su privatización"
Ayer

La Comunidad de Madrid entierre las casas de los vecinos de la Cañada Real: "Os iréis por las buenas o por las malas"
05/12/2022

Un miembro de los DDP de Alcobendas fue el presunto autor de los disparos de las fiestas de Sanse
Ayer

Lo más escuchado

Figura 116 (Difusión de *Retro-Garde* en Cadena SER)

d) Difusión de *Retro-Garde* en Radio y Televisión Española (figura 117)

Disponible en:

https://www.rtve.es/play/videos/sinfonia-de-la-manana/improvisacion-tito-garcia/6386117/?fbclid=IwAR215JxnoxPILndah1Vl-7TpbZ8kfNR118m54yiZy_Ia7Bf7WHWpP535ueg (acceso: 07-11-22)



Figura 117 (Difusión de *Retro-Garde* en RTVE)

7.3. Justificación y difusión de *The Puppet Circus*

a) Álbum disponible en las plataformas digitales Spotify y Apple Music (figura 118 y 119):

<https://open.spotify.com/album/0Zx1EBLXQLYhVXmOE6xNrN>

(acceso: 07-11-22)

<https://music.apple.com/es/album/the-puppet-circus-madrid-concert-live/1619449930>

(acceso 08-11-22)



Figura 118 (Distribución de *The Puppet Circus* en Spotify)

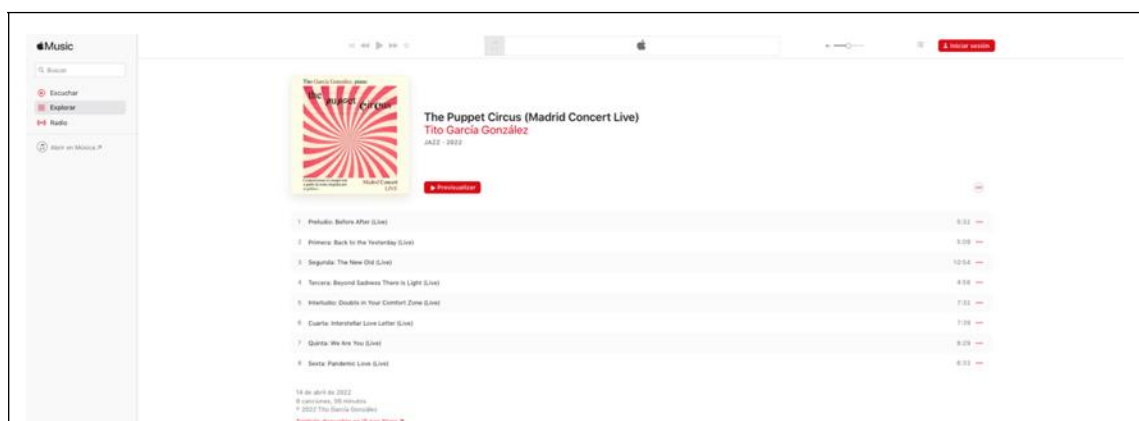


Figura 119 (Distribución de *The Puppet Circus* en Apple Music)

b) Difusión de *The Puppet Circus* en Cadena SER (figura 120).

Disponible en:

<https://cadenaser.com/2022/03/03/un-concierto-de-improvisacion-en-el-que-el-publico-elige-las-notas/> (acceso: 08-11-22)



Figura 120 (Difusión de *The Puppet Circus* en Cadena SER)

c) Difusión de *The Puppet Circus* en Radio y Televisión Española (figura 121).

https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-cultural/23-05-22/6546583/?fbclid=IwAR26z9FbOSLsFnry2VdJk_QtryM3BeTUDBNKIYuSf6_oSR1KjHGkvhK9PD0 (acceso: 07-11-22)



Figura 121 (Difusión de *The Puppet Circus* en RTVE)

7.4. Justificación y difusión de *Postludio a Ludwig*

a) *Single* disponible en las plataformas digitales Spotify y Apple Music (figuras 122 y 123).

b) Disponible en las plataformas digitales:

<https://open.spotify.com/album/6UcNNC7qoe0Awp0Tstjdy0> (acceso: 07-11-22)

<https://music.apple.com/mx/album/postludio-a-ludwig-single/1543296222> (acceso: 08-11-22)



Figura 122 (Distribución de *Postludio a Ludwig* en Spotify)

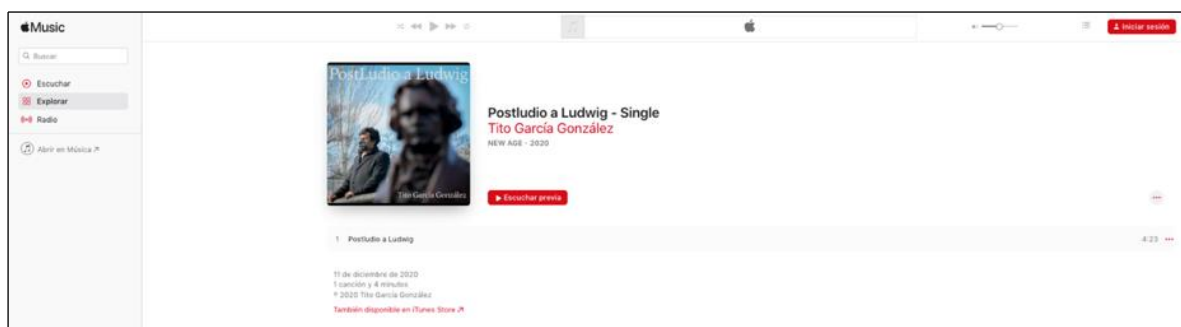


Figura 123 (Distribución de *Postludio a Ludwig* en Apple Music)

c) Difusión de *Postludio a Ludwig* en Radio y Televisión Española (figura 124):

https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-cultural/23-05-22/6546583/?fbclid=IwAR26z9FbOSLsFnry2VdJk_QtryM3BeTUDBnKIYuSf6_oSR1KjHGkvhK9PD0 (acceso: 07-11-22)



Figura 124 (Difusión de *Postludio a Ludwig* en RTVE)

7.5. Documento justificativo de difusión y estreno de *Gea "Primus Circumdedisti Me"*

a) Difusión en Canal SUR Radio (figura 125).

Disponible en: <https://www.canalsur.es/noticias/el-pianista-tito-garcia-gonzalez-homenajea-a-elcano-en-el-museo-picasso/1763506.html> (acceso: 07-11-22)



Figura 125 (Difusión de Gea “*Primus Circumdedisti me*” en Canal Sur)

7.6. Documento justificativo de difusión y estreno de *Fantasía-Sonata n°1*

a) Difusión en el periódico LA RAZON (figura 126).

Disponible en:

<https://www.larazon.es/andalucia/20220518/swtpzex27rctfjx6ghnbbs3cq4.html> (acceso: 07-11-22)

Andalucía

Tito García rinde tributo a Beethoven en la Sala Unicaja de Conciertos María Cristina

El pianista interpretará dos sonatas del compositor universal junto a piezas propias



▲ El pianista Tito García rinde tributo a Beethoven en la Sala Unicaja de Conciertos María Cristina. FOTO: FUNDACIÓN UNICAJA / FUNDACIÓN UNICAJA

LA RAZÓN



MÁLAGA. CREADA: 18-05-2022 | 10:46 H
ÚLTIMA ACTUALIZACIÓN: 18-05-2022 | 10:46 H

Fundación Unicaja ofrece un **recital del pianista Tito García González** el próximo viernes en la Sala Unicaja de Conciertos María Cristina de Málaga y con el que que rendirá tributo a Ludwig van Beethoven?

En el concierto titulado 'Hacia Beethoven. El intérprete compositor', Tito García **interpretará dos sonatas del compositor universal junto a piezas propias**, una de ellas inspirada en su legado musical. Para este nuevo recital en la sala malagueña el pianista ha seleccionado varias de sus composiciones, entre las que destaca el estreno de 'Fantasía-Sonata nº 1', compuesta con motivo de la conmemoración del quinto centenario de la primera vuelta al mundo.

Es habitual que Tito García incluya en sus repertorios a los **grandes compositores clásicos y románticos centroeuropeos**. Además de Beethoven, la obra de Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Brahms, Schumann, Liszt, Reger y Debussy ha estado presente en sus numerosos recitales.

Más leídas

- 1 Mundial de Qatar 2022. Mundial de Qatar: El contundente mensaje de Serg...
- 2 Egos TV. Jorge Pérez y Alicia Peña, destrozados: "No entienden el machaque..."
- 3 Internacional. El F-35 desmontado con cuatro argumentos: "No es apto para..."
- 4 Cataluña. Lleg a temporal a Barcelona, la ciudad donde casi nunca llueve
- 5 Tecnología. Así es el Raider X, el futuro helicóptero de combate de Estados Unidos q...

Figura 126 (Difusión de *Fantasia-Sonata* n° 1 en periódico La Razón)

b) Justificación de difusión y estreno de *Fantasia Sonata nº 1* en RTVE (figura 127).

Disponible en: https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-cultural/23-05-22/6546583/?fbclid=IwAR26z9FbOSLsFnry2VdJk_QtryM3BeTUDBNKIYuSf6_oSR1KjHGkvhK9PD0 (acceso: 07-11-22)



Figura 127 (Difusión de *Fantasia-Sonata nº 1* en RTVE)

7.7. Justificación de estreno de *Kairós Aeternam*

a) Estreno en el Festival Internacional de Música Villa de Medinaceli (figura 128).

Disponible en: <https://festivalmusicamedinaceli.blogspot.com/2022/07/clausuramos-el-xv-festival-en-torno-al.html?m=1&fbclid=IwAR1UmZAJqBjjH4RHxyQI1gBqRPGGr7Hu-sm9NZ-zhY0idq9F5gw6zpq7XdyA> (acceso: 07-11-22)



Figura 128 (Estreno de *Kairós Aeternam* en Festival Villa de Medinaceli)

7.8. Documento justificativo de estreno de *Postludio a Ludwig y Gea “Primus Circumdedisti Me”* (figura 129)

The image shows a printed program for a piano recital. At the top, there is a dark red circular logo. Below it, the word "PROGRAMA" is centered in a large, bold, dark red serif font, flanked by horizontal lines. Underneath, the venue "Auditorio Museo Picasso Málaga" and the time "20:00 horas" are listed. The program is for "Concierto 2" and a "RECITAL DE PIANO" titled "Zoodiakos", dated "Martes 26 de octubre de 2021", performed by "Tito García piano". The program is divided into two parts, I and II. Part I includes works by José García Román (1945) and Pedro Vilarroig (1954). Part II includes works by Ludwig van Beethoven (1770-1827), Tito García González (17974), and Miquel Ortega (1963). The program concludes with a piece by Tito García González (17974). At the bottom, there are footnotes explaining the significance of the premiere (* Estreno absoluto) and the commission (** Estreno absoluto (Obra de encargo por el consorcio de la OFM para conmemorar la vuelta al mundo completada por Juan Sebastián Elcano)).

PROGRAMA

Auditorio Museo Picasso Málaga
20:00 horas

Concierto 2

RECITAL DE PIANO
Zoodiakos
Martes 26 de octubre de 2021
Tito García piano |

I

JOSÉ GARCÍA ROMÁN (1945)
Ecos de la Plaza de la Merced (8')

PEDRO VILARROIG (1954)
Suite del Zodiaco (30')
Aries | Tauro | Géminis | Cáncer | Leo |
Virgo | Libra | Escorpio | Sagitario |
Capricornio | Acuario | Piscis. Coda |

II

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Sonata para piano nº 14 en do sostenido mayor, Op. 27 nº 2 "Claro de luna" (15')
Adagio sostenuto | Allegretto | Presto agitato |

TITO GARCÍA GONZÁLEZ (17974)
*PostLudio a Ludwig** (5')

MIQUEL ORTEGA (1963)
*Danzas europeas** (10')
Vals | Zortziko | Saltarello | Polka |

TITO GARCÍA GONZÁLEZ (17974)
*GEA "Primus circumdedisti me"**** (10')

* Estreno absoluto
** Estreno absoluto (Obra de encargo por el consorcio de la OFM para conmemorar la vuelta al mundo completada por Juan Sebastián Elcano).

Figura 129 (Estreno de *Postludio a Ludwig y Gea “Primus Circumdetis me”* en Museo Picasso de Málaga)

7.9. Documentos justificativos de estrenos de *Fantasía-Sonata* nº 1

a) Sala Unicaja de Conciertos María Cristina (figuras 130 y 131).



Figura 130 (Estreno de *Fantasía-Sonata* nº 1 en Sala Unicaja de Conciertos María Cristina, Málaga)

'HACIA BEETHOVEN... EL INTÉRPRETE COMPOSITOR'

PROGRAMA:

L. v. Beethoven (1770-1827)

Sonata Op.13 "Patética"

- I. *Grave; allegro di molto e con brio.*
- II. *Adagio cantabile.*
- III. *Rondo: allegro.*

L.v. Beethoven

Sonata Op. 31 nº 2 "La tempestad"

- I. *Largo-Allegro*
- II. *Adagio.*
- III. *Allegretto*

Tito García González (1974)

PostLudio a Ludwig

Pausa

Tito García González

Remembering Bernstein

Tito García González

Fantasía-Sonata nº 1 *

- I. *La Trinidad*
- II. *Salve Regina*
- III. *O Rei*
- IV. *Moon*
- V. *Gea Primus Circumdedisti Me*

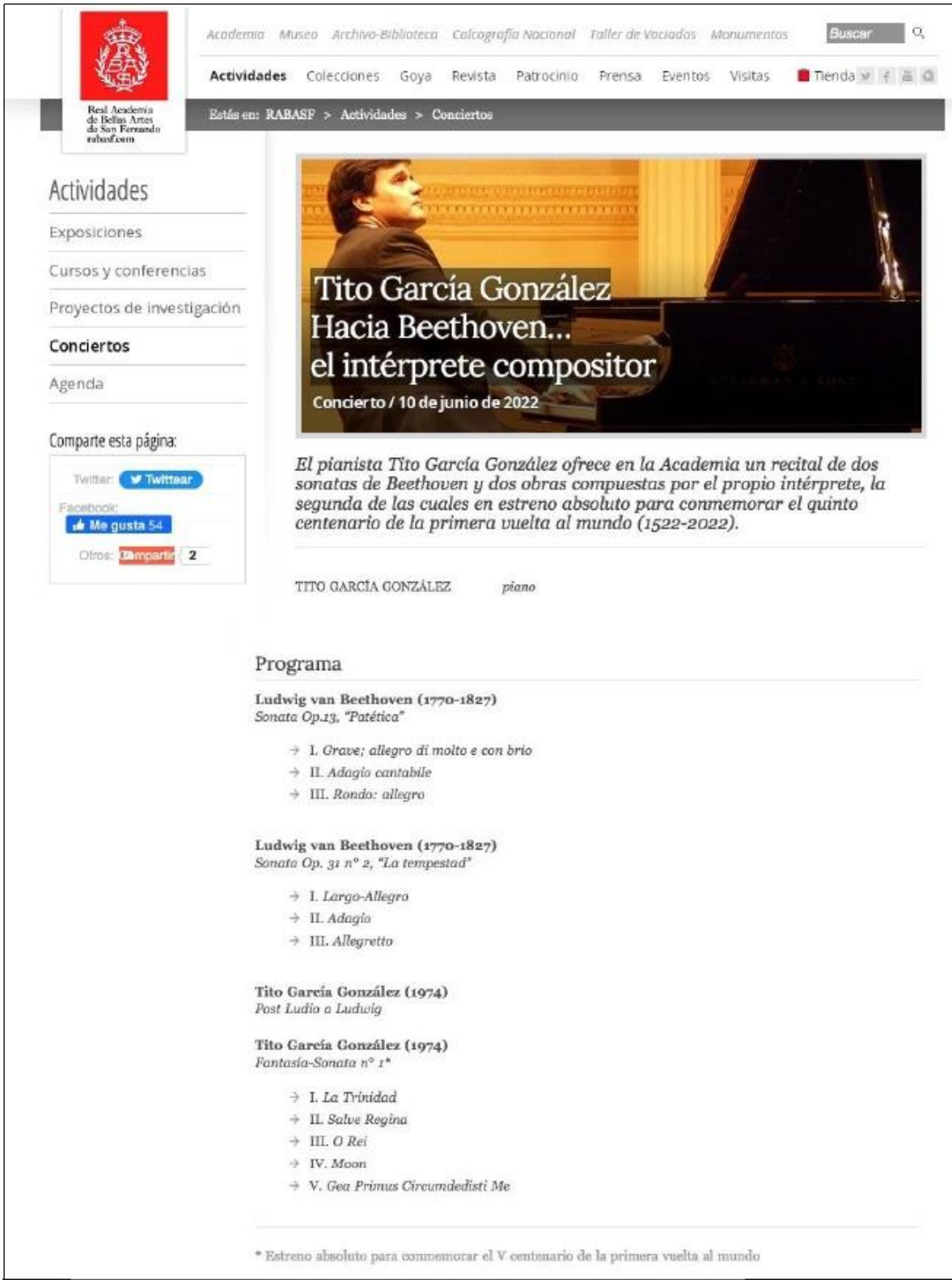
Tito García González

Guernica

* Estreno absoluto para conmemorar el V centenario de la primera vuelta al mundo (1522-2022)

Figura 131 (Estreno de *Fantasía-Sonata nº 1* en Sala Unicaja de Conciertos María Cristina, Málaga)

b) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (figuras 132 y 133)



The screenshot shows the website of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). The header includes navigation links: Academia, Museo, Archivo-Biblioteca, Caligrafía Nacional, Taller de Vaciados, Monumentos, and a search bar. Below the header, there are links for Actividades, Colecciones, Goya, Revista, Patrocinio, Prensa, Eventos, Visitas, and a Tienda. The main content area features a large banner for a concert by Tito García González titled "Hacia Beethoven... el intérprete compositor", scheduled for June 10, 2022. The banner includes a photo of the pianist at a grand piano. To the left of the banner is a sidebar with a list of activities: Exposiciones, Cursos y conferencias, Proyectos de investigación, Conciertos, and Agenda. Below the sidebar is a social media sharing section with buttons for Twitter, Facebook, and other sharing options. The main text below the banner describes the concert as a recital of two sonatas by Beethoven and two works composed by the pianist himself, commemorating the 150th anniversary of his first world tour (1822-2022). Below the description is a section titled "Programa" which lists the repertoire: Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 13, "Patética" (I. Grave; allegro di molto e con brio, II. Adagio cantabile, III. Rondo: allegro) and Sonata Op. 31 n° 2, "La tempestad" (I. Largo-Allegro, II. Adagio, III. Allegretto). It also lists Tito García González's Fantasia-Sonata n° 1* (I. La Trinidad, II. Salve Regina, III. O Rei, IV. Moon, V. Gea Primus Circumdedisti Me). A footnote at the bottom states: "* Estreno absoluto para conmemorar el V centenario de la primera vuelta al mundo".

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
rabasf.com

Academia Museo Archivo-Biblioteca Caligrafía Nacional Taller de Vaciados Monumentos Buscar

Actividades Colecciones Goya Revista Patrocinio Prensa Eventos Visitas Tienda

Estás en: RABASF > Actividades > Conciertos

Actividades

Exposiciones

Cursos y conferencias

Proyectos de investigación

Conciertos

Agenda

Comparte esta página:

Twitter: [Twitter](#)

Facebook: [Me gusta 54](#)

Otros: [Compartir](#) 2

Tito García González

Hacia Beethoven... el intérprete compositor

Concierto / 10 de junio de 2022

El pianista Tito García González ofrece en la Academia un recital de dos sonatas de Beethoven y dos obras compuestas por el propio intérprete, la segunda de las cuales en estreno absoluto para conmemorar el quinto centenario de la primera vuelta al mundo (1522-2022).

TITO GARCÍA GONZÁLEZ piano

Programa

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata Op.13, "Patética"

- I. Grave; allegro di molto e con brio
- II. Adagio cantabile
- III. Rondo: allegro

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata Op. 31 n° 2, "La tempestad"

- I. Largo-Allegro
- II. Adagio
- III. Allegretto

Tito García González (1974)
Post Ludío a Ludwig

Tito García González (1974)
Fantasía-Sonata n° 1*

- I. La Trinidad
- II. Salve Regina
- III. O Rei
- IV. Moon
- V. Gea Primus Circumdedisti Me

* Estreno absoluto para conmemorar el V centenario de la primera vuelta al mundo

Figura 132 (Estreno de *Fantasía-Sonata* n° 1 en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

Las Sonatas de Beethoven son el máximo exponente del clasicismo en el repertorio universal para piano, y nada más se puede añadir al respecto. Beethoven me ha acompañado toda la vida, me ha guiado, y acudo a él en momentos de tribulación. Con cierta frecuencia imagino elocuentes conversaciones con el maestro bajo la arboleda de los parques de Viena, a la par que, en la rutina del estudio diario en mi piano, observo su busto, siempre bajo atenta y sempiterna mirada. Le dediqué mi *Post Ludío* cuando cancelaron todos mis conciertos en torno a su 250 aniversario, durante ese primer año pandémico, albergando la duda infinita que posee una pieza de estreno de estas características y re-deseubriendo, por enésima vez, su genio universal en esta particular sincronía que se dio en aquellos primeros meses de confinamiento. Este *Post Ludío* me absorbió sobremediana, pese a las cancelaciones y, durante mi reiterado empeño de recuperar la figura del intérprete compositor, también empecé a esbozar mi *Fantasia-Sonata n.º 1* con el propósito de conmemorar el quinto centenario de la primera vuelta al mundo, que tuvo lugar entre 1519 y 1522, completada por Juan Sebastián Elcano.

Mi obra finalmente está compuesta de cinco movimientos: I. *La Trinidad* (así se llamaba la nave principal de la expedición), una composición en tiempo real a partir de tres notas musicales elegidas al azar por el público; II. *Salve Regina*, tango-habanera, inspirada en las seis primeras frases del canto gregoriano en latín a la Virgen María, y dedicada a la compositora argentina Claudia Montero, mi "hada madrina", que me alentó y guio hasta cruzar el Atlántico con mi música, y que desgraciadamente perdimos en 2021; III. *O Rei*, dedicada a mi admirado "rey" del piano y leyenda viva del jazz, Chucho Valdés, cuando cumplió ochenta años en 2021, y de quien también he recibido mucho aliento y apoyo en los últimos tiempos desde que le conocí en Málaga cuando se mudó allí con su padre Bebo (este movimiento está escrito en portugués, porque también recordamos al rey Carlos I de España, patrocinador de la expedición comandada por el navegante portugués Fernando de Magallanes, imaginando que así se referiría en su pensamiento a Su Majestad en las audiencias de palacio); IV. *Moon*, un movimiento melódico, tranquilo, nocturno, porque la luna sigue reflejándose en el mar calmado...; y, por último, V. *Gea "Primus Circumdedisti Me"* ("Fuiste el primero que la vuelta me diste"), un movimiento largo, ya estrenado por mí en octubre de 2021, como pieza única, en el Museo Picasso de Málaga, a partir de un encargo que me hizo el Consorcio de la Orquesta Filarmónica de la capital de la Costa del Sol para conmemorar este quinto centenario. Así decía la inscripción que figuraba en el escudo de armas entregado por Carlos I a Juan Sebastián Elcano cuando culminó el periplo alrededor de la Tierra, después de que los indios asesinaran a Magallanes en las islas Filipinas un año antes. De ese modo he querido reflejarlo en el título final de mi *Fantasia-Sonata n.º 1*.

Tito García González

Aquí puedes encontrar...

Tito García González

Mostrar +



Figura 133 (Estreno de *Fantasia-Sonata n.º 1* en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

CONCLUSIONES

8.1. Sobre la Nueva Macrovisión Transmoderna

A partir de un concepto filosófico acuñado por la filósofa Rosa María Rodríguez Magda en 1989, esta tesis ha estudiado el surgimiento de una nueva corriente estética durante el primer cuarto de siglo XXI: la Transmodernidad Musical. Desde un análisis detallado del Neotonalismo como movimiento musical que surge en España a finales del siglo XX, y de cómo éste ha influenciado en la obra *El acantilado negro* de Pedro Vilarroig (primer ejemplo significativo), nuestra investigación también nos ha llevado a identificar la ópera *La Casa de Bernarda Alba* de Miquel Ortega como la primera ópera transmoderna (segundo ejemplo significativo), y al compositor Albert Guinovart como un artista que reúne todas las características para ser considerado un músico transmoderno (tercer ejemplo significativo). También hemos aplicado el método Delphi, donde **un 77 % de expertos están a favor de aglutinar todas las corrientes del siglo XXI en la Transmodernidad Musical**. Finalmente, hemos realizado algunos experimentos y publicaciones discográficas que han terminado por definir nuestro Modelo Transmoderno Musical (cuarto ejemplo significativo).

Estos cuatro ejemplos significativos nos han servido para diseñar nuestra **Nueva Macrovisión Transmoderna**, actuando todos ellos como integrantes de un proceso circular continuo, produciéndose, al mismo tiempo, transformaciones e influencias entre los múltiples y variados estilos musicales que conformarían el imaginario colectivo del público de nuestro tiempo. En este proceso también se situarían los conceptos “contemporáneo” y “vanguardia” en música. De manera que, como nueva corriente estética, la Transmodernidad Musical atravesaría tanto la modernidad como la postmodernidad, sin renunciar a todo lo anterior, y se colocaría entre “lo contemporáneo” y “la vanguardia”.

Ser transmoderno significaría que, en la actualidad, se pueden utilizar recursos de creación, composición, producción, distribución y difusión musical, sin desprenderse de lo que se hacía, tanto en la Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Impresionismo, Neoclasicismo, Dodecafonismo, Serialismo, Serialismo Integral, etc., como se hace ahora en el Jazz, la Música de Cine, el Rock, el Pop, el Minimalismo, etc., y en multitud de tendencias experimentales vinculadas al Atonalismo, sin necesidad de pertenecer a un gremio determinado.

8.2. Respuestas a las preguntas principales de investigación

Como se observa, en nuestra tesis hemos incluido todos los datos y referencias para que se puedan cotejar con los hechos descritos, naturalmente aplicando en todo momento el método consistente en la observación sistemática, la experimentación, el análisis de obras, el análisis de resultados, y la inclusión final de información extra y transversal contenida en los Apéndices. Además, durante la configuración de nuestra Nueva Macrovisión Transmoderna, surgieron las siguientes preguntas concretas de investigación —planteadas en la Introducción— que han conformado nuestro mapa teórico, y a las que hemos dado finalmente respuesta:

1. ¿Se pueden construir, escribir, crear y componer de forma aleatoria, simples o complejas frases, progresiones musicales, incluso obras, incluyendo, por supuesto, las diferentes cualidades del sonido —altura, duración, intensidad y timbre—, contenidas todas ellas en simples o complejas e infinitas y aleatorias posibles combinaciones?

Sí. Como hemos demostrado y argumentado a través de nuestras publicaciones discográficas, se puede hacer. No es necesario escribir la música para poder componerla. La música es un proceso mental que surge de una forma natural, y se puede materializar siempre y cuando exista una fuerte base teórica y armónica, y un profundo conocimiento de la práctica instrumental.

Hemos presentado la Tonalidad Aleatoria como una técnica musical que desafía las convenciones estilísticas establecidas y que amplía los límites de la música. Esta técnica se caracteriza por la ausencia de una tonalidad clara y definida, y se basa en la exploración de sonidos y combinaciones tonales que, a priori, también puedan parecer disonantes o fuera de lugar en algunos casos, pero que, en realidad, buscan crear una atmósfera integradora aplicando diferentes estilos musicales. La Tonalidad Aleatoria puede permitir a los compositores crear efectos de tensión y sorpresa en el oyente, así como utilizarse como herramienta creativa para la expresión artística y la exploración de nuevas posibilidades sonoras. Nuestras publicaciones discográficas y estrenos son un ejemplo de cómo la Tonalidad Aleatoria puede materializarse gracias a la experimentación previa —recogida en nuestras muestras de audio y video—, que, por una parte, ofrece una alternativa innovadora y creativa a la armonía tradicional, y por otra, representa una oportunidad única para explorar nuevos caminos en la

composición y en producción musical. La Tonalidad Aleatoria nos ha conducido específicamente a la Composición en Tiempo Real.

2. ¿Debemos considerar la Composición en Tiempo Real como una habilidad especial o como una simple categoría rescatada de épocas pasadas?

NO es una habilidad especial y, por tanto, afirmamos que es un estilo de composición rescatado de épocas pasadas con el único y firme propósito de recuperar nuevos públicos.

Tal y como hemos analizado en los capítulos 6 y 7, la Composición en Tiempo Real procede de la Improvisación. Se puede aplicar en nuestros experimentos y publicaciones discográficas, y también se justifica su difusión en el programa de Radio Nacional de España *Sinfonía de la mañana* —y en otros medios de comunicación—, donde se realizaron en directo varias de ellas. Además, la Improvisación se puede utilizar, tanto como un medio o como un fin para la Composición. Aparte de los compositores y ejemplos que hemos estudiado y analizado en nuestra tesis, hemos querido mencionar, al menos, a los mundialmente consagrados y leyendas del piano, Keith Jarrett y, concretamente, Chucho Valdés — como señalamos al final del Apéndice IV, cuando apoyó nuestro trabajo *Quixote in New York*—, que serían lo más parecido a un Bach o a un Beethoven, a caballo entre los siglos XX y XXI. El análisis de sus publicaciones discográficas y conciertos merecen decenas de tesis. Por ejemplo, gracias a la transcripción que existe sobre *The Köln Concert*, de Keith Jarrett, analizada y estudiada en profundidad, además de todo su legado como improvisador, compositor e intérprete de su propia música — también de Bach y Shostakovich—, se pudo hacer en concierto *The Puppet Circus* en marzo de 2022.

Sin embargo, durante la elaboración de nuestro trabajo, nos hemos dado cuenta de que todavía existe una clara separación entre los músicos de Jazz y los compositores actuales de música clásica, tanto desde el punto del público que consume una u otra, como de los programadores que contratan a determinados músicos u otros. Naturalmente, los compositores de Jazz, Pop, Rock, etc., pueden ser tan serios o incluso más que los compositores del ámbito de la música clásica, pero, salvo muy contadas ocasiones, apenas trabajan entre ellos, y consideramos que esto no debiera ocurrir, porque el *feedback* podría ser realmente enriquecedor. La Composición en Tiempo Real — acuñamos este término sin ninguna clase de pretensión que trascienda o que se convierta en un tipo de doctrina musical— aparece porque siempre nos ha interesado tocar, estudiar y programar toda

clase de música, sin establecer a priori ninguna distinción de género o estilo. Así, nosotros también adscribimos la Composición en Tiempo Real en la Transmodernidad Musical, como también ha consensuado el panel de expertos, **en un contexto más favorable hacia Sí (46,2 %)** que hacia el No (30,8 %), con el propósito de que ambas sean reconocidas en el pensamiento crítico-musical y musicológico de nuestro tiempo.

3. ¿Existe la Neotonalidad como movimiento musical de finales del siglo XX?

Sí. Existen muchos indicios y referencias que se mencionan en nuestro trabajo y, **además, el 69,2 % de expertos entrevistados a través del método Delphi conocen el Movimiento Neotonal Español**, uno de los rótulos principales de nuestra tesis.

También debemos poner en valor a los compositores —de la mal denominada música “seria”, “erudita”, “docta”, “cultura” o “formal”— que utilizan la tonalidad para crear sus obras musicales. Es totalmente absurdo y un sinsentido opinar que emplear recursos clásicos es lo mismo que componer como Mozart y Beethoven o pensar que la denominada “música clásica” ya no puede ofrecer cosas nuevas. La Música Folclórica, la Música Étnica, el Jazz, la Música de Cine, e incluso el Pop y el Rock han introducido multitud de recursos que se pueden usar con las técnicas clásicas para crear sonidos interesantes, en perfecta conjunción y armonía con el Atonalismo y la Electroacústica. Por eso, deberíamos huir de ese afán de protagonismo, de ser completamente original, de adquirir notoriedad, o de llegar incluso a la excentricidad por pretender trascender a la modernidad. Debemos componer libremente, tanto empleando secuencias de acordes tradicionales o consonantes, como sonidos generados electrónicamente o través de alguna técnica instrumental experimental. Esto es lo que significa ser un músico transmoderno.

En nuestro caso, por ejemplo, adquirimos los conocimientos de armonía que nos exigían en nuestra titulación. Posteriormente, a partir de la propia práctica profesional, hemos podido ampliarlos de forma autodidacta desde el estudio y composición de las obras que hemos presentado en concierto, no como algo aislado, sino como una materia interdisciplinar. Nos han servido para llevar a cabo nuestras investigaciones y para componer y estudiar todas las obras —además de otras— que hemos analizado en este trabajo.

También nos hemos preguntado qué clase de etiqueta debería tener la música Neotonal de principios del siglo XXI y cómo deberíamos articular esa etiqueta. Hemos reflexionado mucho sobre si debíamos utilizar el término "transmoderno" para cierto

repertorio posterior al año 2000, si fuera de utilidad a partir de nuestras investigaciones o, por el contrario, si se convirtiera en algo demasiado problemático, ya que jamás ha sido utilizado en el campo de la composición musical. Nosotros consideramos que **definitivamente** sí deberíamos utilizarlo y colocarlo entre “lo contemporáneo” y “la vanguardia” como así lo ejemplifica nuestra Nueva Macrovisión Transmoderna (figura 50) . No obstante, debemos tener en cuenta que la “fabricación” de nuevos movimientos musicales no está especialmente de moda en la musicología en estos momentos, pero, aun así, nuestro instinto humano de supervivencia sigue buscando la mejor manera de entendernos y de clasificar la música. Es un hecho irremediable y constatable. Incluso los que más se esfuerzan por no reconocer estos movimientos, la mayoría de las veces deben elegir, en última instancia, a algunos compositores y obras en torno a los cuales puedan explicar sus diferentes estéticas cuando imparten una clase de historia de la música o escriben una reseña. Sin embargo, como casi nunca se encuentra el adecuado, siempre se recurre a los “todopoderosos” “Contemporáneo” y “Vanguardista”, conceptos que, por otro lado, provocan el rechazo del gran público.

Como ya expusimos en el capítulo 2, José Antonio Cantón se refiere al Piano Transmoderno y a la Estética Transmoderna (Cantón, 2018), a partir de su propio enfoque, donde contraponía la música biensonante a la atonalidad reinante. Lo recordamos:

Fue en el Patio de Surtidores de esta última donde tuvo lugar este recital de piano, en el que se iba a poder escuchar todo un catálogo de obras que dejarían en el oyente una visión panorámica de las nuevas inquietudes creativas musicales proyectadas en el instrumento rey del periodo romántico.[...] Desde su muy variada y transversal estética transmoderna, este pianista malagueño sigue reivindicando la música extrañamente llamada "bien sonante" en contraposición a la atonalidad reinante en la segunda mitad del pasado siglo. Solo el tiempo dictará veredicto a tal controversia

Cuando se examina la forma en que Cantón ha establecido su discurso crítico, consideramos que sigue dependiendo en gran medida de la misma terminología de siempre. Aquí aparecen mezclados cronológicamente, quizás para deshacerse de la apariencia del aspecto evolutivo lineal. Reseña varias obras, y eso es de agradecer. Sin embargo, todavía parece haber poco espacio para discutir los tipos de compositores que podrían ser calificados de neotonales o transmodernos. Esencialmente, Cantón salta de la Vanguardia a la Transmodernidad, casi dando por hecha ésta última. Decimos “casi” porque el título de su reseña permanece en interrogante: *¿Piano transmoderno?*

Pedro Vilarroig, que ha dedicado su vida a investigar la idea del Neotonalismo y su desarrollo posterior, señala que “la música, ante todo, debe estimular un sentimiento (...) debe realizar esa misión de producir estados psicológicos” (Vilarroig, 2021). Si, en favor de la argumentación, aceptamos esta observación general de Vilarroig y la aplicamos también a la música del siglo XXI, nuestro tradicional canon de grandes compositores del siglo XX, construido académicamente, como pueda ser el caso de Stockhausen y John Cage, se vuelve algo sospechoso. La realidad es que los estudiantes de música de todo el mundo, durante la segunda mitad del siglo XX, han tenido que lidiar durante mucho tiempo con una historia de apoyo académico a la música altamente atonal que, en gran medida, no logró adquirir una audiencia en su propio tiempo o después. En resumidas cuentas, aprendían la historia de un tipo de música que, a menudo, no tenía más que una aplicación periférica al repertorio que necesitaban aprender.

Un enfoque desmesurado en los compositores más interpretados ha provocado que, a menudo, no comprendamos los contextos musicales más amplios que estaban operando al mismo tiempo. Por ejemplo, Schumann opinaba, que la música para canto estaba situada en un nivel inferior al de la música instrumental (Schumann, 1886). Como era un crítico de música de mucho prestigio en su época, esta opinión llegó a tener cierta influencia negativa en el público de su tiempo, hasta que se retractó, se arrepintió y él mismo empezó a componer canciones casi de manera obsesiva. Rectificar es de sabios, pero desafortunadamente no existen demasiados casos en la historia de la música como éste. Krzysztof Penderecki no es que se retractara, pero decidió en un momento de su vida volver a la tradición, “a una especie de neoclasicismo que algunos no le perdonaron” (Unamuno, 2016).

Por tanto, esta tesis ayuda a aclarar lo que significa el Neotonalismo en España situándolo en la Transmodernidad Musical que hemos analizado en el Capítulo 2. De hecho, existen paralelismos del Neotonalismo con la estrecha conexión del siglo XIX respecto a los compositores que disfrutaron en su día con su público, y con los compositores postrománticos de principios del siglo XX, que también tuvieron un público amplio en su época (Mahler, Strauss, Rachmaninov).

De la misma manera, existe una conexión de los Neotonales Españoles de finales del siglo XX con el público actual. Han trabajado mucho para restablecer, al menos, una parte de esos antiguos lazos emocionales directos, y recuperar así a un gran público que se había visto esencialmente "espantado" por la idea de “Música Contemporánea” en general.

4. ¿Existe la Transmodernidad Musical como corriente estética global del siglo XXI?

Sí. Lo afirmamos con rotundidad, además de que otro **69,2 % de expertos entrevistados con el método Delphi la conocen como tal**. Sin embargo, solo el tiempo dirá si ésta, entendida como eje totalizador o como una especie de gran y único relato de las artes musicales del siglo XXI, sea aplicable a todos los ismos que hemos mencionado en el capítulo 2 y sea definido en el futuro por la Real Academia Española.

Pese a la aplicación de nuestro Modelo Musical Transmoderno con sus cinco atributos, Enseñante (1), Intérprete (2), Improvisador (3), Compositor con Sonidos y de Partituras (4), Productor y Distribuidor (5), desafortunadamente seguimos siendo esclavos musicales de un canon abrumador de compositores del siglo XX, descendientes musicales de Arnold Schoenberg. A partir de la primera mitad del siglo XX, existió un fuerte enfoque académico de los líderes vanguardistas, autoconscientes de que creaban un nuevo tipo de canon “atonal”, que se opusiera al otro canon “neoclásico” ya emergente de compositores y obras estándar del siglo XX. Por ejemplo, *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky fue una de las pocas obras radicales de principios del siglo XX que realmente se abrieron paso hasta alcanzar una aceptación generalizada.

Sin embargo, a pesar del fracaso general de la Vanguardia con respecto a los gustos del gran público, tampoco deberíamos ignorar en lo sucesivo a los Transmodernos del siglo XXI en un nuevo entorno académico y musicológico: la comunidad musical tiene que ser consciente de su importancia. Si echamos la vista atrás, los compositores más radicales del siglo XX fueron el centro de un problema muy real en el mundo de la música en general. La música popular de los 40, 50 y 60 y 70 en Estados Unidos e Inglaterra, simplemente neutralizó la estética vanguardista de estos compositores, y puede ser que se tomara alguna clase de revancha para determinar en el mundo academicista lo que era “serio”, “erudito”, “docto”, “culto” o “formal” de lo que no lo era, y así compensar esta neutralización. Además, los que nunca se desprendieron de la tonalidad, como Bernard Hermann y, más tarde, John Williams, acudieron en tropel a la industria cinematográfica para desarrollar a través de las películas su arte musical, ya que en el ámbito exclusivo de las programaciones de vanguardia nunca hubieran tenido cabida.

Por otra parte, suele ocurrir que algunas obras se consideran buenas desde el punto de vista de la crítica musical especializada o del más puro análisis academicista. Sin embargo, el gran público no compra las entradas para sus estrenos y conciertos, y sus grabaciones no se escuchan en las emisoras de radio de mayor audiencia. En tales

circunstancias, no es de extrañar que, junto con los compositores alineados con la vanguardia, el propio público también se sienta desligado de ella, exprese obstinadamente sus preferencias y siga exigiendo sinfonías, óperas y conciertos de sonido más “tradicional”. En definitiva, el hecho de que Albert Guinovart tuviera que asociarse con otros compositores como M. Ortega y bajo el nombre “Los otros contemporáneos”, es el mejor indicativo de que existen otras maneras de crear música, dando por hecho que la estética de la experimentación hace décadas que ha concluido. Consideramos que el gran público no llegó, ni llega, ni llegará a comprender los nuevos y extraños sonidos, que, en cualquier caso, sólo encuentran una aceptación incondicional dentro de enclaves muy concretos de la Nueva Música, que, al mismo tiempo y desafortunadamente, aun mantienen sus parcelas de poder para decidir quién ha de ser premiado o programado.

Los grupos especializados que defienden la Nueva Música, por ejemplo, en el sentido en que la concibió la IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) fundado en 1970 por Pierre Boulez, fueron un fenómeno exclusivamente del siglo XX. Antes del siglo XX, este tipo de defensa especial de la música contemporánea no solía ser necesaria. La gente quería la música más reciente, al igual que existe un mercado amplio y preparado para las últimas tendencias artísticas y la música popular de hoy en día. Incluso en el siglo XIX la “música del futuro” de Wagner y Liszt seguía proporcionando un suministro continuo de estímulos musicales para el amante de la música en general. Había ópera, música coral amateur, música de cámara, dúos de piano y música de salón. Prácticamente, todas las obras orquestales, de cámara y operísticas de cierta importancia encontraban melómanos, diletantes y músicos amateurs que las demandaban en forma de transcripciones utilitarias, si no en partitura completa. Los editores del siglo XIX se enriquecieron fabulosamente con la música contemporánea de aquella época. La mejor música nueva, por regla general, seguía manteniéndose muy bien a pesar del problema del aumento masivo de la competencia del creciente repertorio del barroco y del clasicismo.

Por ejemplo, la audiencia que tenía Haydn era muy pequeña, básicamente, la que acudía al palacio del príncipe Esterhazy cuando el imperio austrohúngaro dominaba Centro-Europa. De ello no se deduce que su música allí fuera irremediablemente incomprensible en su estilo y no tuviera mayor atractivo. Al contrario, la música de Haydn tenía tanto atractivo para el público que el boca a boca fue creciendo y se convirtió en el compositor más importante de su época. El resultado fue que, más adelante, el ahora clásico compositor fue invitado a escribir aún más sinfonías para París y Londres. Esas

obras posteriores utilizaban esencialmente el mismo lenguaje musical que las obras que él mismo había escrito en el interior de Hungría. La principal diferencia era que después contaba con enormes orquestas, que su público disfrutaba enormemente. Tuvo la suerte de estar en el sitio y en el momento adecuado. Y esto también ocurre ahora. Algunos tienen más suerte que otros.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que organizaciones de la Nueva Música del siglo XXI, no son realmente comparables a las organizaciones de antaño. Las de ahora suelen excluir a determinados compositores. Tampoco son comparables a las actividades proselitistas de los apasionados defensores de la Música del Futuro del siglo XIX, como Liszt y Wagner, y la del siglo XX, como Schoenberg. Liszt alentó la música más reciente durante toda su vida, ya fuera de Beethoven, Schubert, Rossini, Bellini, Berlioz, Schumann, Chopin, Verdi, Wagner, Grieg o Tchaikovsky. Y Schoenberg hizo lo mismo con la música más reciente del siglo XX. Al acabar la Primera Guerra Mundial, Schonberg fundó en Viena la “Verein für musikalische Privataufführungen” (Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas), y tomó la misión de ofrecer obras nuevas y/o consideradas significativas por Schönberg y su círculo. Las obras de numerosos compositores, como Max Reger, Gustav Mahler, Claude Debussy y Richard Strauss, fueron incluidos en los programas de conciertos organizados por esta Sociedad.

Es evidente que hay muchos aspectos de la vida musical del siglo XXI que el contexto musicológico no puede explicar. Las armonías de lo que se conoce como “práctica común”, aun estando “muertas” desde la perspectiva de algunos sectores “vanguardistas”, siguen teniendo el inmenso poder de ayudar a dar forma al lenguaje vivo de, por ejemplo, la música Pop, del Teatro Musical de Broadway y del Cine actual. Uno de los posibles resultados de nuestra nueva Macrovisión Transmoderna de la música será un gradual “ajuste de mercado” en la estatura académica de los compositores a los que nos hemos referido. Albert Guinovart, por ejemplo, acaba de grabar (2022) para Sony Classical su ópera *Alba Eterna* estrenada en 2009. La música orquestal de Guinovart también debería tener cabida en toda la programación de orquestas institucionales, como un referente de la música transmoderna del siglo XXI. Guinovart, no pretende escalar un paso, ni ser más original que otros, ni hacer ninguna extravagancia para querer llamar la atención. Simplemente, pretende poner en consonancia al autor, al intérprete y a la audiencia. Y esto ya, por sí solo, es un rasgo distintivo que lo convierte también en un compositor transmoderno. A medida que transcurra el siglo XXI, esperamos que nos sintamos cada vez menos inclinados a utilizar la centenaria “emancipación de la

disonancia" (en palabras de Schönberg), como criterio para determinar la grandeza. En su lugar, también esperamos que la estatura relativa de determinados compositores acabe definiendo mejor la sugerencia de José Antonio Cantón, mencionada en el Capítulo 2 a través de su reseña *¿Piano Transmoderno?*

8.3. Conclusión

Ser un compositor en el siglo XXI significa asumir el desprecio y el rechazo de una élite intelectual que tiende a apoyar las corrientes más vanguardistas. Por ese motivo consideramos un gravísimo e insensato error suponer que músicos tan brillantes como Miquel Ortega, Albert Guinovart y Pedro Vilarroig compongan en un plano intelectual inferior al de, por ejemplo, José María Sánchez Verdú, Mauricio Sotelo y Benet Casablanca. Pedro Vilarroig y los compositores adscritos al Movimiento Neotonal Español no son tan habituales en las programaciones y ciclos de orquestas institucionales, como la OCNE, del mismo modo que los creadores de la Segunda Escuela de Viena tampoco eran programados en sus inicios.

Los Neotonales, liderados por Pedro Vilarroig, se pusieron claramente a la defensiva, y buscaron formas de justificar su "desactualización" armónica, aunque, irónicamente, sus armonías seguían siendo actuales en lo que respecta a los modismos más populares. De ahí la creación de la Asociación Española de Compositores Neotonales y de la Orquesta Neotonarte. Por el solo hecho de haber podido financiar toda esta actividad sin subvenciones públicas, debemos considerar a Pedro Vilarroig como un músico transmoderno, pues su propósito era simple y llanamente recuperar el público que huyó de la Vanguardia del siglo XX. Si la tradición imperante en el siglo XX fue el surgimiento de la música atonal surgida a partir de la Segunda Escuela de Viena, P. Vilarroig no se ajustó a su ideología y a sus costumbres; de ahí, su transmodernidad.

A pesar del abundante y creciente apoyo del público a los neotonales del siglo XXI, las disputas académicas continúan. Como decíamos, el hecho es que todavía existe una batalla estética en el siglo XXI entre las diferentes corrientes, lenguajes y estilos de la música "seria" —nunca nos ha gustado este adjetivo—. Esta batalla es un hecho contemporáneo que está dejando muchas cicatrices. Es una lucha que está durando mucho más que la antigua disputa entre brahmsianos y wagnerianos. Las heridas del siglo XX aún no han cicatrizado, y puede que no lo hagan del todo durante mucho tiempo. Y no

podemos, ni debemos dejar a compositores como Guinovart, Ortega y Vilarroig fuera de los futuros libros de historia. En cualquier caso, la visión evolutiva de la vanguardia está demasiado arraigada en la historia de la música del siglo XX tal y como la han contado tradicionalmente los historiadores y teóricos. Afectó a muchos en el mundo de la música, tanto positiva como negativamente. Muchos creyeron en ella y siguen creyendo en ella, y tienen todo el derecho a hacerlo. Sin embargo, el público se nos va, y prefiere escuchar únicamente conciertos de música de bandas sonoras de películas famosas porque se sienten más identificados con ellas. Es la triste realidad.

Estamos seguros de que la historia se repetirá. No sabemos qué compositores del siglo XXI serán los que formen el propio repertorio interpretativo en el futuro, como así ocurrió con algunos compositores de los siglos XVIII y XIX de los que aún se están recuperando obras. Del mismo modo que a los melómanos de la era moderna se les decía que abrieran su mente a la música que les resultaba difícil, nosotros también podemos ahora ampliar y abrir nuestro marco de referencia histórico y dar cabida a toda clase de músicas, que se influyan entre sí, y que no estén compartimentalizadas ni etiquetadas.

Ojalá podamos hablar de la Transmodernidad Musical en un sentido más amplio, donde el Neotonalismo tenga por fin un papel saludable, aceptado por la crítica y por la Academia. Por ello, no debemos temer calificar de “neotonal” o “transmoderna” a gran parte de la música de este siglo, por miedo a que el término sólo nos recuerde rasgos musicales desfasados. En el momento en que el Movimiento Neotonal Español —liderado en su momento por Pedro Vilarroig—, la Música Consonante y la “otra contemporaneidad” de Miquel Ortega y Albert Guinovart, se adhieran al pensamiento crítico-musical, la controversia, a la que se refiere José Antonio Cantón, se transformará en un pacto global entre músicos. Esperamos que, en un futuro, todos acordemos pertenecer a la Transmodernidad Musical y nos apoyemos entre nosotros. Porque si no, insistimos, **nos quedaremos sin público** y aquella inservible “batalla” seguirá existiendo en años venideros.

Finalmente:

Concluimos que la Transmodernidad Musical se puede situar entre el concepto “contemporáneo” y “vanguardia” en música, que puede aglutinar otros tantos estilos de composición como el Minimalismo, la Composición en Tiempo Real, la Música Consonante, el Neotonalismo y el propio Atonalismo del siglo XXI.

Concluimos que el Neotonalismo de Pedro Vilarroig y la Música Consonante de “Los otros contemporáneos” (Miquel Ortega y Albert Guinovart), también podemos ubicarlos en la Transmodernidad Musical del siglo XXI.

También concluimos que el Neotonalismo de principios del XXI ha contribuido a contrarrestar la situación de endogamia musical impuesto por los compositores españoles herederos de la Escuela de Darmstad, ya que fue concebido como una reacción explícita a ellos y a sus descendientes musicales.

Por último, concluimos que la Transmodernidad Musical también representa una fusión de diferentes géneros y estilos musicales, y también se caracteriza por la experimentación en la utilización de nuevas tecnologías para la autoproducción en los proyectos de creación y distribución digital de la música. Contribuye a una comprensión más profunda de la evolución de la música en el siglo XXI, y ofrece un marco teórico sólido para futuras investigaciones en este campo.

8.4. Futuras líneas de investigación

Para terminar, y como adelantábamos en la Introducción, partiendo de nuestra Nueva Macromovisión Transmoderna donde hemos analizado todas estas acciones continuas de influencias y transformaciones, y, haciendo referencia a aquella primigenia “cosmovisión transmoderna” donde tratamos de combinar fe, razón e imaginación (Hidalgo-Capitán y Cubillo-Guevara, 2016), nos hemos permitido formular una serie de cuestiones que al mismo tiempo nos plantean dudas sobre si serán científicamente demostrables. Al menos, sí que nos atrevemos a transcribirlas, porque han surgido a partir de nuestras recurrentes consideraciones sobre la situación actual de la música en general. Sobre todo, las vividas en la última década.

También consideramos estas cuestiones como integrantes de nuestro mapa teórico y las planteamos como futuras líneas de investigación. En concreto, son cinco materializadas únicamente a partir de nuestro propio desempeño puntual y concreto de aquello que se nos ha impuesto realizar desde que somos músicos profesionales y las hemos tenido permanentemente en cuenta.

1. ¿Ser músico, consiste en tocar muy bien un instrumento, en cantar muy bien afinado o en componer muy bien una pieza, canción u obra o también se puede ser músico no haciendo bien las tres cosas o incluso haciéndolas mal? Sí, se puede

ser músico no tocando muy bien el instrumento. Por todo el mundo existen millones de músicos amateurs. En cuanto a hacerlo mal, existen ejemplos de cantantes pop muy conocidos que, sin ayuda de postproducción (por ejemplo, el *autotune*) realmente no son capaces de afinar una sencilla canción. Esto no debiera permitirse, pero es una realidad muy patente en el ámbito de la música comercial donde entran en juego otros factores más relacionados con la promoción y el marketing de determinado artista.

2. ¿Hay personas con grandes capacidades para la expresión artística en general y para la música en particular, pero por falta de medios y una formación limitada o inadecuada, no las pueden desarrollar plenamente? Naturalmente que las hay, pero cuantitativamente, no es posible demostrar la cantidad de niños superdotados para la música que viven en el tercer mundo, “genios de la música”, que jamás podrán desarrollar su talento. Precisamente, la transmodernidad, planteada desde una perspectiva sociológica, se refiere a la interculturalidad global, donde un niño de África con una conexión a internet puede comunicarse con un niño de la India, transmitirse información y aprender el uno del otro.
3. ¿Sólo el talento, la suerte y el éxito determinan cada trayectoria, o también son necesarios el trabajo, la pasión y la devoción? Son absolutamente necesarios los seis aspectos, y todo estudiante de música debiera interiorizarlos con las correspondientes recomendaciones de sus profesores. Gracias a las nuevas tecnologías, podemos saber de inmediato lo que está haciendo cualquier persona que tenga una vida artística pública; esto nos conduce a querer situarnos permanentemente en un grado de mayor competencia profesional. Digamos que es un tipo de ámbito transmoderno en el que nos movemos día a día.
4. ¿Qué es más importante, el camino o el fin? Desde nuestro punto de vista, lo más importante es el camino. El hecho musical, en sí mismo, no tiene fin, y por tanto es en el camino —como en el proceso de redacción de esta tesis doctoral— donde realmente encontraremos nuestros alicientes para seguir avanzando
5. ¿La virtud más importante de un músico es saber transmitir su pensamiento a través de su instrumento o su música, utilizando todas las herramientas a su alcance para y conseguir una comunicación directa con el oyente? Sí, y el que no tenga esa virtud, bien les echará la culpa a otros por no entender su mensaje, o hará lo posible para forzar y obligar a su receptor a que lo entienda. Recordemos lo que promulga la Música Consonante: pone en consonancia al compositor, el

intérprete y la audiencia. Se disfruta y no es necesario dar ninguna explicación. Así debiera ser, como en los conciertos de música pop donde no son necesarios los programas de mano.

Por ejemplo, en torno a la primera cuestión ya existe un laborioso trabajo de investigación titulado “El buen músico, una definición por consenso en los acervos clásico y flamenco” (Romero Luis, 2017). Como señalábamos, consideramos que la elección no responde a un criterio riguroso para que, a partir de ellas, se pueda establecer algún tipo de debate. Son meras preguntas, que han sido establecidas como guía de nuestro plano mental. Sólo los futuros doctorandos decidirán si merecen ser tenidas en cuenta para futuras líneas de investigación.

Porque, por ejemplo: ¿dónde establecemos el límite entre “la buena” y “la mala” música? Es muy complicado dar respuesta a esta pregunta, porque en el arte se mezclan objetividad y subjetividad, razón y emoción, claroscuros y realidades deformadas. Todos estos criterios se encuentran muchas veces aglutinados en una simple abstracción, a priori moldeable, cuyo único fin es “insuflar la vida” o “producir la muerte” del hecho artístico. Aplicándolo a la música, cada pensamiento único se puede materializar en un espectro sonoro, en una determinada onda acústica, en uno o varios timbres diferenciados, en un conjunto o en un detalle. Recordando a Platón, quien instauró la tríada de conceptos, verdad, bondad y belleza (García Garrido, 2021) —los mayores valores de la humanidad—, el creador debe ser capaz de simultanear su verdad, teniendo la bondad suficiente como para alcanzar su propio ideal de belleza, huyendo de cualquier juego de artificio o superficialidad y teniendo siempre en cuenta la aparición de determinadas modas o ciertas tendencias que puedan pervertir lo esencial.

Pero ¿qué es lo esencial?, ¿cuál es la verdad?, ¿quién es bondadoso?, ¿qué es bello? A lo largo de la historia, el artista se ha preguntado este tipo de cuestiones, y sólo a través del método científico se han llegado a conclusiones más o menos certeras. En el campo de las artes es diferente, porque la verdad artística es relativa y subjetiva. Y lo que nosotros buscamos es una verdad científica demostrable (Cárcamo Quezada, 2011).

Precisamente por el hecho contradictorio, en nuestro caso, de que la mayor cualidad del arte musical reside en la subjetiva concepción y realización desde su estadio más primitivo, al menos sí hemos llegado a estas a las conclusiones desde un

punto de vista constructivista, fundamentadas a través nuestro estudio, y de nuestra propia experiencia como músicos.

APÉNDICES

APÉNDICE I: RESPUESTAS AL CUESTIONARIO DELPHI

PRIMERA RONDA DE PREGUNTAS

1ª pregunta.

¿Qué titulación/es máster/es, estudios de postgrado posees, y qué otra vinculación con la música tienes que quieras destacar?

Por mantener el anonimato de los expertos, no se han transcrito las respuestas.

2ª pregunta.

¿Cómo crees que ha evolucionado el legado de las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XX en la actualidad?

Sujeto nº 1:

Es una pregunta bastante amplia que posiblemente nos llevaría horas debatirla. El Siglo XX es un siglo agitado en lo que a creación se refiere. Podemos tener desde la expresión romántica más marcada hasta la atonalidad extrema; incluso el silencio continuado (o enriquecido) como música o performance en escenario.

Todas estas corrientes evolucionan en base a factores sociales, estéticos y políticos. Podríamos hablar de que en el siglo XX tuvimos la cumbre (ya a finales del siglo XIX estaba presente) de la tonalidad y posteriormente lo que significó empezar un lenguaje nuevo.

Casi desde cero, dónde eminentemente no se podía olvidar el peso de la tradición de siglos, pero que derivó en varios estilos compositivos y también, y esto es importante, en varios medios, aparecen el jazz, el cine, etc. Dentro de cada una de estas ramas, ha habido una evolución propia y, todo esto, es lo que supone la música (¿clásica?) del siglo XX.

Sujeto nº 2:

Se puede decir que existe una continuidad muy clara entre las grandes corrientes estéticas de la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI. No ha habido grandes revoluciones en el mundo de la creación musical recientemente.

Lo que ha ocurrido es que, por una parte, el camino de disociación entre las corrientes hegemónicas de raíz popular y las nuevas corrientes de la tradición clásica, que se había iniciado después de la segunda guerra mundial, ha seguido su curso en este siglo llevando a la tradición clásica europea a un grado de aislamiento comparable sólo al que pudo tener durante la alta Edad Media y, por otra parte, el acercamiento entre lo popular y lo culto que planteó el minimalismo estadounidense, ha llevado a la aparición de una amplia zona de intersección entre las dos tradiciones en las que confluyen una gran variedad de artistas y aproximaciones estéticas.

Sujeto nº 3:

Las corrientes y las vanguardias constituyen ya un recurso expresivo más, al igual que lo son la forma, el ritmo, la armonía, la melodía o la dinámica. Una misma obra puede incluir movimientos o pasajes minimalistas, atonales, de jazz y seriales con recursos tonales.

Sujeto nº 4:

El legado de las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XX sigue influyendo en los diferentes estilos y tendencias en la actualidad. Se sigue innovando y experimentando y en muchos casos podemos darnos cuenta de cómo ciertos compositores fusionan o hacen incursiones en estilos de música y de armonías que resultan muy innovadoras e interesantes.

Sujeto nº 5:

Lo que hoy consideramos el legado del siglo XX, cuándo fue escrito y compuesto, ciertamente debía haber tenido en mente algunas personas a las que dirigir su música. Por lo tanto, no sería conveniente aceptar este legado como adecuado para “todo tipo de gente” en la actualidad. Es inevitable que haya habido una evolución, para así adaptarse a las condiciones y circunstancias cambiantes del mundo.

Sólo desde mi absoluta subjetividad puedo contestar a esta pregunta. 2023 acaba justo de empezar y, gracias a Internet, nunca había sido tan sencillo tener acceso a casi todo el legado musical que nos ha llegado hasta el momento. En 1952, John Cage compuso su pieza más famosa y controvertida, según el *The New Grove Dictionary*. La partitura contiene una única palabra, *Tacet*, y la obra es conocida como *4'33*. Hoy parecería una pieza poco adecuada para la radio, las redes sociales e incluso para

incorporarla en un programa de concierto. Por lo tanto, el legado del siglo XX ha evolucionado mucho

¿Cómo será el mundo al final del siglo XXI, XXII? ¿Tiene el compositor que progresar? ¿Y progresar hacia qué? Sería posible que el signo más claro de “progreso” sea la ausencia total de preocupación por dicho “progreso”. Una especie de vaciedad del propio compositor, un tipo de laxitud, una rendición sin volición a componer cualquier cosa que se le pueda ocurrir. Así, de repente. Con espontaneidad.

Sujeto nº 6:

Debido a la globalización, los avances tecnológicos y el estilo de vida actual marcado por el consumismo, el utilitarismo y la funcionalidad del arte, la creación musical en general y la música mal llamada “popular” en concreto, han derivado en un enorme reduccionismo donde se valora principalmente el aspecto más externo y superficial de ella. Paradójicamente cuanto más conocemos los beneficios de la música a todos los niveles del ser humano, menos valoramos su aspecto transformador en la sociedad. Creo que la música actual, salvando ciertos ámbitos de creación y escucha, ha derivado en un “uso y abuso” del arte dando lugar también a una homogenización y fusión de estilos y técnicas. Las nuevas posibilidades de creación y formas de escucha generan nuevas categorías de análisis y nuevos criterios de aceptación social, pero donde cada vez es más difícil percibir el valor de lo auténtico, original o bello.

Sujeto nº 7:

A lo largo de estos más de cien años, las diferentes disciplinas del arte y la propia historia de la humanidad han permitido que el ser humano explorara en múltiples experimentos, dando lugar a movimientos y tendencias como el serialismo musical, la aparición del jazz y su desarrollo, el pop art, el movimiento fluxus, etc. Paralelamente, el continuo avance de las tecnologías desde el punto de vista de la ciencia e ingeniería del sonido, ha dado pie a que haya un descubrimiento de nuevas formas de entender y de vivir la música a través de las grabaciones en audio, en vídeo y, hoy en día, en 3D.

Sujeto nº 8:

Creo que están sobreviviendo como pueden...es decir, hay mucha gente muy formada tanto en composición como en interpretación los cuales llegan, bien a componer a un gran nivel o bien a interpretar en público, pero solo unos pocos pueden vivir de ello.

Música de cámara, Interpretación o Composición son otra de las muchas ramas de la música de las cuales es casi imposible vivir de ellas, y mucho menos, si estás especializado solo en una (sobre todo en música de cámara o composición). Hay unos pocos afortunados que a través de managers y por su gran nivel pueden dedicarse a ello. Pero la pregunta es, ¿por qué solo unos pocos?

Evidentemente, el nivel es cada vez más exigente, pero desde mi humilde opinión, tiene que ver con el público. Hoy en día, el público “formado” que va a conciertos en auditorios de música clásica, contemporánea, ciclos de cámara, etc., siguen siendo muy mayores o gente del propio gremio. Creo que las orquestas tienen un gran reto por delante para poder renovar el público y, con suerte, que en su mayoría sea joven; entonces seguramente las vanguardias o legados de los que estamos hablando se encuentren en otro punto no tan crítico.

Por otro lado, desde el punto de vista meramente musical, creo que se están incorporando cada vez más las inteligencias artificiales, o la tecnología en general; lo cual veo como algo interesante; desde mi gusto, desearía que se encontrara en un punto en común con la música electrónica “comercial”. También me gustaría destacar, y esto es una opinión muy personal, que se ha hecho un abuso del atonalismo y de las “texturas”, “colores” y todos estos conceptos que en muchas ocasiones ha derivado en una obra poco exigente en lo musical y muy apartada del público. Creo que autores como Guillaume de Connesson han conseguido juntar el atonalismo con la exigencia musical y, lo que es más importante, con el público.

Sujeto nº 9:

Según está formulada la pregunta se da a entender que “corriente” y “vanguardia” están al mismo nivel. En mi opinión hay corrientes musicales y dentro de estas algunas son de vanguardia. Si hablamos del legado de las corrientes musicales deberíamos tener en cuenta todas las corrientes musicales de diferentes estilos, desde el heavy metal o el hip hop hasta el espectralismo. Si nos referimos solo a las vanguardias, me gustaría saber a qué definición de vanguardia nos suscribimos.

Voy a responder desde mi propia definición de vanguardia musical como “las músicas que implican una crítica a las convenciones estéticas existentes sin separarse de la tradición”. Y aún así, seguiríamos teniendo el problema de definir el género. Por el contexto de este trabajo, mi respuesta será sobre el contexto de la música clásica, académica o mal llamada “cultura”.

En mi opinión el legado de las vanguardias musicales de principios del siglo XX es difuso. Se debate entre acercarse más a la experimentación o a la tradición. Me atrevería a decir que en la actualidad las corrientes vanguardistas están convergiendo hacia el individualismo.

Sujeto nº 10:

Las vanguardias del siglo XX han corrido una suerte desigual, pero, en general, la sensación que queda es que, independientemente de los logros musicales alcanzados, han supuesto un aprendizaje enorme y han ampliado mucho las posibilidades creativas de los compositores. Aunque su influencia es palpable, la gran mayoría se han ido diluyendo para dar lugar a otras corrientes o para estar presentes en propuestas estéticas más heterogéneas, en las que hay presencia de elementos de varias fuentes.

Sujeto nº 11:

Nacieron las vanguardias, innovaron y con el tiempo, creo que perdimos la calidad y finalidad en la música. Entiendo que hay que innovar, pero el mercadeo, la era de internet, los falsos artistas, la falta de verdadero interés en la formación de un oído crítico que sepa diferenciar lo trabajado de “la tomadura de pelo y del negocio”, etc., desde mi punto de vista, provoca que la evolución sea ciertamente una involución.

Romper radicalmente con el pasado para crear algo sin sentido, que no conecta con lo humano, creo que es un gran error. Además, veo que gran parte de la música clásica está totalmente desvinculada del contexto social, parece que es sólo para un grupo de “frikis” o élites que tienen tiempo necesario para poderla consumir. Antes, en el arte podríamos encontrar refugio, esperanza, calma, ver la grandeza de la humanidad, etc. y ahora no, o es más difícil de encontrar.

Sujeto nº 12:

Creo que algunas de las corrientes y vanguardias musicales del siglo XX, han caído en desuso, pero otras, como la música electrónica, la música colaborativa, el minimalismo, etc., siguen estando presentes en el siglo XXI, aunque influenciadas por las nuevas tecnologías que están favoreciendo que los compositores y músicos sigan investigando nuevos sonidos y técnicas creativas e interpretativas.

Sujeto nº 13:

Creo que siguen todas vivas, cada una ceñida a ámbitos diferentes, pero han quedado desterradas aquellas corrientes especulativas sin mayor raigambre, poseedoras de una concepción, en muchos casos, pseudo-intelectual alejada del público que, en definitiva, es a quien va dirigido el arte. Ese público puede no ser general, pero no se puede quedar tan solo en una propuesta estético- musical de laboratorio.

3ª pregunta.

¿Cuáles son, según tu opinión, las principales corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI?

Sujeto nº 1:

La música experimental ha tenido un peso bastante importante como también una ruptura con la tonalidad o la melodía. No podríamos decir que el dodecafonismo sea un precursor, pero sí un pionero a la hora de presentar una vía nueva.

El minimalismo supuso un punto importante, bajo mi punto de vista. Hoy en día tenemos composiciones minimalistas y, si no se pueden considerar originalmente como tal, sí que, evidentemente, están evidenciadas bajo esa influencia.

A partir de aquí entramos en estilos que solo en el siglo XX y XXI se pueden dar: música en la pantalla, música de cine, la cual considero la variante más “pura” de la tradición clásica, y música para videojuegos.

Sujeto nº 2:

Creo que lo que llevamos de siglo XXI puede calificarse como la edad del Pop, del mismo modo que la segunda mitad del siglo XX (hasta los 80) fue la edad del Rock. El Pop, con su capacidad de fagocitar todos los estilos que hay a su alrededor y reducirlos a una fórmula fácil y digerible, supone la perfecta adecuación de la música a la ideología neoliberal hegemónica. Creo que hoy en día, la obsesión por el futuro como un lugar prometedor y utópico, ha dejado paso a una nostalgia muy particular, que hace que la música actual esté dominada en casi todos sus ámbitos por una amalgama de procedimientos y estéticas provenientes de todos los lugares del planeta y de la historia reciente que producen la ilusión de que vivimos en un presente eterno.

Sujeto nº 3:

Todo movimiento que responde a un impulso creador intelectual o emocional, con capacidad de generar una respuesta al mismo nivel, es un movimiento importante. La relevancia musical es un hecho a mi entender, cualitativo. Establecer un orden de importancia es ajeno al arte.

Sujeto nº 4:

Dentro de las vanguardias musicales del siglo XXI se situán una larga serie de estilos: el microtonalismo, el atonalismo, el minimalismo, música para videojuegos, etc. Con el uso de las nuevas tecnologías hay una gran variedad de tendencias y técnicas musicales muy diversas.

Sujeto nº 5:

Objetivamente, en el mundo específico de la música clásica contemporánea, en especial diría el Minimalismo y, por extensión, el Postminimalismo, el Neotonalismo, el Poliestilismo y, evidentemente, la continuación del Modernismo. Aunque la música de películas, así como la música incidental, en especial videojuegos y Animé como género cercano al lenguaje clásico, tienen un gran potencial y ya ocupan un lugar principal en salas de concierto.

Me vienen a la mente las duras palabras de Elliot Cárter, cuando se refería a la corriente minimalista como “la muerte del compositor”. El Modernismo, en su empeño de modernizarse, practicaba el “más es todavía más”; el minimalismo el “menos es más”. Cuando el individuo escucha, es la mente-intelecto quien escucha, y tal escucha es de naturaleza conceptualizadora. El ser humano, especialmente de cultura occidental, abusa escandalosamente de esta capacidad. Este mundo cultural actual es más global, más intercultural, y quiere tender a la solidaridad. El hecho de pensar que el mundo moderno occidental hasta ahora siempre ha sido “el mundo global” demuestra una identificación con el hecho de ser casi colonizadores del mundo.

Cuando es la consciencia quien escucha, el individuo está ausente en tal escucha, que es de naturaleza experiencial. La música clásica podría explorar, experimentar más, mucho más.

Sujeto nº 6:

Desde luego, el acceso y conocimiento de hoy en día a cualquier tipo de música o estilo, posibilita como nunca su estudio, su práctica y su consumo. De forma que, con independencia de las tendencias o modas más o menos pasajeras, seguimos consumiendo una música basada en la tonalidad y las corrientes que surgieron en el siglo XX.

Efectivamente seguimos experimentando en la búsqueda de nuevas sonoridades a través de la música electrónica y las técnicas de procesamiento de voz que tiene su máxima expresión en la música pop. Asistimos también a un resurgimiento de la música sinfónica de cine, alimentada por la eclosión de infinitas plataformas digitales de televisión, que generan una gran demanda.

El interés por músicas tradicionales, instrumentos populares y el auge de la música coral en los últimos 15 años, como una forma accesible de participación musical global, supone la necesidad de encontrar el valor de lo auténtico y natural en un entorno de música excesivamente tecnificada. Cierta nostalgia de una música perdida hace que sigan vivas, en mayor o menor medida; y según qué escenarios y entornos musicales existan, se estudian las tendencias y corrientes que vieron nacer el siglo XX.

Sujeto nº 7:

Desde mi punto de vista, las principales corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI son:

- 1.- La transversalidad de ideas entre diferentes disciplinas del arte y de la música se entrelazan con un tema en común entre ambas, dando lugar a proyectos originales e innovadores. En España, menciono a Marta Espinós, por la empresa especializada en comisariado musical, y a Isabel Dobarro, por la relación entre la parte musical y su labor en la ONU sobre los objetivos del desarrollo sostenible de la Agenda 2030.
- 2.- Minimalismo: estructuras armónicas sencillas y armoniosas para el público popular a través de la música de L. Einaudi y otros muchos. En España, tenemos el caso del compositor Juan Antonio Simarro, Guillermo Alonso Iriarte, Laura Solano, entre otros.
- 3.- Música urbana: diversos géneros musicales se combinan con la aparición del rap, y dan lugar a una variedad de tendencias actuales numerosas donde la parte vocal y del baile, a la vez que la moda textil y el lenguaje hablado, hacen que el resultado sea un seguimiento de las grandes masas para esta categoría. Aquí se usan a menudo el sintetizador y programas informáticos para producir música y explorar sonidos innovadores para crear.

4.- Arreglos musicales: música clásica y de música urbana para un fin de disfrute y pedagógico.

5.- Música del campo audiovisual: música de cine y de videojuegos.

Sujeto nº 8:

Por un lado, en mi opinión, creo que la música generativa está cada vez más presente en las corrientes y vanguardias del siglo XXI.

En primer lugar, por las tecnologías que, debido a que son presente y futuro en nuestras vidas, van cogiendo cada vez más espacio en la música. Por ello, la música generativa que utiliza diferentes programas informáticos y algoritmos que son capaces de responder a la música en directo según los estímulos que reciban, está cada vez más presente como corriente o vanguardia del siglo XXI.

En segundo lugar, la música experimental sigue siendo una piedra angular de la generación de compositores y compositoras que tenemos hoy en día, siendo ésta, en mi opinión, la vanguardia con más peso hoy en día. Esto no significa que vaya a ser el futuro, pero sí que hay más músicos cercanos a esta corriente que a otras.

Sujeto nº 9:

Me suscribo a lo anteriormente dicho en cuanto al género y el contexto estilístico. Y en este caso no me atrevo a opinar sobre la importancia de las diferentes corrientes, dado mi desconocimiento en este campo. Pienso que para responder bien esta pregunta debería ser uno especialista en las vanguardias musicales del siglo XXI. En mi caso me sería muy difícil solo enumerarlas.

Sujeto nº 10:

Mis corrientes son las que consumo, me da igual el estilo, pero que sea capaz de moverme el corazón y ayudarme a conectar con lo que escucho, que sea capaz de movilizar mi mundo interior.

Hoy en día creo que las músicas de bandas sonoras, como la del *Final Fantasy*, que son bellísimas, o películas de ciencia ficción como *Interstellar*, donde descubres la grandiosidad humana gracias a la música, o música sentimental de Einaudi o Moccio, son las que actualmente consumo, básicamente por lo que comento al principio de la pregunta, lo demás no consigue hacerme trascender.

Sujeto nº 11:

Creo que las corrientes son las mismas que generaron los diferentes géneros musicales durante el siglo pasado y principios del XXI:

- El género escénico, ampliado al mundo audiovisual en cualquier formato, el cual, exceptuando el mundo operístico, el ballet y la danza, se ha adaptado a la economía de mercado generado por el gusto de un público mucho más amplio que cualquier época pasada.
- El género camerístico, siempre más restringido y dirigido a un público más minoritario y, por lo tanto, más impermeable a las corrientes estéticas más innovadoras.
- El género recitativo, el de solista, incluyendo los instrumentos que intentan evolucionar en sus propias posibilidades técnicas, descubriendo nuevos mundos sonoros, adaptándose a nuevas tecnologías, que validen el dominio de dicho instrumento por un interprete, a caballo entre de todas las actuales corrientes estéticas que se citan o enumeran hoy en día.
- El género sinfónico, sea coral, instrumental, sin diversidad de timbre o colores instrumentales.

Todos se impregnan mayoritariamente del gusto estético del público, muchas veces, en simbiosis o impregnado del apabullante mundo audiovisual que vivimos, que generan gustos musicales próximos a las grandes masas de oyentes, en muchos casos pasivos. Pasivos, no por el hecho de sentarse y escuchar, sino porque lo reciben a través de los más variados y diversos medios actuales de difusión y distribución.

Es decir, las corrientes o vanguardias musicales del siglo XXI son una adaptación de las del siglo XX, según los diferentes géneros musicales. Eso sí, éstas viven el influjo de un incremento de la demanda de música exponencialmente ligada a la exposición y al acceso que cualquier oyente tiene a la música de hoy en día, gracias a los medios y la tecnología como no se ha conocido antes en la historia de la humanidad.

Sujeto nº 12:

Según mi opinión la tecnología y la hiperconectividad, muy presentes en este siglo, son dos elementos que han influenciado mucho en las tendencias y vanguardias musicales del siglo XXI. Entre otras creo que destacan:

- La música experimental, en la que los compositores incorporan nuevos elementos y técnicas hasta ahora desconocidas.
- Música electroacústica, usando el sonido acústico como recurso compositivo.

- Improvisación libre, en la que los compositores evitan ceñirse a géneros o estilos musicales ya existentes.
- Música generativa.
- Música de videojuegos.
- Música colaborativa, en la que se unen varias disciplinas como la voz la danza, el teatro, escenografía, etc.
- Música de cine.

Sujeto nº 13:

Creo que coexisten varias tendencias. Herederas de las vanguardias del siglo XX como la música espectral, el minimalismo, etc. están presentes, aunque no siempre en sus versiones más “puras”, sino influyendo en algunas propuestas más eclécticas. Por otro lado, hay ciertas corrientes que recuperan sonoridades más cercanas a la tonalidad o a la modalidad, sin ningún tipo de complejo. A este respecto, la música para medios audiovisuales ha creado un *mainstream* que es reconocible y casi omnipresente. Y, qué duda cabe, la presencia de la música generada con tecnología ha seguido evolucionando desde su comienzo a mediados del siglo XX, en la medida en que las herramientas tecnológicas han seguido avanzando y creciendo. Su presencia es notable en procesos compositivos, pero también en herramientas interpretativas.

4ª pregunta.

¿Qué papel crees que juega la tecnología en el desarrollo y la experimentación con las corrientes y las vanguardias musicales del siglo XXI?

Sujeto nº1:

La presencia de la tecnología en la música del siglo XXI es prácticamente ineludible. Hoy en día es casi una excentricidad componer sin la ayuda de un ordenador, ya sea para utilizar software más convencional (editores de partituras, DAWs, etc.) o para aprovechar las posibilidades creativas que, por ejemplo, ciertas herramientas de cálculo pueden ofrecer. Muchos de los más importantes compositores del siglo XX crearon piezas fundamentadas en las tecnologías de su época, y estas supusieron un hito musical por su propio valor, y también influyeron en otras de sus composiciones de corte más tradicional.

De la misma manera, creo que la tecnología es un acicate para que la creación musical del siglo XXI siga evolucionando, y más todavía, con el desarrollo que están

experimentando las nuevas tecnologías. Creo que las nuevas tecnologías permiten, por un lado, que la experimentación pueda llegar a límites insospechados, mientras que por otro han democratizado muchas herramientas que hacen que cualquier compositor pueda aprovechar las ventajas que aportan para propuestas no necesariamente experimentales, lo cual ha facilitado la creatividad.

Sujeto nº 2:

La tecnología hoy está presente en todo. Pero también lo estaba en la música del siglo XVIII, en la música del siglo XIII o en civilizaciones anteriores. Producimos sonidos quitado del principal de ellos, la voz, según los avances técnicos que cada época propiciaba.

La tecnología está presente hoy en día, no sólo en la generación de la propia música, sino en su distribución y consumo. Forma parte del mundo actual. Que esa tecnología proporcione cánones de belleza de acuerdo con el gusto de la gente o se modifiquen para crear nuevos cánones de gusto y parámetros del momento, dependerá de la habilidad principalmente de creadores y comunicadores (aquellos que difunden el producto generado).

Sujeto nº 3:

En mi opinión, la tecnología es una herramienta muy importante en el desarrollo y la experimentación con las corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI porque ha permitido a los compositores crear nuevos sonidos y técnicas compositivas. Internet ha sido una revolución en muchos aspectos. Por ejemplo, el hecho de que los compositores cuenten con "librerías musicales", facilita mucho su trabajo, ya que no necesitan una orquesta presencial de músicos o instrumentos acústicos para escuchar su obra. También ha cambiado la forma de difundir y llegar a la música. Hoy en día, todo es mucho más rápido. Los ordenadores, los móviles, las redes sociales, conciertos en directo, etc., han favorecido la accesibilidad a la música y han permitido a los músicos y compositores colaborar y compartirla en el momento, lo que fomenta una difusión rápida y también permite al autor conocer la influencia de su composición.

Sujeto nº 4:

Divulgación y distribución, aumentar la calidad, abaratar costes y conseguir ampliar los efectos. También música o creación de experiencias *Lo Fi* o binaurales, para

provocar estados cerebrales de mayor productividad o relajación. Pero si se usan para componer algo clásico, debe ser un apoyo, no la herramienta fundamental.

Sujeto nº 5:

La tecnología es fundamental en lo que a este tema se refiere. No solo por métodos de composición (que sería la respuesta fácil), sino porque sin tecnología no tendríamos cine y videojuegos, por lo que se rompería esta nueva vía musical. La tecnología ayuda a la interpretación con más músicos y, dicha interacción, permite y favorece la creación musical. La tecnología también nos permite, no sólo crear nuevos sonidos (ya no métodos compositivos), sino también nos permite acercarnos a sonidos del pasado que sin duda son unas fuentes de inspiración perfectas para el futuro.

Hoy en día sin tecnología (venta de entradas para conciertos, performances...) no se entendería el mundo de la música.

Sujeto nº 6:

Lo que llevamos de siglo XXI ha estado dominado por la expansión de la música electrónica. Esto ha sido debido a la facilidad de acceso a numerosas herramientas informáticas que han animado a crear música a un número enorme de personas que en épocas anteriores no tenían acceso ni a la formación musical ni a los recursos necesarios para producir y difundir sus creaciones. Esta facilidad actual para difundir la música ha tenido otra consecuencia fundamental y es la de permitir que la música surgida en el contexto de poblaciones marginadas con escasos recursos económicos alcance un grado de difusión e influencia enorme sin necesidad de ser asimiladas y estilizadas primero por la alta cultura. Todo esto ha producido que las innovaciones que más han condicionado el desarrollo de la música actual: el *sampling*, el *autotune*, el *software* y las bases de datos que permiten autoproducirse a millones de músicos, las redes sociales que facilitan la difusión de la música. Todas ellas se han desarrollado en el contexto de la música comercial de raíz popular, mientras que la tradición clásica ha perdido casi por completo su capacidad de influencia.

Sujeto nº 7:

La tecnología es un recurso más para la creación artística.

Sujeto nº 8:

Refiriéndose al artista Robert Rauschenberg, John Cage dijo en una reflexión sobre su obra *4'33'*: “a quién pueda interesar: los cuadros blancos llegaron primero; mi pieza silenciosa —que trataba más bien sobre la escucha— vino después”. Con esta obra, Cage practicó un claro ejemplo de “automatismo”, entendido como el deseo de los compositores de eliminar completamente a ambos, compositor e intérprete/s, del proceso creativo, y así trascender los límites del tiempo, el espacio y la causalidad.

La Física declaró que ningún objeto existe hasta que es observado. La observación sólo puede ocurrir mediante un objeto. Y un objeto es una cosa tridimensional extendida en el espacio y observable a través de una duración serializada llamada tiempo. Aunque creo que el espacio-tiempo no es un objeto, es más bien un modelo, un concepto. Por lo tanto, en este caso, si hablamos de espacio-tiempo, el objeto no debiera existir.

La teoría cuántica, con sus resultados de probabilidad, así como el mundo subatómico, llega a la fantástica conclusión de que el observador y el objeto observado no siempre pueden considerarse separados y diferenciados. Así, nos acercaríamos a una realidad metafísica en la que el espacio vacío está soldado al tiempo vacío. Por ese motivo, la tecnología juega y jugará un papel importantísimo en el desarrollo y en ese “experimentar constante”.

Creo que no hay simplemente un Sujeto escuchando/viendo a otro Sujeto/Objeto, y que sólo existe el hecho de “escuchar/ver”, desde el punto de vista de la pura percepción. Además, incluso la tecnología podría llevarnos a la sensación de “tocar”.

Así, habría composición, pero no compositor; habría arte, pero no artista, y todo sería una “experiencia”.

Sujeto nº 9:

La tecnología juega un papel crucial en el desarrollo de las vanguardias musicales.

Por ejemplo, a través de la multitud de plataformas digitales el artista da a conocer su música, graba desde cualquier lugar y retransmite en directo con otras personas. También puede colaborar con otros artistas, compartir su música, realizar conciertos online de una forma rápida, sencilla y creativa.

Por otro lado, los diversos programas informáticos y aplicaciones en el móvil, con una interfaz más sencilla, también ha permitido a la gente que, con pocos o nulos conocimientos musicales, pueda componer música.

Con todo ello, el gran público dispone de un gran abanico de posibilidades para escuchar música, compartirla y vivir experiencias artísticas innovadoras.

Sujeto nº 10:

La tecnología juega un papel absolutamente determinante pues abre un gran campo en la experimentación con las diferentes corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI. Se crean nuevos sonidos y efectos musicales, ampliando de manera impresionante las posibilidades creativas y de innovación en la composición musical. La hiperconectividad digital y las nuevas tecnologías son dos elementos definitorios de nuestro tiempo.

Sujeto nº 11:

Desde el punto de vista del músico, la grandísima evolución de las DAW's (*Digital Audio WorkStation*) ha generado muchísimos puntos positivos y unos pocos negativos. El control que hoy en día se tiene sobre el sonido ha llegado a tal extremo que casi es posible hacer de todo con el sonido desde un simple portátil. Esto genera un mundo de posibilidades, tanto para la composición como la interpretación. Los teclados son protagonistas hoy en día de muchas “escenas musicales” y generadores de nuevos estilos. Aunque, por otro lado, con el avance de la tecnología, sí se ha destruido mucho trabajo que antes hacían los músicos. Por poner un ejemplo, donde antes en un musical había cinco músicos o diez, ahora hay un teclado.

Todo tiene su lado bueno y su lado malo. En cuanto a la creatividad, la tecnología ha abierto infinitas posibilidades, pero también ha causado este tipo de consecuencias nombradas anteriormente.

Sujeto nº 12:

La tecnología actual y los sistemas de producción y grabación del sonido, la digitalización, las plataformas de difusión etc., y todos los aspectos relacionados con el hecho musical, han generado nuevas formas de creación musical y han transformado los hábitos de escucha de la sociedad. El acceso fácil, rápido y la hiperestimulación de una sociedad excesivamente tecnificada, creo que ha reducido la profunda experiencia de la escucha musical. Más allá de las ventajas técnicas y las posibilidades de creación, además del disfrute del oyente que esto supone, en la era de la escucha digital, enfrentarse a la

apropiación, las influencias, robos, remix, versiones y plagios o la Inteligencia Artificial, suponen todo un reto y un escenario de gran transformación.

Sujeto nº 13:

Siento tener que dar explicaciones a mi respuesta, pero el significado de la palabra “tecnología” es demasiado extensa. La verdad es que podemos hablar de tecnología desde el metrónomo hasta la inteligencia artificial. No obstante, entiendo que nos referimos a la última tecnología.

Expuesto ya mi desconocimiento sobre el tema en cuestión, si aún así fuera útil mi opinión, puedo decir que, si hay alguien que no está apostando por la última tecnología ahora mismo, tendríamos que discutir y considerar si está o no en esta supuesta vanguardia.

SEGUNDA RONDA DE PREGUNTAS

5ª pregunta.

¿Te sientes identificado con alguna de las corrientes y vanguardias musicales actuales? En caso afirmativo, por favor, dinos cuál o cuáles con una breve descripción.

Sujeto nº 1:

No me siento identificado plenamente con ninguna de las corrientes musicales actuales. Sin embargo, me siento especialmente interesado por aquellas propuestas que utilizan la música como un medio expresivo y que no renuncian al potencial emocional tan propio de nuestro arte, independientemente del lenguaje melódico y armónico en que se inscriban.

Sujeto nº 2:

Actualmente, no me siento especialmente identificado con ninguna de las corrientes musicales actuales que podríamos considerar, dentro del mundo clásico o, que entran dentro de las programaciones en auditorios de música en directo.

Sí me gusta, por ejemplo, esta especie de new age musical, a veces minimal, otras veces melódica-contemporánea... con autores por ejemplo como Joep Beving o Sven Helbig. Música melódica y tonal o consonante que se desarrolla, bien a piano solo, o con grupos de cámara o sinfónicos.

No con la intensidad que escucho a Brahms o Chopin, pero sí me gusta escuchar esporádicamente este tipo de autores. También en los países nórdicos y del este encontramos ejemplos de ellos.

Sujeto nº 3:

Me siento cercano a todos aquellos músicos que, dentro de la tradición clásica a la que pertenezco, buscan activamente que su música interseccione con las músicas que generan la identidad relacional de la sociedad contemporánea, sin preocuparse de conceptos como la pureza o el buen gusto. Estos músicos pueden pertenecer a casi cualquier estética y pueden usar una gran variedad de recursos, pero lo cierto es que es más probable encontrarlos entre los que navegan entre los restos del minimalismo.

Por otra parte, me identifico mucho también con músicos que, sin haber partido de la tradición clásica, han desarrollado posturas muy próximas a ésta, bien porque la han estudiado guiados por su curiosidad, o bien porque los medios que usan para crear su música han producido concepciones parecidas a las que provoca la escritura musical. Estos músicos suelen pertenecer a tradiciones como el rock y el jazz progresivo, la música electrónica (la vertiente llamada IDM) o el hip hop más experimental.

Estas son las corrientes con las que más me identifico, lo que no quiere decir que no me interese por muchas otras corrientes de transmisión oral o de culturas lejanas a la mía.

Sujeto nº 4:

Acepto todas las corrientes y todas las vanguardias, y respeto la aceptación que puedan recibir

Sujeto nº 5:

Aunque no me gusta tener que escoger, si tuviera que elegir qué corriente y vanguardia musical actual resuena más conmigo, diría que, dentro de la música académica contemporánea, tengo que remontarme al Neoclasicismo del siglo XX, que incluiría también el legado de su versión “autorizada” y “estalinista”, pero fantástica, del Realismo Socialista de Shostakovich y Prokofiev. Ya más cercano a la actualidad, sería el Neotonalismo, por su capacidad de integrar la más amplia variedad de corrientes hasta el momento. Como corriente actual serían ciertos compositores del Minimalismo. No minimalistas, añadiría Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Boulez y Varese como

compositores muy presentes en mi realidad actual, aunque al igual que los Neoclásicos no son realmente actuales.

A pesar de todo, me permito salir del lenguaje de la música académica contemporánea porque siempre he resonado mucho con el Jazz. De hecho, me encanta aprender de la lectura y práctica del concepto armónico de Barry Harris. Su desarrollo del lenguaje *bebop*, su uso de los acordes de sexta y su concepto de los acordes disminuidos, tienen un potencial de niveles casi estratosféricos para la improvisación, con esa paz y tranquilidad para viajar por donde a uno la música le lleve. Sintetiza el mundo clásico y el jazz a un nivel, que, a pesar de ser abstracto y complejo, creo que aún no ha recibido el reconocimiento debido en la enseñanza de la armonía.

Dicho esto, siempre me han gustado los compositores académicos que han sido influenciados por el Jazz, incluyendo Ravel, Bernstein, Gershwin, Martinu y Milhaud. Aunque, por ejemplo, Debussy precedió al Jazz, de alguna manera, haciendo uso de la escala pentatónica, bitonalidad, cromatismo y escalas de tonos enteros que fueron inspiración e influenciaron a su vez compositores como Charlie Parker y Thelonius Monk. El mismo Barry Harris, también fue influenciado por Chopin. Finalmente, hay artistas como Chucho Valdés, que son capaces de fusionar absolutamente cualquier estilo y lenguaje que a mí me parecen fantásticos. Finalmente, tengo una tendencia natural a otros géneros que ya se alejan más del jazz o música académica, como el gusto por el Flamenco, Bossa-Nova, Funk, R&B, Soul y Folk o música étnica.

Sujeto nº 6:

Sí, me interesa la música colaborativa, pues el trabajar con otras disciplinas creo que es muy interesante pues incentiva a la creatividad y a la búsqueda de nuevas expresiones musicales.

Sujeto nº 7:

Como compositor me identifico con la corriente del poliestilismo surgido a finales del siglo XX, tendente a un eclecticismo en el uso de estilos y técnicas. En el ámbito compositivo de la música coral, en el que me centro desde hace 17 años, me inclino estilísticamente por el uso de la tonalidad, y la modalidad como base para desarrollar un lenguaje accesible al público. En este sentido me identifico con la corriente del Neotonalismo.

Sujeto nº 8:

Como intérprete, me siento identificada con todas las corrientes y vanguardias musicales. Como pianista concertista, interpreto tanto música actual como del pasado y elaboro proyectos de transversalidad. Como docente, realizo arreglos para mis alumnos y siempre están dentro de la tonalidad. Amo la música en todas sus formas, por lo que siempre me he sentido identificada con ella como conjunto, no ceñida a una determinada corriente.

Sujeto nº 9:

Como parte de ella, de ninguna, ya que mis aportaciones hasta ahora cuentan con una carrera profesional de apenas 5 años, pero puedo indicar las corrientes de las que me gustaría aprender para ser parte de ellas algún día.

La música para videojuegos es una de ellas, ya que considero que, hoy en día, el videojuego está alcanzando un plano de importancia comparable al de las películas. Es en mi opinión el nuevo paradigma audiovisual y, por otro lado, con algo de experiencia a mi espalda, la música colaborativa.

Sujeto nº 10:

Sí, con unas más que con otras. Al igual que las tendencias de las nuevas corrientes de música vanguardista son investigar e innovar nuevas técnicas de creación (sobre todo gracias a la tecnología y a la hiperconectividad de nuestros tiempos), también los músicos nos estamos adaptando a los nuevos lenguajes y formas de expresar la música. Me siento identificada con el Neotonalismo (Emilio Coello), música de cine, música colaborativa, etc., pero no estoy cerrada a ninguna de las tendencias nuevas; es la única forma de poder valorar si nos gustan más o menos y así evolucionar a otros estilos.

Sujeto nº 11:

El sentido de identificación o de identidad, un “cliche” que los humanos utilizamos para clasificar, o ser conscientes de pertenencia a grupo, estética o afinidad, no calzan en mi percepción de las cosas, más cuando el proceso histórico está vivo y, por lo tanto, en constante evolución y adecuación al momento. Me gusta o no me gusta.

Sujeto nº 12:

Diría que, con la música de bandas sonoras y videojuegos, música sentimental y la que genera ondas alfa para la concentración. La primera me ayuda a reconectar con la grandiosidad de la humanidad; la segunda me ayuda a encontrar refugio espiritual y la tercera me ayuda a concentrarme.

Sujeto nº 13:

Como compositor no me siento identificado con ninguna de las corrientes y vanguardias musicales actuales, de hecho, trato de no pensarlo.

6ª pregunta.

¿Sabes qué es y si existe el movimiento Neotonal Español? En caso afirmativo, por favor, haz una breve descripción.

Sujeto nº 1:

No soy un experto en el tema, pero conozco algunos de sus proyectos. Se trata de un grupo de compositores que sigue creyendo que la música tonal, normalmente muy influida por corrientes más vanguardistas, sigue siendo una propuesta estética más que válida, y componen siguiendo esa herencia. Creo que algunos músicos más cercanos a la música más experimental y vanguardista ven esta corriente como anticuada, pero las piezas que se pueden inscribir en esta tendencia son normalmente bien acogidas por el público y por los intérpretes.

Sujeto nº 2:

No lo conocía como tal. Estoy más en la línea de este último párrafo. Sabía de compositores que sí representaban esta tonalidad, pero no que tenían una corriente estética como tal.

Sujeto nº 3:

He escuchado el término referido a una asociación de compositores españoles actuales. Por lo que he podido escuchar, abogan por el uso de la tonalidad y por una vuelta a recursos estilísticos propios fundamentalmente del siglo XIX y principios del XX.

Sujeto nº 4:

Conozco el movimiento Neotonal. Tras la expansión de las vanguardias europeas, surge un movimiento de recuperación de la tonalidad. Está motivado por la doble necesidad de los compositores de liberarse del estigma vanguardista, y de ofrecer una música expresiva dentro de los parámetros habituales relacionados con la tonalidad y con la forma.

Sujeto nº 5:

En 1999 se creó la Asociación Española de Compositores Neotonales, presidida por uno de sus máximos defensores, Pedro Vilarroig. En mi opinión es un movimiento, que al igual que hace el Neotonalismo a nivel internacional, integra muchas tendencias como un recurso y no tanto cómo un *modus operandi*. La paleta es muy amplia e incluye música Neorromántica, Electrónica, Ecléctica, New Age, Jazz, Música de cine, Étnica e incluso el Atonalismo del siglo XX.

En mi opinión, el Neotonalismo no es un rechazo al Atonalismo (de hecho, el dodecafonismo y el serialismo son parte integrante del Neotonalismo). Creo más bien que es un movimiento que incluye las obras que buscan una Afirmación de la Tónica, sin establecer de forma rígida ningún método concreto que podamos identificar objetivamente como dominante.

Añadiría que nace de la necesidad de poner un poco de orden, un sistema para restablecer los efectos del caos que quizás ha causado el Atonalismo; como un intento de evolución hacia un estilo nuevo, más progresivo con la audiencia, en el sentido de poder avanzar paulatinamente hacia la comprensión del público, en vez de convertir la música como un fin en sí mismo, casi en la forma extrema del Soliloquio. Parece que el término “tonal” anima la controversia de los “atonaes”, por el significado que se le da a las palabras y a su dualidad inherente.

Sujeto nº 6:

Sí, sé que existe y he asistido a conciertos de música neotonal y me ha parecido interesante, pues se producen nuevas texturas, armonías y, en definitiva, una expresión en búsqueda de nuevas sonoridades que puede ser muy interesante mientras se llegue a una expresión artística agradable con buen efecto expresivo y sonoro.

Sujeto nº 7:

El Neotonalismo es un corriente que nace con la idea de recuperar la música tonal o ciertos aspectos de ella en el marco de los estilos y variedad de corrientes actuales. Nace como respuesta al auge que tuvo el Atonalismo y las vanguardias del comienzo del siglo XX. Pedro Vilarroig es un ferviente impulsor y ejemplo de músico de esta tendencia.

Sujeto nº 8:

No

Sujeto nº 9:

Sé que existe, lo conozco, he interpretado su música, tanto en recital de piano como de cámara y, sobre todo, orquestal. Por cierto, el orquestal en innumerables países con orquestas de teatros nacionales, estatales y universitarias de cuatro continentes, como del compositor Pedro Vilarroig. Con una acogida muy favorable no solo del público, sino de los programadores y, sobre todo, de los músicos de la orquesta, siempre en guardia ante la nueva música y que trasladaron su felicidad por el gusto y belleza que ésta desprendía.

Sujeto nº 10

Creo que hay una distinción evidente entre la música compuesta antes de la mitad del siglo XX y después. También hay diferencias notorias entre los cuartos de siglos. El grupo neotonal para mí es una recuperación de la tonalidad con los recursos actuales, pero no una evolución, sino un intento de recuperar el camino que se perdió.

Sujeto nº 11

Sí, es una corriente musical que surge en la segunda mitad del siglo XX como reacción de los compositores al "atonalismo". Los compositores de esta corriente comienzan a utilizar de nuevo la tonalidad después de que esta fuese un poco rechazada por la llamada "música contemporánea". Los estilos de los compositores neotonales pueden diferir mucho entre ellos, ya que utilizan las herencias recibidas de todos los estilos anteriores, incluyendo elementos de la música tradicional, que sigue teniendo gran aceptación del público en general.

Sujeto nº 12

No lo conozco ni sé de su existencia.

Sujeto nº 13

No había escuchado la palabra hasta hablar con Tito. Yo diría que quiere describir a esos compositores que incluyen entre sus herramientas compositivas la tradición tonal. Lo cual en mi opinión es un acierto total.

7ª pregunta.

¿Sabes qué es y si existe la Transmodernidad? En caso afirmativo, por favor haz una breve descripción.

Sujeto nº 1:

No sabía de este movimiento.

Sujeto nº 2:

No conozco bien ese concepto, la verdad es que es un concepto que todavía no tiene mucha difusión.

Sujeto nº 3:

He leído algo sobre este concepto vinculado a dos filósofos, concretamente: Rosa María Rodríguez Magda y Enrique Dussel. Entiendo que ambos proponen el concepto Transmodernidad como una respuesta alternativa tanto al pensamiento moderno como al posmoderno. Sin embargo, ambos filósofos parten de presupuestos muy diferentes y bastante oscuros que se contradicen claramente entre sí. De hecho, Rodríguez Magda ha tomado distancia públicamente de Dussel a quien acusa de excesivamente idealista y de plantear utopías ingenuas e irrealizables.

Rodríguez Magda usa el término de forma meramente descriptiva como un posible título para el relato emic de nuestros días. Considera la transmodernidad actual como una copia desvaída y sin fuerza de la modernidad. Aboga por una actitud transgresora ante esta situación y por recuperar algunos puntos de referencia de la modernidad que permitan trascender la narrativa actual. En cambio, para Enrique Dussel la transmodernidad es una propuesta de futuro, la nueva gran narrativa. Una narrativa que no llega a definir. Solamente señala que debe surgir desde unas coordenadas geográficas distintas a las de la modernidad. Él define la modernidad como un concepto surgido tras el descubrimiento de las rutas del Atlántico hacia América y Asia que coloca a Europa en el eje del mundo y la posmodernidad como la última etapa de la modernidad que se critica a sí misma. Su propuesta es, por tanto, construir una nueva narrativa desde las antiguas colonias de los imperios europeos que incorpore los conocimientos de los pueblos que habitaban allí antes de la colonización.

Ambas propuestas analizan el contexto actual desde la perspectiva emic y su intención es modificarlo desde ese mismo plano. Sin embargo, la antropología cultural y la filosofía materialista nos han enseñado que lo emic está fuertemente entroncado con

aspectos más profundos de la sociedad como los medios de producción, las relaciones económicas y de poder.

Sujeto nº 4:

La Transmodernidad es la aceptación de las corrientes culturales pasadas, presentes y venideras como parte de un todo creativo.

Sujeto nº 5:

Por lo que he podido llegar a conocer, hasta el momento, Transmodernidad sería de momento, el intento de debatir sobre “la denominación” que se podría atribuir a nuestra sociedad actual como corriente filosófica y cultural. Sobre este debate “modernidad-postmodernidad” hay principalmente dos pensamientos pero que toman un rumbo muy distinto.

Son dos los principales desarrollos teóricos que aparecerían a finales de los ochenta y principios de los noventa. Por un lado, la propuesta, que desde una visión occidental europea elabora Rosa María Rodríguez Magda, poniendo a la Transmodernidad como una “síntesis” entre modernidad y postmodernidad; y, por otro lado, la que desarrolla Enrique Dussel como parte de un sistema filosófico de la liberación, centrándose en una perspectiva decolonial pensada desde una visión de América latina.

Sujeto nº 6:

Sé que existe, pero sinceramente me voy informando poco a poco pues tengo entendido que es la recuperación de algunos aspectos que quedaron inconclusos en la Modernidad. En la música no sé cómo se concibe ni cómo se aplica.

Sujeto nº 7:

Sí he oído hablar de ella, pero no sé qué es exactamente. Hoy en día está de moda lo “trans”; ya sea por el género, por las nacionalidades, por lo transnacional, por lo irreverente ante cánones establecidos, por transgredir, etc. No creo en lo “trans”. Creo en la modernidad enraizada en un tiempo. Creo en “un momento” (el actual siempre será moderno, porque si no, sería anticuado).

Sujeto nº 8:

Me llama la atención el término, pero no sé qué es ni si existe en música. Simplemente imagino que sí existe ya que se usa en la pregunta.

Sujeto nº 9:

Sí lo he escuchado por los pasillos, pero creo el término es algo ambicioso para lo que yo creo que es. Para mí Trans es algo que atraviesa todo, los estilos, los recursos, etc. y lo más importante, toca todas las facetas sociales. Cosa que es prácticamente imposible. Existiendo cada vez una sociedad más individualizada, con necesidades más dispares, crear algo trans para todos terminaría en la composición de algo extremadamente sencillo y con el poder de cautivar a un gran público. Cosa que los estilos actuales rara vez lo consiguen. El hecho de que el lenguaje de un compositor contemporáneo, que debería sernos más cómodo por proximidad social y temporal, nos siga resultando a veces incluso incómodo o incomprensible, y en su lugar prefiramos a un Beethoven, que se aleja radicalmente de nuestro contexto, y lo escojamos por su mayor capacidad de movilización humana y espiritual, debería analizarse.

Sujeto nº 10:

Tenía conocimiento de la existencia de este tipo de música, pero hasta ahora no había reparado en este término.

Sujeto nº 11:

Es la primera vez que lo escucho.

Sujeto nº 12:

Había escuchado el concepto transmoderno en algunas conversaciones reflexivas en mi entorno social, pero fue de una forma breve e informal por lo que no puedo aportar más información.

Sujeto nº 13:

No he oído hablar mucho del término, aunque en ciertos contextos literarios, artísticos he podido escuchar sobre él. En su relación con la música entiendo que es una manera de definir —en un mundo globalizado— la capacidad que tiene la música hoy en día de anular la distancia entre el elitismo y la cultura de masas, superando ciertas barreras

ideológicas, culturales y sociales en una especie de obligada e inevitable democratización del arte.

8ª pregunta:

¿Crees que podemos aglutinar algunas corrientes y vanguardias musicales del siglo XXI en uno más global y genérico denominado: Transmodernidad Musical?

Sujeto nº 1:

No conozco bien el concepto de Transmodernidad, no tengo una idea clara al respecto.

Sujeto nº 2:

Creo que el término Transmodernidad es muy joven como para, por un lado, establecerlo como término o corriente absoluta y, por otro, saber qué englobar dentro de él. Hoy en día podríamos citar muchos autores que a principios del XX ya hacían esto, y otros, sin embargo, que estaban en el opuesto. No obstante, para declarar un término como corriente creo que debemos dejar que el tiempo y la experiencia musical lo puedan hacer.

Sujeto nº 3:

Si tomamos la definición de Transmodernidad de Rodríguez Magda que es la que, en nuestra opinión, está más desarrollada deberíamos afirmar que todas las corrientes estéticas del presente son transmodernas dado que, para ella, este concepto es el que define el presente en marcha y nadie puede escapar del presente.

Sujeto nº 4:

Sí.

Sujeto nº 5:

Es posible, sí. Sería necesario vincular las dos visiones sobre la Transmodernidad, y ampliar el debate para permitir caracterizar una ontología de la época actual. Igual llegaríamos a la conclusión de que, objetivamente, existen unas transmodernidades fluctuantes, a partir de la imposibilidad de utilizar un único modelo teórico para caracterizar a las sociedades contemporáneas, principalmente por su carácter complejo y heterogéneo.

Al pretender hacer un balance sobre los cambios que se fueron dando de un período a otro (Modernidad-Postmodernidad-Transmodernidad) el reto es que, en ámbitos tan distintos, pueda haber rasgos con los cuales se puedan demarcar esos aires de una época que, dejando de ser, se convierta en otra. Por lo tanto, buscando en definitiva lo que es característico en el campo artístico, en el teórico, así como en lo cotidiano del mundo actual, ¿es necesario? Bueno, desde mi punto de vista, el Neotonalismo, como he mencionado anteriormente, integra muchas tendencias y corrientes, afirmando la tonalidad. Pero ¿transciende el mundo occidental-norteamericano? ¿Ha dejado de ser la afirmación de la tonalidad la característica dominante? ¿Qué significado tiene el término a nivel universal?

Quizás podríamos dejar que los aires de esta época se conviertan en otra. Sin duda un paradigma, pero interesante. La Fusión, la Unión, parecen inevitables, naturales. Igual deberíamos rendirnos y dejar de buscar tanto las diferencias de estilo, sino quizás más las similitudes y en qué se parecen y tienen en común. Separar y clasificar pueden ayudar al intelecto a identificarse. Pero, y volviendo a la Conciencia, al final sólo hay un Experimentar. Y experimentar, testificar, sólo puede hacerlo uno de forma subjetiva. Hay muchos compositores barrocos, y Bach sigue siendo Bach. En definitiva, quizás sería apropiado dar a los compositores y artistas la oportunidad de desapegarse de tantas corrientes y de alguna manera transcender esa objetividad. Quizás un estilo propio, subjetivo al máximo, pero a la vez moderno, integrado en la sociedad, no desde el ascetismo musical, por decirlo de alguna manera, sea cual el destino inevitable de la naturaleza humana. Quizás podemos debatir si eso fuera la Música Transmoderna. ¿Por qué no?

Sujeto nº 6:

Si es una interconexión entre diferentes géneros y culturas, y se presta para la experimentación y la colaboración entre músicos de diferentes orígenes y formaciones, me parece que puede llegar a ser interesante, siempre que los objetivos sean y produzcan un resultado positivo.

Sujeto nº 7:

Toda definición comporta un límite y una confrontación constante con ese límite para cuestionarlo, enriquecerlo y revitalizarlo. Creo que el término transmodernidad, aplicado a la música, puede servir para englobar estas tendencias musicales, haciendo

referencia, en su ámbito de análisis, también a los procesos y mecanismos sociales en los que se produce el hecho musical hoy en día.

Sujeto nº 8:

Si la Transmodernidad Musical lo que busca es crear un término musical general que englobe varios géneros o vanguardias sí, ya que la definición de estas corrientes nombradas encaja con la descripción de Transmodernidad Musical, pero si busca ser más específica, yo creo que no, ya que estas corrientes mantienen aspectos en común, al igual que muchos otras que no.

Sujeto nº 9:

Sí, considero que podemos aglutinar algunas corrientes y vanguardias bajo el título de Transmodernidad Musical. La búsqueda constante de los músicos en las últimas décadas ha sido remodelar e incorporar recursos musicales y artísticos del legado del siglo anterior. También considero que el concepto de transmodernidad se podría sumar al de otros ámbitos, como la filosofía y ciencias sociales.

Sujeto nº 10:

Sí, debería aglutinarse en transmodernidad, pero creo que corremos el riesgo de meter ahí todos los estilos, todos los artistas, sean o no merecedores de llamarse artistas. Es más, si seguimos sin saber discernir arte de “postureo y mercantilismo”, la etiqueta “transmodernista” podría caer en aglutinar a toda la música sea buena o mala del XXI, es decir, un estigma.

Como la palabra “impresionismo” que a priori pretendió ser peyorativa y al final fue positiva, pues aquí podría suceder lo contrario: intentar ser algo positivo para ser un estilo o conglomerado de estilos, que como nadie sabe diferenciar y no hay límites, ni una base mínima que respetar, entra todo, tanto lo bueno, como lo malo.

Sujeto nº 11:

La historia y el tiempo lo dirán. El público, los programadores y la crítica lo aceptarán o no. Evidentemente, hay que buscar un recipiente formal donde verter un ideario, pero la historia de la música se pasó años, décadas y siglos, para acuñar corrientes estéticas e históricas cuando éstas ya habían pasado; simplemente porque el hombre

necesita estructurar el espacio-tiempo para encontrarse consigo mismo. Pongámosle el nombre que queramos. Gusta o no. Se hace o no.

Sujeto nº 12:

Creo que sí, porque además del significado en sí de la palabra, me parece que es necesario integrar un término al que poder referirnos para ubicar una época y estilo diferente como es éste.

Sujeto nº 13:

Pienso que hasta que no pasen más de 100 años no vamos a poder aglutinar las corrientes del siglo XXI. Lo que ahora nos parecen diferencias importantes entre compositores, novedades, vanguardias, etc..., con el tiempo nos parecerán menos diferentes y más fáciles de agrupar. Además, el tiempo pondrá en su sitio esas obras o compositores que trasciendan y los experimentos que llaman la atención unos pocos años.

No sé si podemos agrupar algunas corrientes en ese término sin conocer el significado que se le quiere dar. El prefijo indica que atraviesa o sobrepasa la “modernidad”, un término bastante antiguo que me traslada al romanticismo. Quizá me parecería más acertado para el tiempo el término trans-postmodernidad, aunque es más complejo aún.

9ª pregunta.

¿Crees que la Improvisación libre, la Composición en Tiempo Real y el Soundpainting, deben ser adscritas a la Transmodernidad Musical?

Sujeto nº 1:

Por lo poco que sé de la Transmodernidad, parece que estas corrientes podrían tener cabida dentro de la misma.

Sujeto nº 2:

Creo que la improvisación o composición en tiempo real es un término muy amplio como para encajarla en una corriente.

Para encajarla en la Transmodernidad deberíamos acotar la CTR en una forma determinada de componer y entonces poder decir si la CTR es tonal, romántica o atonal.

La CTR debería ser desarrollada como una de las corrientes troncales, ya que es la única que nunca ha desaparecido a lo largo de la historia y es el inicio de cualquier composición al uso.

Sujeto nº 3:

Creo que es posible producir música que pueda ser englobada dentro del concepto de transmodernidad propuesto por Rodríguez Magda, desde cualquier tradición musical occidental. Cualquier música que según se ajuste a los parámetros según los que define esta corriente: Falta de compromiso, ejercicio crítico débil y cinismo superficial, en general un uso banal de las ideas ilustradas: culto al individuo, al progreso y a la razón.

Sujeto nº 4:

No necesitan ser adscritas. Tienen su espacio en la Transmodernidad por la propia definición de su personalidad. Solo pierden su derecho si tratan de establecerse como dogma o como paradigma de una supuesta perfección expresiva o creadora.

Sujeto nº 5:

Creo que sí, que la búsqueda de nuevos lenguajes y expresiones musicales y artísticas han de tener cabida diferentes recursos; siempre y cuando haya talento musical artístico y estético.

Sujeto nº 6:

La improvisación, la composición en tiempo real y otras formas de creación colaborativa e interactiva tienen su justificación en la transmodernidad musical, al poner en juego de forma más notoria que otras, capacidades, recursos, formas de diálogo y comunicación, que unen lo cultural y universal, y que hay en el ser humano. Definir y explicar los procesos y mecanismos actuales que lo posibilitan, así como las nuevas formas de audición y de producción, de acceso y consumo, de creación y difusión que la modernidad nos ofrece, lo hacen no solo apropiado sino necesario.

Sujeto nº 7:

Repito un poco lo dicho en la pregunta anterior. Si lo que busca la transmodernidad es un concepto general que aglutine varios estilos, entonces sí, ya que los estilos nombrados comparten características en común.

Sujeto nº 8:

La interpretación musical es libre, por mucho armazón técnico, intelectual y formativo que se tenga. Nuestras neuronas son únicas e intrasferibles y condicionadas por el entorno, el momento y la educación; y, por supuesto, también ocurre con la creación.

La creación en tiempo real simplemente es efímera, es del momento, al igual que la interpretación. Si no se registran, ambas son efímeras. Siempre ha sido así y lo será. Démosles el termino que queramos. ¿O Goya no pintaba las cúpulas de la Basílica del Pilar escuchando las oraciones y cánticos de los diversos momentos de oración en el Templo, o, del mismo modo, Miguel Ángel en el Vaticano? ¿Eso no era *Soundpainting*?. Luis XIV improvisaba danzas, figuras y pasos oyendo los sonidos perdidos de su orquesta en los infinitos recovecos de Versalles. ¿Eso no era *sounddance*?

Sujeto nº 9:

Sin saber lo que significa o el significado que se quiere dar no puedo decir si debe ser adscrita a ese término. Lo que sí creo que es la improvisación debería dejar de estar separada de la composición “cerrada” en música clásica o académica. Ya que no lo están en ningún otro tipo de música.

Sujeto nº 10:

Por una parte, sí, porque tienen en común con otros géneros de esta época que no están sujetas a reglas tradicionales, y permiten a los músicos explorar nuevos territorios sonoros y expresivos. Aunque también pienso que hay tantos tipos de música y expresión musical en estos dos últimos siglos que cada autor tendría su particular significado de la palabra trasmodernismo, dependiendo de su estilo particular de componer y expresarse a través de la música.

Sujeto nº 11:

Para mí eso no son estilos, son técnicas. Y por eso mismo pueden estar adscritos a cualquier época. Una técnica se llama componer y la otra se llama improvisar, y son cosas distintas. Por otro lado, no podemos pensar que el momento de improvisación, sin revisión, reelaboración, trabajo de esa pieza durante horas, tienen la misma calidad que una improvisación espontánea. Además de ser técnicas de construcción distintas.

La composición en tiempo real no es algo nuevo, ya lo hacía Bach en sus preludios y variaciones y por eso los llamaba así. Luego tenía las obras grandes, como las fugas y

conciertos, y eran del Barroco. También lo hacía Mozart y era del Clasicismo. La novedad es el *soundpainting*, que es una fusión de artes, pintura y sonido, pero eso debería llamarse TransArt.

Sujeto nº 12:

Por supuesto, todas ellas giran en torno a la improvisación, tomando como elementos definidos diferentes aspectos artísticos y, a partir de ahí, crear y explorar nuevos movimientos para los bailarines (*soundpainting*) y otros musicales.

Sujeto nº 13:

Sí.

APÉNDICE II: PERSPECTIVA PERSONAL DE LA INVESTIGACIÓN: UNA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

En primer lugar, quisiéramos aclarar una cuestión con respecto a estos apéndices de la tesis: las dos partes de *Perspectiva personal de la investigación: una narrativa autobiográfica* y *Max Reger, el compositor olvidado*. A priori, pudieran parecer sacados del contexto de una investigación puramente musical, pero su lectura ayuda a comprender el verdadero significado de este trabajo. Por ello, invitamos a leerlo antes de comenzar con el Capítulo 6. Precisamente aquí es donde se puede aplicar la teoría constructivista sobre nuestro propio aprendizaje. Como diría Ortega y Gasset “yo soy yo y mis circunstancias”. Casi en su totalidad, está escrito en primera persona y estilo directo, desde las reflexiones, hechos y escritos personales del doctorando.

Introducción

Creo que llevo interiorizando esta tesis en mi cabeza desde que me fui a Alemania a estudiar y descubrí allí la música para piano de Max Reger. Fue a partir del estudio de su música, de su propio estudio de la modulación (Reger, 1903) y de la puesta en práctica en concierto, cuando comencé a trabajar la improvisación pianística, fundamentalmente como un recurso artístico para salir de determinados atolladeros técnicos. Lo hacía cuando tocaba su música de memoria, precisamente, para sentirme más seguro en mis actuaciones. Además, tengo la firme convicción de que Schoenberg terminó de desarrollar su sistema dodecáfónico en 1923 con la publicación de sus primeras obras compuestas con esta técnica, tras la muerte repentina de Max Reger con tal solo 43 años en 1916. Schoenberg consideraba a Reger un genio y sentía una profunda admiración por este compositor (Kreinín, 2002). Sin embargo, dar una respuesta científica a esta convicción es inviable, precisamente porque no creo que pueda ser demostrable.

Con respecto a la improvisación pianística, comenzamos a profundizar en ella a través de la obra del compositor alemán Max Reger (1873-1916). Hace unos años, se planteó al catedrático y compositor José Peris realizar una tesis sobre el cromatismo de la música para piano de Reger en el Programa de Doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) que él dirigía y que inicialmente aceptó. La revista musical digital Filomúsica acababa de publicar en 2001 un artículo sobre su figura (García González,

2001). Sin embargo, por varios motivos se tuvo que abandonar aquel programa de doctorado. En 2019, se planteó la posibilidad de cambiar el nombre “Improvisación” por “Composición en Tiempo Real” (Rodríguez, 2016) para así establecerla como un nuevo estilo de composición actual y desarrollarla como propósito de investigación en el Programa de Doctorado en Música y en su Ciencia y Tecnología de la UPM. Tuvimos el propósito de ubicarla en la Transmodernidad (Rodríguez Magda, 2011), un concepto muy interesante que acabábamos de descubrir en una reseña publicada en la revista musical Scherzo (Cantón, 2018). Por otra parte, encontramos un artículo que nos llamó la atención sobre cómo aplicar la narrativa autobiográfica en la construcción de una tesis doctoral (Trueba, 2020), y se nos ocurrió que también podríamos hacerlo para esta tesis.

En primer lugar, realicé un ejercicio de introspección; en segundo lugar, estructuré la narrativa en varios capítulos; en tercer lugar, escogimos varios de estos capítulos y los reestructuramos para poder incluirlos en este trabajo, a partir de varias referencias que los sustentaran. Precisamente, al no tratarse de una investigación sobre terceras personas, hechos, o sobre el estado de la cuestión en sí, hemos considerado no incluirlo como capítulo, pero sí como apéndice. Su lectura hará más comprensible el grueso de nuestra investigación y el porqué de nuestra tesis: explicamos el cómo, desde cuándo y a partir de qué conceptos claves, hemos reflexionado sobre el hecho musical en general y sobre la práctica instrumental en particular.

Juego

De todos los conceptos, “juego” es el primero que nos vino a la cabeza y también caímos en la cuenta de que “tocar” un instrumento en otros países utiliza un verbo más vinculado al hecho de “jugar” con él —*to play* en inglés, *spielen* en alemán, *jouer* en francés, *играть* (*igráts*) en ruso.

El juego es muy importante para la educación de un niño (Montoya Rubio, 2021), aunque también depende de en qué ámbitos y en qué casos ha de aplicarse, porque también es fundamental imponer cierta disciplina y orden en el desarrollo emocional del alumno, ya que está relacionada de manera directa con la pedagogía (Bojanić, 2019). Hoy en día, la pedagogía musical suele fomentar la motivación del alumno a través de métodos didácticos más lúdicos (López García, 2018). Sin embargo, en la década de los 80, se seguían utilizando tratados con música de cien o doscientos años de antigüedad (Rubio, 2017), enfocados primordialmente a que el estudiante se convirtiera en un músico de

orquesta, concertista o compositor. El vínculo del profesor con su pupilo era demasiado selectivo y excluía las necesidades específicas de otros alumnos. Es decir, que el conservatorio aún no se había adaptado a la modernidad (Capistrán, 2021), y a los pocos meses o al año siguiente, al no tratarse de una enseñanza obligatoria, gran parte de ellos se aburrían, se desanimaban y se marchaban. En la clase de piano no se enseñaba el cifrado americano, ni simples enlaces de acordes II-V-I, ni el lenguaje del jazz más rudimentario. Además, el concepto actual de crear primero la afición musical, consolidarla después, y de convertir a toda la ciudadanía en protagonista de cualquier actividad artística de su localidad, no existía, al menos en España. Únicamente lo podíamos encontrar en las bandas de los pueblos, sobre todo de la zona de Levante. Fue varios años más tarde, con el surgimiento de las escuelas de música, cuando todo cambió en ese aspecto y, paralelamente, también cambiaron muchas metodologías (González Martín et al. 2018).

Por ejemplo, en los niños-adolescentes, con el cambio de voz, se suelen alternar tres tesituras vocales en muy poco tiempo: de contralto a bajo y de bajo a tenor. Esto puede provocar cierto desconcierto y afectar al comportamiento. Los niños suelen pasar bastante vergüenza cuando tienen que cantar en clase (Hernández Vázquez, 2010) y cuando deben hacer ejercicios de dictado musical o de lectura rítmica. Hoy en día, gracias a las Escuelas de Música, podemos adaptarnos a las necesidades de cada alumno, sin seguir una programación didáctica específica, sin tener que obligarles a cantar y a solfear para, finalmente, poder abrir nuevas vías de colaboración con otros agentes sociales e instituciones (Lorenzo de Reizábal, 2020). El objetivo fundamental es que amen la música, que se conviertan en los mejores aficionados, en los más avezados pianistas amateurs, y puedan compaginar la práctica instrumental sin ningún problema con sus estudios académicos y universitarios. El hecho de que puedan tocar arreglos de toda clase de música (pop, rock, folk, música de cine, etc.), obras clásicas del repertorio, hacer improvisaciones y pequeñas composiciones, que canten en el aula de una manera natural, prácticamente a diario —evitando la presión ejercida por los estudios profesionales y superiores de música donde es “obligatorio” cantar y estudiar muchas horas para aprobar una asignatura—, es un buen aliciente para que este perfil de estudiante de música amateur llegue a normalizarse en el ámbito educativo (Molina, 1998).

Perspectiva autobiográfica sobre la Armonía

En el plan del 66, cuando se terminaba 5º de Solfeo podías matricularte en 1º de Armonía. Esta asignatura estuvo siempre concebida como un adiestramiento militar, repleto de reglas y prohibiciones donde no se fomentaba la creatividad. Te sentabas al piano y probabas con las quintas y las octavas paralelas una y otra vez, pese a no estar permitidas desde el punto de vista de la conducción de las voces aplicado a las reglas básicas de la armonía tradicional (Sprenger, 2018) . Naturalmente, con los años se llega a entender la teoría, porque todo es más complejo que una simple relación interválica; pero a los niños hay que convencerlos de otra manera mientras no se permita una prohibición de ese tipo cuando realmente suena bien.

En mi caso particular, yo observaba que Debussy lo hacía constantemente, y mi profesora de armonía trataba de explicarme con toda su paciencia el funcionamiento de las voces en movimiento contrario y el estilo contrapuntístico. Estuve a punto de abandonarlo todo porque tenía la sensación de que no encajaba allí. No me permitían “jugar” con las quintas y octavas paralelas, y no estaba dispuesto a aguantar todo aquello. Por otra parte, de niño era muy aficionado a la magia, gracias a los libros y tratados que me regalaban. Solía practicar juegos de apariciones y desapariciones de bolas delante de un espejo, de monedas en un pañuelo y de adivinaciones de cartas, para después organizar la representación delante de mi familia. Y aunque, por falta de medios, no podía ensayar los que eran más complicados, llegaba a estudiarme el funcionamiento de los trucos más espectaculares, como meter a una persona en una caja para después insertar espadas y hacerla desaparecer, provocar levitaciones, y cosas similares. Con 12 años, le sugerí a mi padre: “Papá, no quiero ir más al conservatorio”. Él lo aceptó sin reservas y no se enfadó conmigo, aunque me retuvo en casa varias semanas fregando y limpiando todas las tardes. Nada de magia. Pasada una temporada le rogué: “Papá, quiero volver”. No sé si fue la mejor táctica, pero en este caso funcionó, porque prefería ir al conservatorio que quedarme en casa pasando el aspirador por todas las alfombras del hogar. Es decir, no me obligó a ir, pero sí me impuso cambiar de actividad, y yo tomé una decisión. No me costó trabajo reincorporarme a las clases de música. Me imagino que mis padres justificarían mi ausencia por asuntos personales o cualquier otro motivo. Al poco tiempo, mi afición por la magia se fue diluyendo, pero, definitivamente, me ha servido para desarrollarme plenamente como músico profesional (López González y Gértrudix-Barrio, 2019).

Perspectiva autobiográfica sobre la Educación Secundaria

En mi clase de Música del instituto —asignatura obligatoria en 1º de B.U.P.—, llevaba ya cursados cinco años de piano y me desenvolvía con mucha soltura con el instrumento; tocaba repertorio de cierta dificultad y, al mismo tiempo, sacaba de oído canciones de los Beatles. En el aula, en lugar de reproducir discos en su equipo, mi profesor me pedía que tocara todos los estilos posibles: Barroco, Clásico, Romántico, Moderno, y también canciones de Rock and Roll, Blues, Pop, etc., para que él pudiera contextualizar sus explicaciones con ejemplos en vivo, y directamente poder interrelacionarlas entre sí. Por ejemplo, nos explicaba que Bach era como una especie de pianista de jazz de la época. Salvo una o dos personas, ninguno de mis compañeros sabía nada de música, pero entendían a la perfección esta comparación, a pesar de las figuras y notas sobre la pizarra del aula, con combinaciones sencillas de blancas y negras —incomprensibles para todos ello—, que era el mínimo práctico de conocimiento exigido por el profesor para los alumnos de primero. También debíamos estudiar toda la historia de la música, desde la Edad Media hasta el siglo XX, sus géneros, sus formas, sus estilos, sus compositores y sus composiciones. El problema fue que este nivel de exigencia provocó que durante años esta asignatura fuera temida por los alumnos de mi instituto, aunque a mí me ayudó a entender el fenómeno musical desde un punto de vista histórico y musicológico, como una materia interdisciplinar a mis estudios de piano en el Conservatorio —también tuve que cursar Historia y Estética en el Conservatorio para poder obtener la titulación correspondiente. Con los años me di cuenta de que Keith Jarrett era una especie de Bach del siglo XX (Sandner, 2015).

Perspectiva autobiográfica sobre las primeras grabaciones

Durante aquellos años adolescentes realicé mis primeras grabaciones. Siempre me ha interesado la edición y producción musical, el proceso desde que se lee la primera nota del pentagrama hasta que se escucha en un reproductor. Una vez actué en un programa de televisión de Canal Málaga TV, *El don de cantar*, con el grupo de rock que había formado mi hermano y sus amigos, donde yo tocaba la batería. Después de aquello, el presentador nos invitó a asistir al proceso de grabación de una canción de Ennio Sangiuto *El pirata*. Comprendí por primera vez el proceso de edición de audio, donde el cantante repetía una y otra vez hasta lograr la buena toma. A los pocos días, se me ocurrió practicar

la edición multipistas utilizando el recurso de la doble platina, intentando imitar los sintetizadores de la canción *Walk of life* de Dire Straits con el teclado Casio PT 80. Utilizaba este procedimiento en el equipo de música que tenía en casa, grabando varias veces con un micrófono y solapando la pista de audio con lo anterior, primero la batería, luego los teclados y, por último, mi voz. La grabación de piano clásico la realizaba con un radiocasete adquirido en Londres por mi padre unos años atrás y me parecía que debía ser suficiente para mis propósitos. Este aparato recogía mejor el sonido del piano acústico que el propio micrófono. Uno de mis tíos siempre venía a visitarnos por Navidad y, en una ocasión, se ofreció para ayudarme en la grabación. Así fue como hice mi primera producción de la Sonata “Patética” de Beethoven, tocada de principio a fin, sin cortes. Al poco tiempo, leí que las primeras grabaciones de música clásica se hacían así, de una vez, y me sentí muy orgulloso de mi proeza, tal y como hacían los músicos del pasado (Beardsle et al. n.d.).

Tuve la fortuna de tener siempre un buen ambiente musical en mi hogar, primero a través de mi familia, y posteriormente en el Conservatorio de Málaga. Mi profesora de Grado Elemental ya había recomendado a mis padres que yo estudiara el Grado Medio con su marido, que era uno de los catedráticos. Además, me propuso un profesor particular para avanzar más, aunque en casa consideraron que las clases del conservatorio debían ser suficientes. Como yo no poseía criterio alguno sobre qué era lo mejor para mí, simplemente obedecía. No obstante, durante el curso surgieron algunos contratiempos. Según le comentó el profesor a mi padre en una ocasión, al parecer yo a veces le cuestionaba todo en actitud rebelde. Él tenía unas manos enormes y me indicaba cómo se debían interpretar los diferentes pasajes. Mis manos eran aún muy pequeñas y apenas alcanzaban un intervalo de séptima.

—Prueba a tocarlo de esta manera

—¡Yo lo toco así!

Mi profesor no me proponía actuar en público en los conciertos de alumnos, probablemente por esta “chulería” y rebeldía adolescente que empezaba mostraba. Yo no le daba importancia porque no me tomaba en serio la música. Seguía siendo un “juego” para mí. Tampoco era realmente consciente de la disciplina que requiere el estudio de un instrumento.

Llegué a presentarme a un concurso infantil de piano que se organizaba en Málaga sin su permiso y sin consultarle. Inocentemente, mis padres me apuntaron en aquel

certamen, al igual que cuando en el colegio te inscriben en un concurso de pintura, de poemas, o de cualquier competición deportiva, de manera totalmente libre. Cuando se lo comenté, me insistió en que no participara porque podría hacer el ridículo. Entre otras piezas, pensaba tocar *La Patética* de Beethoven. La había aprendido el verano anterior. De manera que, al comenzar el curso académico, le manifesté a mi profesor mi deseo de trabajar con él la obra, a lo que accedió. Entonces, ¿por qué mi profesor, a quien yo tanto admiraba, me recomendó no subirme al escenario en aquel concurso? Probablemente, porque no estaría bien preparado para abordarlo con un mínimo de garantías de éxito o porque era un inconsciente al hacerlo sin su previo consentimiento. La verdad es que, para mí, todo lo relacionado con la práctica instrumental, era como una especie de “reto-juego”, por lo que nunca sentía vergüenza, ni tenía miedo a equivocarme o hacer el ridículo. Finalmente toqué. Además, él estaba presente porque participaba otra alumna y compañera de clase. Creo que no pasé nervios; de hecho, recuerdo estar muy seguro, pero también lo pasé mal porque desobedecí a mi profesor y me insubordiné.

Pese a sentirme plenamente satisfecho con mi versión de *La Patética*, no obtuve ningún premio. Tras un desencuentro pedagógico con mi padre y confesarle que no había podido dormir en toda la noche por haberme presentado sin avisarle, le pidió que me cambiara de cátedra, argumentando que con lo que había sucedido, no podía seguir siendo mi maestro. Lo que ocurrió creo que perjudicó posteriormente mi relación con otros compañeros y profesores del centro, por lo que nunca terminé de ubicarme en aquel contexto académico, donde además percibía que tocar canciones de los Beatles o de Queen me convertía en una especie de *rara avis*.

Perspectiva autobiográfica sobre los estudios de Conservatorio

Me matriculé con un pianista formado en Madrid y en la Academia Liszt de Budapest, que llevaba algún tiempo ejerciendo su labor docente en el Conservatorio de Málaga. Sus enseñanzas fueron determinantes en mi formación como músico durante el grado profesional y superior. Su característica más importante es que era un concertista en activo. Ofrecía recitales regularmente como solista y como músico de cámara e invitaba a todos sus alumnos. Durante el primer año trabajé muy bien con él. Sentía como si recibiera un soplo aire fresco, vislumbrando nuevos horizontes pianísticos a través de un repertorio totalmente desconocido para mí con el que pude espantar algunas inseguridades que había adquirido durante el verano, tras la mala experiencia de mi

primer concurso. Creo que era lo que realmente necesitaba en aquel momento. Me animó a presentarme en otros concursos nacionales para adquirir más experiencia y pude conocer a más pianistas de otras partes de España.

En el concurso Marisa Montiel de Linares me eliminaron en la primera ronda. Me acerqué a los miembros del jurado para preguntarles qué es lo que había hecho mal para no pasar a la siguiente fase. Me indicaron que, fundamentalmente, no respiraba entre las frases. A partir de aquel día empecé a reflexionar sobre el concepto de respiración en la música. Yo no tenía tal sensación, pero también pensaba que: “si no respiro, me muero”. Aunque, por algunas grabaciones caseras que hice posteriormente, visto desde fuera, tenía una tendencia natural a precipitar mucho los finales de frase y las transiciones en los tiempos rápidos. Me grababa casi todos los días y, de alguna manera, comencé a ser mi propio profesor, pero no sabía cómo corregir la respiración. También podría estar causado por ansiedad o nervios (Guyon *et al.*, 2020). Además, desde siempre, he padecido rinitis crónica provocada por múltiples alergias a los ácaros del polvo, a los pólenes, a las gramíneas, etc., que afectan también a mis vías bajas respiratorias. Pensé que todos mis problemas respiratorios se debían únicamente a la alergia. Probablemente, todo esto provocó que, de niño y adolescente, mi respiración natural fuera más agitada de lo normal, dando una sensación objetiva de no respirar entre las frases, tal y como me indicaban los miembros del jurado de aquel concurso. Así que, tuve que cambiar mi manera de tocar, aprendiendo a respirar mejor con la propia música, aunque no fui plenamente consciente del aire que llega a mis pulmones hasta que recibí clases de Yoga y de canto lírico muchos años después, empecé a trabajar la improvisación en Alemania y, sobre todo, hasta que me operé de la nariz hace unos años.

Participé varias veces en la Muestra de Jóvenes Intérpretes que organizaba el Ayuntamiento de Málaga en el antiguo conservatorio María Cristina. En una de las ediciones realicé una grabación para una producción conjunta donde tocaban otros músicos (‘Muestra de jóvenes intérpretes’, 1993). El hecho de que se hubiera registrado un disco con mi nombre en la contraportada fue la primera y gran ilusión musical de mi vida. Elegí el primer movimiento de la Sonata nº 17 de Beethoven *La tempestad*, pero se equivocaron en uno de los cortes y suprimieron un acorde de negra al principio de la transición para recapitular al tema B. Desde entonces, me gusta estar siempre presente o participar activamente en la postproducción de todas mis grabaciones e incluso hacerlas yo mismo en mi estudio con mis propios equipos; últimamente, salvo excepciones, ni siquiera recurro a una casa discográfica y hago la distribución a través de todas las

plataformas digitales. Así lo he hecho con mis últimos trabajos, *Postludio a Ludwig* (2020), *Retro-Garde* (2020) y *The Puppet Circus* (2022).

De 1989 a 1991 avancé mucho gracias a las enseñanzas de mi nuevo profesor. Descubrí parte del repertorio de Fran Liszt en su famoso cuaderno *Años de Peregrinaje*, algunas piezas de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, y otras piezas de Claude Debussy, como *La isla alegre*. De repente, comencé a obtener Matrículas de Honor y Sobresalientes, pero la intuición y facilidad que sentía tener con el piano seguían chocando con las reglas que se impartían en las clases de Armonía. Algo no encajaba. Recuerdo que me examiné por libre de 3º de Armonía Realizada —también se podía optar a Armonía Analítica. Tuve la osadía de escribir un cuarteto de cuerdas a partir de una melodía previamente dada. Me suspendieron. Así que abandoné esa asignatura, y la idea de estudiar contrapunto, fuga y composición, ni siquiera me la planteé a largo plazo.

Para obtener el Título Profesional de Piano debía cursar un curso obligatorio de Repentización, Transporte y Acompañamiento, que significa: lectura de partituras a primera vista, tocar ejercicios en otra tonalidad distinta a la original, y acompañar con el piano a otros instrumentos melódicos. Creo que sólo asistí a un par de clases. Su profesor me avisaba por los pasillos, pero siempre me escaqueaba con cualquier excusa. En aquel momento solo me interesaba tocar determinadas piezas clásicas, algunas canciones de Queen, leer libros sobre técnica pianística, y tocar la batería en el grupo de rock que había formado con mi hermano. Me aprovechaba de la batería de otro de mis hermanos —había comenzado con clases de percusión— para ensayar temas de The Who, Ten Years After, Dire Straits y The Beatles, así como nuestras propias canciones compuestas por mi hermano mayor.

Ese era mi pequeño mundo. Todo lo demás suponía sacarme de mi zona de confort y no lo aceptaba. Era bastante anárquico y en general tenía una actitud bastante indiferente ante la enseñanza reglada del Conservatorio. Llegó un momento en que no aceptaba las enseñanzas de nadie y creía que sólo podría aprender las cosas por mi cuenta a través del método ensayo-error. Iba por libre. Lo ideal es la combinación de formarte un criterio a partir de tu propia experiencia, partiendo de una educación previa, pero entonces no era lo suficientemente maduro como para atender todas las enseñanzas y consejos de mis maestros.

En aquella época estaba permitido matricularse en varias asignaturas complementarias sin ceñirte a un plan de estudios jerarquizado por curso académico como hoy en día. También existían los exámenes libres, y tenía tiempo suficiente para

organizarme y compaginarlo con otras actividades del instituto. Llegué a formar otro grupo de rock con algunos compañeros de C.O.U.—Curso de Orientación Universitaria, que se realizaba al terminar 3º de Bachillerato—, esa vez como pianista. Lo importante era concluir el ciclo formativo del Conservatorio, sin un orden de asignaturas impuesto previamente, salvo sólo algunas materias. Sentía que necesitaba más ayuda para mejorar mi técnica, además de la de mi profesor de piano. Durante un tiempo estuve obsesionado con la idea de que el tamaño de la mano era crucial para ser un buen pianista. Mi extensión entre el primer y quinto dedo abarca prácticamente una octava ejecutándola con comodidad y, comparada con la de mis compañeros, notaba que mi mano era bastante pequeña. Tampoco era consciente de la libertad de movimiento que debía haber entre muñeca, brazo y hombro, ni tenía bien interiorizado el concepto de respiración. Además, tocaba con la espalda muy curvada. Por decirlo de alguna manera, era un “salvaje” al piano.

Mi profesor me insistía en que yo tocaba de una manera muy “especial”. Yo no llegaba a entender qué significaba aquello. Supongo que se refería a que tenía musicalidad, o que tenía una técnica natural y tocaba con facilidad. Otro profesor me dijo una vez que yo tocaba bien, pero con poca fuerza.

Decidí probar en los cursos internacionales de Santander organizados por la Fundación Isaac Albéniz. Me inscribí como alumno oyente, ya que no superé la audición para ser alumno activo. No obstante, el profesor de aquel curso tuvo la gentileza de escucharme una vez al finalizar las clases con los alumnos activos. Ese año había estudiado la Sonata nº 31 de Beethoven. “Me gusta tu fraseo y la naturalidad con que colocas las manos en el piano”. Fue la primera vez que alguien me habló en estos términos y su comentario me hizo reflexionar en lo sucesivo. Allí conocí a una pianista armenia, afincada en Zaragoza, que se había formado en el Conservatorio de Moscú, cuya técnica pianística me impactó; también a un pianista argentino-canadiense, que tocaba una versión realmente impresionante de *Gaspard de la Nuit* de Ravel. Mantuve contacto con la pianista armenia y, en primer lugar, me recomendó practicar todos los estudios de Czerny op.299 —sólo había tocado un par de ellos. También conocí a otros pianistas españoles, algunos de ellos alumnos de la recién fundada Escuela Superior Reina Sofía de Madrid.

Abrumado por el altísimo nivel instrumental de los alumnos activos, al menos pude escuchar atentamente las indicaciones del profesor del curso para aprender lo más posible como alumno oyente. En Santander comprendí la importancia de la figura del

Maestro que se sienta en otro piano junto al alumno, toca con él, y le explica directamente con ejemplos prácticos. Hasta entonces, mis clases se impartían en Málaga con un solo instrumento en el aula, donde el profesor levantaba al alumno de su banqueta para sentarse él. “Levántate, siéntate, levántate, siéntate”, y así sucesivamente. Además, yo tocaba básicamente por intuición, sin ningún criterio formado anteriormente de técnica o escuela pianística.

Durante los dos años siguientes, realicé varios cursos de perfeccionamiento como alumno activo, uno de ellos en Madrid con un pianista español que me gustó especialmente. Asistí durante un año al seminario mensual que organizó para preparar mejor mi examen del último curso de piano, paralelamente a las enseñanzas de mi profesor del Conservatorio de Málaga.

El profesor en Madrid me enseñó varios aspectos de la pedalización en la música de Debussy, como, por ejemplo, pisar el pedal celeste para ejecutar los *fortísimo* del preludio *La catedral sumergida* para así crear un efecto más acuático y “sumergido” del sonido. También nos hablaba de la diferenciación de distintos planos sonoros en una misma mano, haciendo constantes referencias a Sviatoslav Richter, de quien, decía, había recibido consejos.

A través de mi profesor de Filosofía del instituto contacté con un pianista español profesor en Bremen (Alemania), que me habló y me puso en contacto con un catedrático de la universidad donde él trabajaba, el Prof. Kurt Seibert. De alguna manera, sentía que debía conocer Alemania, aunque todavía me faltaban asignaturas complementarias para completar el ciclo formativo, incluso para obtener mi Título de Profesor de Piano —así ya podría dar clases.

Unos años antes, a través de una beca de la organización “Spanish Heritage”, había podido permanecer tres semanas con una familia de Ohio en Estados Unidos, lo que me permitió adquirir un buen nivel de inglés en la adolescencia. Me proporcionaron un piano para que yo pudiera estudiar ese verano, en la iglesia de su comunidad. Me resultaba curioso que se cantara todo el tiempo en las celebraciones, generalmente góspel, y que la figura del pastor protestante no tuviera nada que ver con lo que yo conocía. En la fiesta de fin de curso del instituto americano también toqué la Sonata “Patética” de Beethoven y canté canciones de los Beatles y Jerry Lee Lewis. Me parecía divertido sentir el contraste entre un público callado y concentrado escuchando música clásica, y un público bailando y dando gritos a ritmo de *rock ‘n’ roll* con *Great Balls Of Fire* de Jerry Lee Lewis.

Aquel mismo verano, mi hermano y yo nos quedamos con una familia de Londres para perfeccionar aún más nuestro inglés. El padre era músico amateur y tocaba el saxofón en una banda de jazz. Como también tenían un piano en casa, fue allí donde comencé a leer partituras con cifrado americano y donde escuché jazz en vivo, el auténtico, por primera vez.

Al poco tiempo, viajé a Barcelona para ver en concierto a mi ídolo: Paul McCartney. Los Beatles y, en general, su legado y su influencia, siempre habían sido una constante en mi vida desde que escuchaba en Salamanca a mi tío cantando sus canciones con la armónica y la guitarra. Sin embargo, ver y escuchar a McCartney a dos metros del escenario, y con 16 años, me provocó a partir de entonces un proceso de desmitificación de la música pop y de grandes masas en general, donde el marketing y el espectáculo llegan a prevalecer sobre la música —aunque sigo amando a los Beatles. Fue cuando me empecé a interesar por compositores como Jelly Roll Morton, Scott Joplin, George Gershwin, Aaron Copland y, sobre todo, Leonard Bernstein, todos ellos compositores norteamericanos.

Cuando terminé el C.O.U., me matriculé en Filología Inglesa, al mismo tiempo que en 9º de Piano. Sentía que debía aprender otras cosas además de música, teniendo en cuenta todas aquellas experiencias veraniegas en Estados Unidos e Inglaterra. En el Conservatorio percibía que tener otras inquietudes universitarias generaba cierta desconfianza entre el profesorado, por no dedicarme de lleno y exclusivamente al estudio de la música. Por otra parte, estudiar con otro maestro al mismo tiempo que con el que era oficial, no estaba bien aceptado, salvo que tuvieras su consentimiento o su recomendación. Ahora opino que la carrera de música es tan absorbente que apenas queda tiempo para nada más, pero entonces yo no era consciente y siempre pretendía abarcar demasiado. Seguía acudiendo a la universidad por las mañanas y al conservatorio por las tardes. También comprobé que con la música también se podía ganar algo de dinero, cuando me pagaron por mi primera actuación, pero entonces no estaba nada convencido de que me pudiera dedicar a ella profesionalmente en el futuro.

Paralelamente, comencé a estudiar alemán por mi cuenta. Además, empecé a conocer la escuela pianística alemana a través de varios libros. Un amigo me regaló *Conversaciones con Claudio Arrau* (Horowitz, 1984) donde el legendario pianista chileno hablaba sobre su formación en Berlín con Martin Krause, alumno de Franz Liszt. Empecé a sentir cada vez más atracción por la cultura germana. Y aquel libro fue durante varios años mi Biblia particular, junto con *El arte del piano* (Neuhaus, 1985) de Heinrich

Neuhaus que también estudió en Viena y Berlín.

Después de varios correos postales, envío de grabaciones y algunos trámites logístico-burocráticos, en octubre de 1995 aterricé en el aeropuerto de Bremen. Unos días más tarde, el Prof. Kurt Seibert me admitió con alumno invitado durante seis meses tras hacerme una pequeña prueba en su aula.

Sin embargo, sentía que tenía un nivel muy bajo con relación a los pianistas que estudiaban en Bremen, y me parecía que mis compañeros de clase tocaban mil veces mejor que yo, todos con muy buena técnica. Finalmente me permitieron permanecer dos semestres enteros recibiendo clases normales como estudiante invitado.

Tras pasar una prueba de alemán obligatoria, me dejaron matricularme como estudiante oficial con el Prof. Kurt. sin necesidad de hacer el examen oficial de ingreso. Fue suficiente con haber concluido un año como alumno invitado. Para mi sorpresa, el verano de 1996, me concedieron la beca de la Fundación Alexander von Humboldt para estudiar música, gracias a las cartas de recomendación del propio Kurt Seibert.

Ser estudiante en Alemania supone tener varias ventajas. Sus universidades están subvencionadas por el estado federal correspondiente, y las matrículas son prácticamente gratuitas (Schulte, 2016). Es un país que se preocupa por ofrecer la mejor formación pública. A mí me brindó todo lo que necesitaba en ese momento para prepararme en las mejores condiciones y con los mejores profesores que un chaval de mi edad pudiera desear. Por primera vez, me sentí como un pianista profesional cuando debuté en un acto del Rotary Club de Bremen con la Rapsodia Húngara nº 5 de Franz Liszt. Poco después, la Fundación Alexander von Humboldt me invitó a dar un concierto en Bonn junto con el resto de los músicos becados aquel año. Empezaba a sentir que formaba parte de algo importante cuando allí interpreté la *Fantasia* op.28 de Felix Mendelssohn, muy cerca de la casa natal de Beethoven.

Tras varios meses de intensísimo estudio y avance técnico, Seibert siempre me presentaba en los conciertos de alumnos como un “Humboldt Stipendiat” —Becado Humboldt—, por lo que concluí que para él y para la Escuela también era un prestigio. Recuerdo que en una misma semana llegábamos a dar de dos a tres clases. En las primeras lecciones, empezábamos con los 51 ejercicios de Brahms, y las 2 Rapsodias Op. 79, combinando con repertorio clásico y romántico. Aprendí su segunda sonata y participé en la “Brahms Wochen” —semana de Brahms. Mi profesor me mencionaba con esta frase: “Llegó a Alemania hace unos meses, y ahora toca a Brahms”, refiriéndose a mi manera “asalvajada” de tocar antes de llegar a Bremen. Ya había montado algunas de sus obras

en Málaga, el *Scherzo* op.4 y algunas piezas del op.76, pero gracias a las enseñanzas de Seibert, con la Segunda Sonata en Fa sostenido menor, fue cuando comprendí la densidad y profundidad de su lenguaje.

Kurt Seibert es un gran pianista y pedagogo, heredero directo de la escuela alemana tradicional (Lourenço, 2010) que procede directamente de Beethoven, a través de su profesor en Hamburgo, Conrad Hansen, y sus respectivos maestros y ascendientes musicales: Edwin Fischer, Martin Krause, Franz Liszt, hasta llegar a Carl Czerny, alumno del propio Beethoven. Trabajamos varias de las sonatas de Beethoven y llegamos a realizar en Baviera un ciclo monográfico con toda su obra para piano. Seibert posee una enorme capacidad didáctica. Su mejor cualidad es que se adapta a la perfección a las necesidades del alumno y sabe sacar de cada uno de ellos su mayor potencial. En mi caso, siempre respetó mi sentido e intuición musical “espontánea”, a partir de los cuales me enseñó a concebir la técnica, no como un fin, sino como un medio para la interpretación. La primera vez que le escuché me llamó mucho la atención cómo era capaz de tocar las delicadas escalas mozartianas con unas manos tan voluminosas y unos dedos tan carnosos. Me resulta imposible explicar aquí todo lo que aprendí con mi Maestro porque serían varios tratados de pedagogía musical y técnica pianística (Chiantore, 2011). Ahora sólo se me ocurre decir que gracias a él me convertí en concertista profesional y que soy muy afortunado por haber sido uno de sus alumnos.

Ese año aprendí la *Humoresca* op.20 de Schumann. Cuando la interpreté en concierto, Seibert se acercó hacia mí y me insinuó: “Tito, podrías llegar a convertirte en un pianista mundialmente famoso, pero aún tienes que mejorar tu técnica”. Lógicamente, aquella frase no solo me gustó, sino que provocó una subida repentina de mi autoestima a un estadio superior. Durante la redacción de esta tesis, y recordando aquellas palabras de mi Maestro, leí bastante sobre el concepto de Ego. Me llamó la atención esta reflexión de Juan Carlos Alonso González (Alonso González, 2018), que señala lo siguiente:

Carl G. Jung definió al ego como el centro de la consciencia, resaltando sus limitaciones y diferencias con la personalidad total. El ego se relaciona con cuestiones tales como la identidad del individuo, la conservación de su personalidad, la persistencia a través del tiempo, el conocimiento de la realidad y la mediación entre el reino consciente e inconsciente. No obstante, es una instancia psíquica que responde a las necesidades de otra que le es superior: el Self, principio ordenador de la personalidad entera. La relación del Self con el ego puede ser comparada con la relación entre lo que mueve y lo que es movido.

Recuerdo que, a los veintidós años, me imaginaba realizando giras mundiales, saliendo en las portadas de revistas importantes, y concediendo entrevistas en todas las cadenas de radio y televisión. El problema es que, cuando dejas de ser una promesa del piano, como parecía que yo era en aquel momento de mi vida, te conviertes en uno de tantos pianistas sin trabajo, sin conciertos y “sin consuelo”. Suele ocurrir a partir de los 30 años. Penetras en una especie de tierra de nadie, donde tampoco eres músico experto o con suficiente experiencia. De repente, no interesas a los programadores. Muchas carreras se han malogrado por generarse demasiadas expectativas y, después, no haber sabido gestionar el ego. Los músicos clásicos vivimos atrapados en una torre de marfil. Consideramos que nuestra actividad merece toda la atención en los medios, y casi ignoramos que nuestro trabajo realmente interesa a un porcentaje mínimo de la población. Es la cruda realidad. Y, además, tengo la firme convicción de que todos los artistas son algo egocéntricos mientras se esfuerzan en mostrar constantemente modestia o humildad (Ramírez, 1998).

A mi profesor le ofrecieron el puesto de director artístico del Festival “Max Reger Tage” en Baviera, que me permitió actuar en varias ciudades de este estado durante dos años. Lo que más me llamaba la atención es que casi siempre solían ir críticos especializados que sacaban reseñas en los periódicos de la región. A su vez, yo enviaba todos aquellos recortes al Diario SUR de Málaga, concretamente a su crítico especializado, que publicaba en estos términos: “Nos llegan noticias de Tito García, que se ha presentado en el Festival Reger...”, con lo que se producía un fenómeno curioso: la reseña de la reseña.

Decidí que debía profundizar aún más en el compositor bávaro, y pensé que podría hacer algún trabajo de investigación e incluso plantear un doctorado en alguna universidad española cuando terminara mis estudios en Alemania. Empecé por escribir mi primer artículo. Lo transcribo a continuación en el siguiente Apéndice para que se pueda entender mejor la dedicación exclusiva que tuve hacia el compositor alemán, importantísima para mi formación integral como músico, improvisador y compositor, y para que se aprecie la concepción que tenía entonces sobre la Escuela Alemana de Piano.

APÉNDICE III: MAX REGER, EL COMPOSITOR OLVIDADO (García González, 2001).

Ha terminado el siglo de las nuevas artes, de las novedades tecnológicas, de la nueva música...Y desde mi posición de contemplador de la escena actual, como pianista y como servidor del arte más efímero de todos, me gustaría hablar sobre Max Reger (1873-1916), el compositor alemán de principios del siglo XX, figura esencial en el desarrollo de la música clásica posterior.

En 1995 tuve la oportunidad de asistir a un concierto sobre Reger en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Bremen, en Alemania. Ese año se desarrollaba un proyecto interdisciplinario que giraba en torno a su figura, y que se titulaba “Desde la profundidad del alma”. Por aquel entonces, solamente había escuchado algunas obras para órgano, pero la obra para piano me era totalmente desconocida. Ya había empezado a estudiar con el Prof. Kurt Seibert, heredero directo de la escuela tradicional alemana de Edwin Fischer, y principal impulsor del compositor bávaro en Alemania. Me invitó a preparar con él algunas obras de Reger. Daniel Barenboim dijo una vez que no estudiaba obras de Reger por la extrema dificultad que entrañaban. Yo pensaba: ¿cómo voy a tocar Reger, si Barenboim opina así? El Prof. Seibert me instaba a adentrarme en ese pozo sin fondo de las formas musicales de Max Reger; hasta que un día, se decidió a organizar un Festival Internacional en la ciudad bávara de Weiden —donde Reger pasó los primeros años de su vida, una vez que sus padres se trasladaran desde Brandt, su ciudad natal. Al estudiarlo a fondo para preparar dicho festival, descubrí en su obra para piano un nuevo mundo de inspiración y de verdadero sentimiento romántico. Recientemente, he tenido la oportunidad de presentarme en este Festival con su última composición para piano “Traüme am Kamin” op. 143 —Sueños en el hogar—, y con algunos de sus preludios y fugas. También he sido invitado para estrenar estas obras en Madrid y en otras ciudades españolas.

He podido comprobar que Reger era un perfeccionista, característica que no por tópica deja de ser cierta, aplicada al modo de ser de los alemanes, sobre todo de los bávaros. Sus partituras originales poseen una caligrafía única, donde las indicaciones dinámicas están pintadas en rojo, mientras que la grafía notacional está escrita en negro.

Se preocupaba de que los editores comprendieran su escritura, al menos, para que fuera fácil de publicar. Haciendo un análisis detenido de su lenguaje musical, he llegado a la conclusión de que la de Reger era una personalidad llena de contrastes; a través de

documentos gráficos y testimoniales, tengo la impresión de que le embargaba la tristeza: existen fotografías, y en ninguna de ellas aparece sonriendo. Por eso, a veces se comete el error de interpretar su música fijándose sólo en la dimensión más superficial y externa de su personalidad, que ha llegado a nosotros a través de elementos extramusicales. Como estos elementos inducen al apagamiento y a la carencia de vitalidad ¿quiere decir esto que la música de Reger deba interpretarse con esa impronta? Precisamente todo lo contrario.

Después de haber interpretado una “Humoresca” de Reger de manera técnicamente perfecta, pero sin carácter, convirtiéndola en una interpretación tediosa y cansina, una pianista me comentaba una vez que precisamente ese es el verdadero espíritu de Reger, porque sólo hay que contemplar las fotografías del compositor y corroborar así su afirmación. Pensando como ella, no me extraña que la música de Reger no haya llegado todavía a ser popular. Lo que Reger era incapaz de expresar de otra manera en su vida personal y social, lo expresaba con la música en sus composiciones para piano. Por eso se equivocan los que intentan aplicar a su música los rasgos de su carácter. ¿Cómo puede limitarse un intérprete a la opinión de los historiadores de la música o a la de los eruditos, cuando se puede llegar a la clave de una interpretación musical desmenuzando la partitura? Se ha venido admitiendo en los círculos musicales, incluso en los más especializados, casi con tintes fatalistas, que la mayor parte de la música de Reger es difícil de comprender y por lo tanto de escuchar. Por eso, el intérprete debe tener en cuenta tres aspectos fundamentales en una audición de música de Reger:

- Capacidad de improvisación del intérprete.
- Claridad en la ejecución
- Concentración en la armonía a expensas de la melodía.

Es importante que el intérprete que estudie una partitura de Reger llegue a crearse una serie de recursos técnicos precisos para llegar a poder improvisar en sintonía con el carácter improvisatorio del compositor, incluso para en caso extremo de fallo de la memoria, asunto que preocupa a todos los intérpretes; y así, el mal llamado “error”, no sea perceptible, ya que puede quedar integrado en la arquitectura de la obra, no como un postizo, sino como un detalle ornamental. ¿Cómo se consigue esto? Naturalmente, la técnica de la improvisación no se puede resumir en unas líneas, ya que constituye un proceso gradual partiendo de acordes simples, acompañados de melodías simples, hasta llegar a acordes más complejos. El propio intérprete debe saber en qué casos son necesarios estos recursos. Lo que mi experiencia puede aportar es la recomendación de la

práctica improvisatoria sobre todo con movimientos lentos. Lo que sí parece ser un hecho comprobado es que los intérpretes latinos tenemos ventaja sobre otros intérpretes, dado nuestro carácter impulsivo y emocional, que puede ayudar a la hora de captar la intención del compositor.

Max Reger era un músico ambicioso, por lo que fue un trabajador incansable. Con sus obras quería superar a Brahms y convertirse en el compositor más famoso de su país. Su legado es vastísimo. Tuvo problemas con el alcohol y muchas de sus obras fueron compuestas en estado de embriaguez, por lo que alcanzan, a veces, límites inhumanos en la dificultad de ejecución. El intérprete debe olvidarse en algunos casos de seguir las indicaciones de *tempo* del compositor, ya que permanecer en un continuo estado de estrés en la interpretación no es aconsejable porque no es ejecutable. Es preferible encontrar un *tempo* cómodo, a estrellarse en un pasaje de notas de carácter virtuosístico. Por ello, se debe buscar cierta lógica en el pulso. No olvidemos que los alcohólicos no se caracterizan precisamente por poseer el sentido de la lógica. También se comete el error de interpretar a Reger, o demasiado rápido, o demasiado lento, dando lugar indefectiblemente a un caos en la ejecución o al aburrimiento. Hay que alcanzar un estado intermedio y entender a Reger desde el punto de vista de la medida y del orden en las ideas, teniendo en cuenta que no encontraremos melodías que se puedan cantar, como puede ocurrir en Mozart o Schubert; en cambio, sí descubriremos su pasión por las continuas modulaciones y una melodía “escondida” entre los acordes, que el oyente deberá hacerla realidad en sus oídos. Por eso es necesario estar buscando siempre la máxima claridad en la ejecución, dentro del complejo entramado de la obra.

Cuando a finales del siglo pasado Luis II de Baviera promocionó y subvencionó a Wagner para que finalmente consiguiera representar “El Anillo” en su Palacio de Festivales, “el fenómeno Wagner” comenzó a evolucionar y su estilo a influir en el resto de los compositores. Reger pertenecía a la escuela brahmsiana, vinculada directamente con el Barroco alemán representada en la figura de Bach, y podemos afirmar que es el compositor más importante de los que han surgido de la región de Baviera (Wagner era natural de Leipzig). La “música del futuro” que impulsaron Wagner y Liszt tuvo también influencias en Reger; y el concepto de “melodía infinita” del propio Wagner también influyó en el lenguaje musical del compositor bávaro.

Cuando se toca música de Reger, los permanentes cambios armónicos y la existencia de una armonía un poco indefinida en algunos fragmentos, recuerdan a Wagner, sobre todo en los tiempos lentos; no ocurre así con los movimientos rápidos: un

“humor” escondido entre las notas surge como si un apasionado de la cerveza en estado de embriaguez fuese su compositor —hasta se ha producido para el Festival de Weiden la cerveza “Max Reger Oscura”. Esto se nota, sobre todo, en los movimientos rápidos. Los lentos, sin embargo, parecen improvisados, difíciles de aprender, pero en ellos encontramos, me atrevo a decir, el verdadero sentimiento de Max Reger; de ahí, una vez más he de insistir en la necesidad de esa práctica improvisatoria en el intérprete de Reger.

¿Por qué Reger no ha tenido en este siglo una consideración mayor? Quizá porque no fue un brillante pianista como pudo ser Brahms, en cierta medida su ídolo; compositor que, junto a Chopin, Liszt y Debussy, ha eclipsado desgraciadamente su figura en la obra para piano. Cuando un compositor es pianista al mismo tiempo, su obra se difunde con mayor facilidad. Es sabido que Reger era principalmente organista, labor que desarrolló más que la de pianista; y que era un gran improvisador con este instrumento. En mis viajes a España, cuando acudo a conciertos de piano, observo que se presta más atención a música de Chopin y Rachmaninov en detrimento de la de, por ejemplo, Schumann o Reger. Lamentablemente, se olvidan muchísimos compositores interesantes y hoy en día se buscan obras de “aplausos fáciles”.

Concebidas inicialmente casi como música de salón, muchas de las composiciones de Chopin o de Liszt, son las de mayor agrado del público; pero olvidamos esas grandes obras maestras de Reger que pianistas legendarios como Claudio Arrau, desearon grabar al final de su vida. Yo me pregunto continuamente: ¿qué ocurre con la escuela alemana?, ¿por qué apenas se tocan las “Variaciones sobre un tema de Bach” o las “Variaciones sobre un tema de Telemann”? ¿qué ha pasado con los herederos del romanticismo alemán? Desde la muerte de Arrau, que fue el último eslabón de la generación de pianistas de la escuela germana, la cadena se ha roto, y los pianistas rusos y asiáticos invaden la escena. ¿Por qué se hacen transcripciones para piano de obras orquestales, en mi opinión, una falta de respeto al compositor, cuando existen maravillosas obras compuestas para piano, que por sí mismas tienen una calidad inmejorable? Reger creo que debe ser considerado como un compositor universal, al igual que Bach, Mozart, Beethoven o Brahms. A menudo se dedican libros especializados a encumbrar el carácter alemán a través de estos compositores, mientras que la obra de Reger fue totalmente olvidada por las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial, y los intérpretes buscaban más la popularidad interpretando a compositores del siglo pasado, como Chopin y Liszt, cuya música era más fácil de escuchar. Opino que quizás sería más interesante analizar la literatura musical desde el punto de vista del lenguaje utilizado por cada compositor, o

quizá hablar de psicologías humanas en el afanoso intento de expresarse por medio de la música. ¿No pudo ser una simple casualidad que Beethoven, Bach, y Brahms, naciesen en Alemania, y tuvieran la suerte de desarrollar allí su talento?

Para interpretar música de Reger es imprescindible poseer el sentido de la improvisación; ni siquiera el mismo Reger era capaz de interpretar correctamente sus propias obras para piano. Claudio Arrau afirmó no llegar a aprenderse de memoria las “Variaciones sobre un tema de Bach” de Reger y, sin embargo, fue capaz de tocar toda la obra de Bach para piano en concierto. Desde la escuela alemana nos proponemos tomar la antorcha de su relevo.

APÉNDICE IV: PERSPECTIVA PERSONAL DE LA INVESTIGACIÓN (SEGUNDA PARTE)

Perspectiva autobiográfica sobre las primeras improvisaciones

Mientras estudiaba la música de Max Reger, en Bremen empecé a trabajar como pianista en restaurantes. La verdad es que no me gustaba demasiado tocar para comensales más concentrados en sus conversaciones privadas durante la cena que en la música en vivo. Con la Beca Humboldt pude vivir durante tres cursos, pero, al cuarto año, ante el dilema de pedirle dinero a mis padres o ganarlo por mi cuenta, creí que la mejor opción era empezar a trabajar ambientando locales y restaurantes de la ciudad. No era un trabajo para un concertista que era para lo que yo me estaba preparando, pero, de vez en cuando, tocaba alguna pieza de Chopin, sabiéndome ya los momentos idóneos para ello, que solía ser en los postres o en el café. Al menos podía arrancar algún que otro aplauso. Muchos años más tarde, cuando vi la película *La La Land*, me sentí identificado con su protagonista: se tiene que ganar la vida como pianista de restaurante tocando repetidamente canciones navideñas, siempre con vistas a poder cumplir su sueño. El mío era poder llegar a tocar algún día en el Carnegie Hall de Nueva York.

Accidentalmente, una de las veces no pude llevarme las partituras. No era el contexto adecuado para interpretar el repertorio clásico que tenía entre manos, así que no me quedó más remedio que tocar durante dos horas lo primero que se me ocurría. Fue así como descubrí realmente la improvisación, en un momento de total necesidad. Sorprendentemente, aquí sí se me prestaba atención, bien porque era música desconocida o porque no sonaba a Cole Porter. Algunas personas se dirigían a mí y me preguntaba qué era que aquello que sonaba a “free jazz”. Yo simplemente probaba acordes extraños, uno detrás de otro, acompañando mis melodías que brotaban espontáneamente. Estoy plenamente convencido de que adquirí esta capacidad después dedicar cientos de horas de estudio a la música para piano de Max Reger.

Creo que fue en 1999 cuando improvisé el esbozo principal de lo que años más tarde se transformaría en mi pieza *Remembering Bernstein*, e intenté transcribirlo al papel en la extraña tonalidad de Sol bemol Mayor.



Figura 134 (esbozo manuscrito de *Remembering Bernstein*)

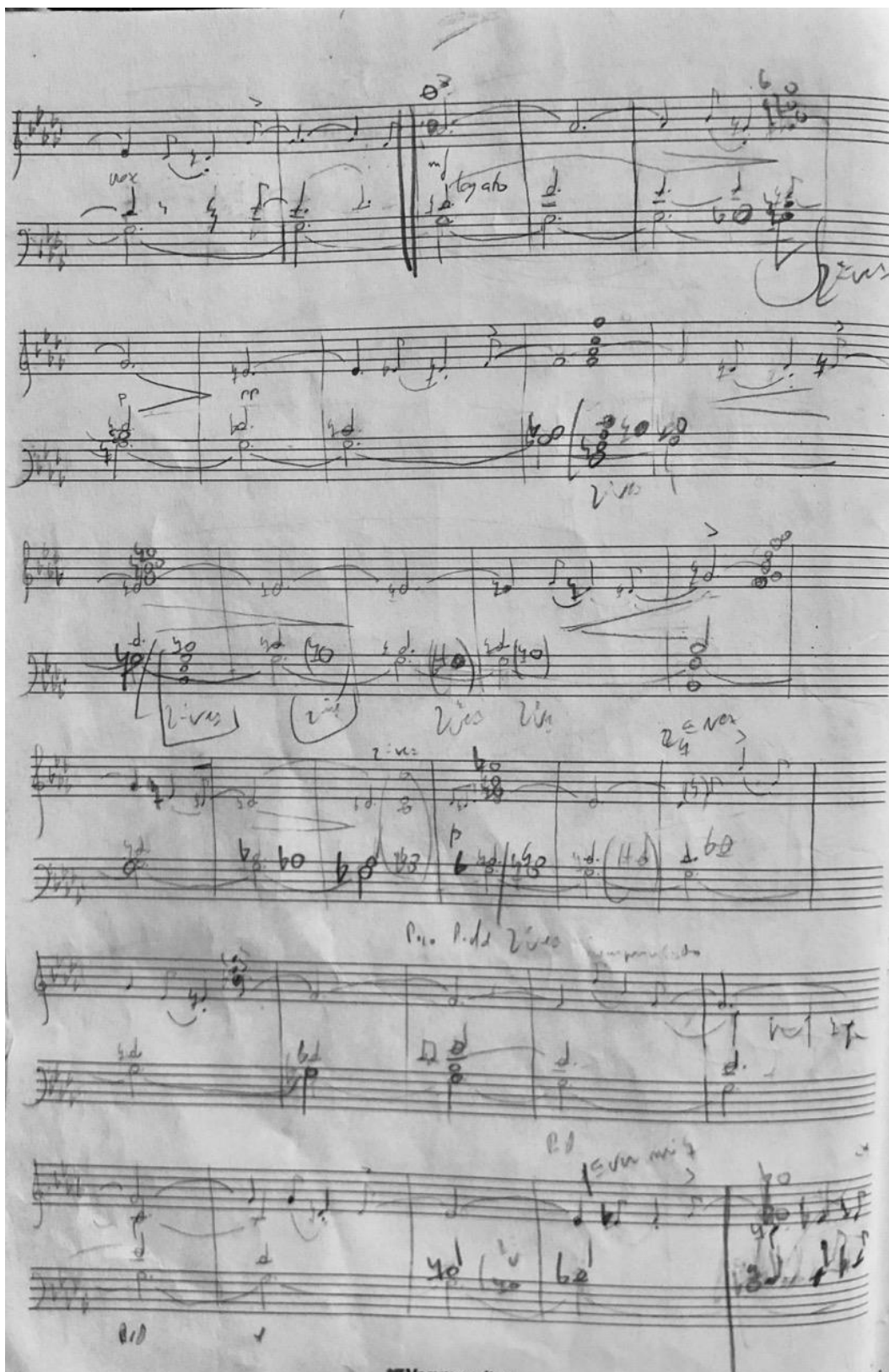


Figura 135 (esbozo manuscrito de Remebering Bernstein)

Habían programado durante varias semanas *West Side Story* en el Teatro de la Ópera de Bremen. Los días de la función, la familia que me alquilaba una habitación acogía en su

casa a Stefan Vinzberg, un renombrado cantante de musicales alemán, que representaba el papel de Tony. Acudí varias veces al Teatro a escuchar a Stefan y, durante los descansos de nuestro estudio diario en casa, me enseñaba los bocetos de sus propias composiciones. Esto me sorprendió, porque era la primera vez que yo conocía a un intérprete que al mismo tiempo era compositor (Lizarazu González, 2018). Yo seguía concibiendo la improvisación no como un medio para la creación, sino como un fin en sí mismo. Stefan a veces me escuchaba: “tu música suena interesante”. Sentía que cada vez cogía más soltura, y, además, lo podía poner en práctica como pianista de restaurantes. Tocaba muchas canciones de Cole Porter, Jerome Kern y George Gershwin, sobre las cuales hacía mis propias improvisaciones. Gracias a Kurt Seibert, durante esos años pude acumular mucha experiencia como concertista sin tener la necesidad de realizar concursos internacionales. Seguí actuando todos los veranos en el Festival Max Reger de Baviera y una vez grabé en directo para la “Bayerisches Rundfunk” —Radio Baviera. A instancias de mi profesor, estudié dos Preludios y Fugas del compositor bávaro, probablemente las piezas para piano que más trabajo me ha costado aprender de memoria en toda mi carrera, y en 2001 concluí mis estudios superiores en Alemania.

Con mi título superior alemán que, posteriormente, homologué por el título superior español, ya podía trabajar en cualquier conservatorio y realizar estudios de Postgraduado, tanto en Alemania como en España. Ya había solicitado el ingreso en los Cursos de Doctorado de Ciencias e Historia de la Música de la Universidad Autónoma. Me entrevistó su director, el compositor José Peris. El profesor Peris era poseedor de una gran personalidad. Su Maestro en España fue Óscar Esplá. Después se formó en París y Múnich con Nadia Boulanger y Carl Orff respectivamente. Tenía un catálogo importante de composiciones y, en aquel momento, era el único catedrático de música de esa universidad. Además, era el director artístico del Ciclo de Grandes Intérpretes y Autores de la Música en el Auditorio Nacional de Música. En la entrevista se mostró muy exigente porque había muy pocas plazas. Entre otras cosas, me preguntó por qué me había formado en Bremen y no en Múnich, Berlín o Hamburgo, ciudades más relevantes musicalmente hablando. Como no era el momento para contarle todos los detalles de mi vida, lo primero que se me ocurrió fue: “mi profesor en Bremen es heredero directo de la escuela alemana que iniciara Beethoven en Centroeuropa a través de su alumno Carl Czerny y, además, es especialista en Max Reger, alumno de Hugo Riemann, uno de los grandes pedagogos alemanes del siglo XIX”. Después le comenté mi idea de emprender un trabajo de investigación sobre el desarrollo del cromatismo en la música para piano de Reger,

aunque él me insistía en que lo hiciera sobre algún aspecto de la música de su Maestro Óscar Esplá. Durante ese año establecí muchos contactos e hice nuevas amistades en Madrid. Además, pude completar mi formación y realizar unos cursos de doctorado, donde conocí a Joaquín Achúcarro, a Luis de Pablo y a Cristóbal Halffter, que venían como profesores invitados a darnos lecciones magistrales sobre interpretación y composición.

A través de Peris, una vez estuve con el gran compositor polaco Krzysztof Penderecki. Hice todo lo posible para sentarme a su lado en una cena que organizó la universidad después del concierto donde dirigía su propia música, con una jovencísima Leticia Moreno que interpretó el concierto para violín de Mendelssohn. Por primera vez comprobé que un gran autor también podía ser un gran intérprete de sus obras; pero debía de ser un hombre bastante tímido, porque se mantuvo impertérrito durante la cena y apenas habló. En Madrid conocí a los compositores José María Sánchez Verdú, Antón García Abril y Pedro Vilarroig, a productores discográficos como José Miguel Martínez, al director de orquesta Enrique García Asensio, al crítico y musicólogo José Luis García del Busto, entre muchos otros. Concretamente, José Luis García del Busto, José María Sánchez Verdú y Pedro Vilarroig me animaron a componer cuando escucharon mis primeras improvisaciones. Peris me habló de su maestro Carl Orff y de sus clases en Múnich con él. Lo más importante de sus enseñanzas era que cada compositor debía seguir su propio instinto. Quizás por eso, Peris nunca adoptó los lenguajes de vanguardia de la Escuela de Darmstadt de posguerra, por lo que siempre le consideré un Neoclásico (Piquer Sanclemente, 2012). Además de compositor, era organista de la Capilla del Palacio Real de Madrid y Asesor de Música del Patrimonio Nacional. La última vez que hablé con él fue pocos años antes de fallecer, después de un concierto en el Palacio de Oriente con la colección de instrumentos Stradivarius, al que me invitaron. Quedé impactado por su sentencia: “Ya me puedo morir tranquilo porque el Papa ha escuchado mi música”. Fue en Roma ante Benedicto XVI con su versión reelaborada de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, de Joseph Haydn.

Tuve que abandonar el doctorado porque me ofrecieron un trabajo de profesor de música de cámara en una universidad privada de Madrid y una jornada parcial como pianista acompañante en una escuela de música y no tenía nada claro el tema sobre el que tratar mi trabajo de investigación. En definitiva, lo que buscaba era el sentirme totalmente independiente, con un trabajo más o menos estable. Más tarde, me presenté a unas oposiciones que me permitieron ejercer como profesor interino durante cuatro años en

varios conservatorios de la Comunidad de Madrid. Centré mi experiencia en este nuevo ámbito docente, como profesor de piano, pianista acompañante, profesor de música de cámara, y otras asignaturas relacionadas con mi instrumento.

Sin embargo, hubo un antes y un después en esta etapa de mi vida: Conocer al compositor Pedro Vilarroig. P. Vilarroig apostó por mí desde el primer día que me conoció. Gracias a él, pude tocar como intérprete y compositor de mis propias obras en las salas más importantes del mundo, entre 2008 y 2018. A él le debo prácticamente las mayores satisfacciones de mi vida como músico profesional y la principal motivación para escribir esta tesis doctoral.

Perspectiva autobiográfica sobre la música de cámara

Siempre me gustó mucho la música de cámara y, en general, las agrupaciones instrumentales. De niño, ya acompañaba a mi padre al violín algunas piezas y, posteriormente, solía tocar a dúo sonatas de Mozart y Beethoven con mi profesor de Música de Cámara del Conservatorio de Málaga. Además, con mis grupos de rock del instituto, utilizaba mi instrumento como parte integrante del combo, compuesto además de voces, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, teclado y batería.

Durante mis años de formación en Alemania, monté varios dúos con violonchelo, violín, fagot y, además, fui pianista acompañante de alumnos de la *Trompet Akademie* y de la *Opera Piccola* de Bremen. Entre 2001 y 2011 pertenecí a dos agrupaciones profesionales. En la primera, teníamos la formación de oboe, trompa y piano. Tocábamos dúos, tríos y, a veces, llamábamos a otros instrumentistas para formar quinteto de vientos, añadiendo fagot y clarinete. Más tarde, en la segunda, combinábamos cuerda con viento y piano.

Tuve la suerte de ir a la Philharmonie de Berlín muchas veces para ampliar mi formación como músico de cámara. Mis compañeros seguían formándose con algunos miembros del quinteto de vientos de la Orquesta Filarmónica de Berlín y, como todas las obras requerían de un pianista, pude adquirir un amplio repertorio de música de cámara con piano en todas sus posibles combinaciones. Me sentía como un academista de la *Karajan-Akademie* sin serlo oficialmente —a veces tocábamos con ellos— y yo siempre estaba ahí para tocar lo que fuera necesario: dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc. Paralelamente, seguí tocando a dúo con el fagotista Guillermo Salcedo —realizamos una gira por las Islas Baleares— y, cuando podía, quedaba con el violonchelista Iván Torres

para tocar las sonatas de Beethoven y Brahms. Durante tres años también estudié canto con la soprano Laura Muñoz, ya que en ocasiones tenía que acompañar a cantantes y me parecía importante tener algo de formación en técnica vocal.

En 2004, poco después de los atentados del 11M en la estación de Atocha, tuve un problema que no supe cómo gestionar. Al estar tan absorbido como pianista acompañante y músico de cámara, dejé totalmente apartada mi faceta como solista, que es donde realmente me encontraba cómodo desde el punto de vista de la expresión. Diariamente tenía que leer gran cantidad de repertorio para poder ensayar y terminé tocando como un robot. Esta actividad me impedía profundizar en las obras, como sí podía hacer cuando tocaba solo. Seguramente habría otras razones, pero mi autoestima se vio afectada. Sufrí una especie de bajón emocional y musical. Empecé a bloquearme en los ensayos y tenía que parar. Hasta un compañero del grupo me indicaba cómo debía tocar el piano. Se me descontrolaba todo: el tempo, la dinámica, el equilibrio sonoro y la emoción musical. Utilizábamos constantemente el metrónomo para ajustarnos y tenía que adaptarme a mis compañeros en todo momento, pero, realmente, no lo hacía como lo sentía. Digamos que mi pulso interno no coincidía con el pulso externo. Empecé a odiar aquel “aparatejo” que nos marcaba el compás.

Creo que lo que causaba gran parte de aquella extraña y frustrante sensación de bloqueo era el repertorio contemporáneo que debíamos abordar aquella temporada. No me sentía nada identificado con él. Comencé a estudiarlo debido a nuestro inminente debut en el palacio de la *Zitadelle Spandau* de Berlín, con la colaboración de la Embajada Española en la capital alemana que quería apoyar este proyecto, de nuevo, a través de Áurea Roldán, Directora de Cooperación Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores. Se lo habíamos presentado poco después de que ella patrocinara mi recital de piano en la Universidad Autónoma de Madrid. A. Roldán mostró mucho interés por nuestro proyecto, sobre todo, por el vínculo que habíamos adquirido con algunos miembros de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Coincidió que la orquesta iba a venir a Madrid a tocar aquella temporada y uno de nuestros profesores, Andreas Wittmann, trabajaba en la Fundación de la *Philharmonie*. Se podrían producir relaciones muy interesantes entre Madrid y Berlín por la vía cultural y musical. Nuestro grupo era más que una formación de cámara estable. Era un proyecto a largo plazo. La idea inicial era invitar a nuestros profesores y a sus compañeros de la orquesta para ofrecer conciertos e impartir clases magistrales en Madrid, con el objetivo de fundar una academia o un centro de estudios de especialización musical en la universidad donde yo era profesor de música de cámara. Llegué a sentir

mucha presión y quería evitar toda discusión al respecto, sobre todo porque yo intuía que ellos deseaban tocar en Alemania. La verdad es que yo lo había hecho ya muchas veces y, además, no me gustaba este repertorio contemporáneo, fundamentalmente, porque me hacía “daño”.

Siempre he padecido una extrema sensibilidad en la piel, concretamente, en todas las partes de mis dedos que las separan de sus uñas correspondientes, y debo tener mucho cuidado para no tener pequeños desgarros que producen tanto dolor al presionarlos sobre la tecla. Ni siquiera puedo tocar simples acordes de guitarra porque, después de un rato, me duelen las yemas. Por otra parte, cuando he tenido que practicar con mucha intensidad, he padecido tendinitis por repetición en la articulación del pulgar de la mano derecha y, a veces, en la muñeca. En general, he sido bastante bruto, pero con los años he aprendido a dosificar el estudio y a ser mucho más consciente de todas las partes de mi cuerpo mientras toco.

La técnica empleada para estas obras contemporáneas me parecía antinatural con relación a las piezas que había preparado hasta entonces. En una de ellas llegaba a hacerme sangre en los dedos por el tipo de ejecución que debía utilizar para los continuos *glissandi*. Llegó un momento en el que no soportaba el dolor, tanto por la tendinitis, como por mi problema en las uñas y en los dedos, al tener que levantarme para pellizcar las cuerdas sobre la tabla armónica del piano, como se requería en algunas de estas obras. Tanto fue así que, poco antes de debutar en Berlín con el grupo donde presentaríamos a varios compositores españoles, les llamé para comunicarle que abandonaba indefinidamente el proyecto porque no me encontraba bien. Creo que sufrí lo que comúnmente se suele denominar el síndrome de *burnout*.

Acababa de cumplir treinta años, y aquí es donde, por primera, vez experimenté el mal de la joven promesa del que hablaba antes, cuando dejas de ser un joven pianista y te conviertes en un pianista, sin más. Escribí a mis profesores de la Orquesta Filarmónica de Berlín para comunicarles mi decisión de dejar el grupo, ya que ellos fueron los primeros en mostrarme las tripas de la orquesta berlinesa y en enseñarme lo que realmente significa hacer música de cámara. Sentía que les abandonaba después de todos sus consejos. No llegué a recurrir al psicólogo como me sugirió uno de mis compañeros, pero permanecí encerrado varios días sin salir.

No obstante, mi devoción por la música de cámara seguía latente. Me resultaba complicado mantener una regularidad en el estudio sin un escenario al que subirme y sin un profesor al que llevarle la lección. Unos años más tarde, con un excompañero del trío

que abandonó también aquel proyecto, fundé otro grupo, esta vez compuesto de una formación inicial más amplia, con cinco miembros: violín, clarinete, violonchelo, trompa y piano. Debíamos buscar a los integrantes adecuados y no fue fácil consolidarnos como agrupación. Cada uno de nosotros tenía un interés particular, además de que tuvimos que cambiar de instrumentista varias veces, bien porque no encajaban en el perfil que buscábamos, bien porque tenían muy poco tiempo para ensayar, o bien porque no tenían un nivel suficiente según el criterio que nos habíamos formado en la Philharmonie de Berlín. A mí me hubiera gustado tener un grupo estable, profesional y exclusivo, poder ensayar regularmente y ganar dinero con nuestras actuaciones, repartido de manera equitativa según la carga de trabajo de cada uno de los integrantes, cada mes o cada temporada. No todos pensaban como yo y surgieron varios conflictos profesionales.

Después de realizar varios conciertos en Málaga y Madrid, al compositor Pedro Vilarroig le interesó nuestro proyecto y nos contrató para estrenar en el Auditorio Nacional de Música varias obras de autores que pertenecían a la Asociación Española de Compositores Neotonales que él presidía; con ellas sí me sentía más identificado como pianista y como músico en general. Paralelamente, el nuevo director del Programa de Música de la Fundación Juan March, Miguel Ángel Marín, me había contratado como pianista solista para tocar en el Año Chopin 2010, en un proyecto que había diseñado y presentado yo previamente para hacer la integral de las obras de Chopin con otros pianistas españoles. Por otra parte, P. Vilarroig me entregó su catálogo de obras para piano solo, que empecé a leer ese mismo año, y me adelantó que contaría conmigo para sus futuros ciclos y conciertos en el Auditorio Nacional y otras salas de Madrid. Me estudié algunas de sus piezas y toqué para él en varias ocasiones. También conocí a la compositora Consuelo Díez que, entonces, era la directora artística del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid. Me contrató para presentar un recital de piano que titulé: “El sentido místico de los grandes compositores”. Consideré que no iba a ser capaz de compaginarlo todo: preparar el repertorio con mi grupo de cámara, el repertorio de piano solista que ya tenía entre manos, impartir mis clases y dedicar más tiempo a mi mujer y a mis dos hijos pequeños. Tenía unos cinco ensayos a la semana como pianista de la formación donde mi instrumento siempre estaba presente en las diferentes combinaciones grupales —al igual que ocurriera con el primer grupo—, además de organizar la logística de ensayos, que era bastante complicada por nuestros diferentes horarios, diseñar nuestros dossieres artísticos, enviar las propuestas a los programadores, editar nuestras maquetas, tanto de audio y video, sumando a todo esto la diferencia de

criterios profesionales de los que hablaba antes. Después de presentarnos en el Auditorio Nacional, tuve una reunión con mis compañeros y les comuniqué que no podía seguir trabajando con ellos.

Perspectiva autobiográfica sobre los conciertos (Moscú)

Tras realizar varios conciertos para celebrar el Año Chopin en 2010 y después el Año Liszt en 2011, P. Vilarroig me llamó por si quería participar en un proyecto en Moscú. Él ya había trabajado allí previamente con la Orquesta Estatal de la Televisión Rusa y había grabado su Sinfonía nº 3 y nº 8. En esta ocasión se programaría su Concierto para Piano y Orquesta. Pensó que yo podía ser un buen intérprete para esta obra, después de haber escuchado en privado y durante un par de encuentros otras piezas suyas y, sobre todo, a partir de la versión que escuchó de su *Quinteto de la Tormenta* en el Auditorio Nacional con el grupo de cámara que yo acababa de dejar. No obstante, le sugerí que llamara primero a otro pianista, Luis Fernando Pérez, que ya lo había grabado en CD con la Orquesta Sinfónica de Praga y, en directo, para los Conciertos de La 2 en el Teatro Monumental.

El Concierto para Piano de Pedro Vilarroig entraña mucha dificultad técnica y es de una larga duración, muy parecido estilísticamente a los grandes conciertos románticos y postrománticos. L.F. Pérez lo tenía más que rodado y su presentación en Moscú sería un éxito seguro, pero Pedro prefirió hacer otra grabación conmigo para tener dos versiones distintas de su obra. En cuanto me confirmó la fecha dediqué prácticamente un año a estudiarle su Concierto para estrenarlo en el Teatro Meridian de Moscú. El director sería Borja Quintas, que se había formado allí, por lo que el hándicap del idioma estaría superado, al menos durante los ensayos. B. Quintas nos explicó que en Rusia el negocio musical funciona de otra manera, y nos advirtió de que, probablemente, veríamos “cosas raras”. Allí se suele pujar por determinados artistas a la hora de contratarlos —las grandes fortunas moscovitas licitan para ver quién paga al mejor postor, como si fuera una subasta. No era mi caso, porque a mí me habían contratado en Madrid, con un caché cerrado, y en Moscú era un pianista totalmente desconocido. Digamos que esto ocurre en otra “liga”. Me contaron que en una ocasión llamaron a Julio Iglesias para cantar en un evento privado; luego le ofrecían un contrato distinto con más caché para el mismo día en otro concierto privado, después para otro, con un caché todavía más elevado, y así sucesivamente. Al día siguiente, de manera totalmente inesperada, vino a ensayar solo un

tercio de la plantilla de las cuerdas y parte de los vientos. B. Quintas pidió explicaciones al gerente que, durante una hora, estuvo haciendo varias llamadas de teléfono, obligando a detener el ensayo programado. Al parecer, una avería en el metro de Moscú había paralizado una arteria importante de comunicación subterránea y el tren dejó de funcionar. Lo extraño era que los músicos no aparecieran durante toda la mañana. B. Quintas dudó sobre las explicaciones del gerente y, tras una acalorada discusión, éste nos reconoció que los profesores de la orquesta tenían otro ensayo donde les pagaban más dinero. En definitiva, otro bolo. Así que tuvimos que ensayar con menos de la mitad de toda la plantilla.

La noche del concierto iluminaron el escenario de tal manera que parecía otro espacio totalmente distinto. Colocaron unas vívidas flores en varios puntos de la tarima que, con el efecto de las luces multicolor, daban al teatro un ambiente mucho más moderno de lo que durante el día se podía observar, tirando más a lo decadente. Los músicos se vistieron con sus mejores galas, los hombres de etiqueta, y las mujeres se peinaron de manera espectacular. Parecían otras personas, pero, sobre todo, otra orquesta, porque en el concierto tocaron increíblemente bien. Cuando concluyó, nos sorprendió que parte del público se apelotonara a la salida para que le firmáramos autógrafos y sacarse fotos con nosotros. Tuvimos muy buena acogida. En España nunca me había sucedido tal cosa. B. Quintas respiró aliviado, me felicitó por mi actuación y fuimos a celebrarlo con vodka. Nos acompañó un compositor amigo suyo, Kuzma Bodrov. Durante la cena, nos contó lo mal pagados que estaban los músicos de orquesta en Rusia, y que, con relación a España o a países de Centroeuropa, los sueldos de los profesores del Conservatorio de Moscú eran bajísimos, lo cual contrastaba con el altísimo nivel instrumental de los músicos, como presenciamos aquella tarde. Comprendimos la desaparición repentina de los músicos de la orquesta en el segundo ensayo.

Perspectiva autobiográfica sobre el debut como compositor

El que quizás sea hasta ahora el proyecto musical más importante que he realizado en mi carrera, *Iberian*, se empezó a fraguar a principios de 2014 cuando Pedro Vilarroig me contrató otra vez para actuar como solista de piano en la *Gala del Piano Romántico* en el Auditorio Nacional de Música. Estrené algunas obras para piano de varios compositores españoles como Miquel Ortega, Alejandro Coello, Marcos Cruz y Juan Antonio Simarro

Poco después, programó mi primera obra para orquesta, *La Marioneta de Merlín*,

también en el Auditorio Nacional. Ya le había enviado una maqueta básica con *samplers* informáticos. Me sorprendió su inmediata respuesta para decirme que había que estrenarla, “sí o sí”, porque le parecía que era buena música. Bajo el título *Música de Ayer y Hoy*, también se estrenarían algunas piezas de Ülkemin Akbas, Miquel Ortega, Francisco Javier Tausz y del propio Pedro Vilarroig. En este caso, se trataba de la Orquesta Sinfónica Neotonarte, orquesta residente de la Asociación Española de Compositores Neotonales, dirigida por Ertug Korkmaz, con una plantilla formada por músicos de la orquesta de Radio y Televisión Española, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Banda Real y la Banda Municipal de Madrid. Eva Sandoval me invitó a su programa *Música viva* de RNE para hablar de mi estreno, lo cual ayudó a la difusión del concierto entre el público madrileño que suele asistir a estrenos de música contemporánea.

Siempre he tenido muchas dudas sobre dedicarme o no a la composición, teniendo en cuenta que fui un mal estudiante de armonía y que había arrastrado cierto complejo de inferioridad desde muy joven porque me habían suspendido constantemente en esta asignatura. Decidí emprender aquella nueva aventura, escribiendo únicamente para mi instrumento, que es el que conocía mejor. No me sentía capaz de componer para agrupaciones más numerosas. A pesar de haber estudiado por mi cuenta algunos tratados de orquestación y haber recibido clases del compositor canario Emilio Coello, sentía que no tenía conocimientos para enfrentarme a una partitura de orquesta. Para escribir *La Marioneta de Merlín* necesité varios meses, dejándome llevar únicamente por mi propia intuición autodidacta. Debía comprobar en cada compás si me ajustaba a la instrumentación, a las tesituras y al timbre de cada instrumento. Tenía que estar completamente seguro de que lo que allí estaba compuesto iba a sonar bien, tal y como yo lo tenía en mi cabeza, con una orquesta de verdad. He participado en varios proyectos como compositor de música sinfónica para imagen utilizando *samplers*, pero escribir toda una partitura para una orquesta real considero que son palabras mayores. A pesar de todo, me atreví con *La Marioneta de Merlín*.

La obra contiene una cadencia opcional donde el pianista, si así lo desea, puede hacer una composición en tiempo real. El motivo principal de la pieza lo inicia un clarinete. Lo transcribí a partir de una improvisación grabada en mi propio MiniDisc a finales de los 90. En Alemania ya había concebido *El Circo de Marionetas*, una suite de varias improvisaciones, en cuyos títulos aparecerían toda clase de marionetas: títeres de guante, títeres de dedo, títeres de varilla, marioneta de hilos, marioneta de varilla a la

cabeza, bunraku, marottes, etc. Nunca lo llegué a realizar en concierto, fundamentalmente, por temor a que no se entendiera aquel experimento. O, dicho de otra manera, por miedo a un absoluto fracaso. Mi pretensión era hacer un recital de piano, titulado en inglés *Puppet Circus*, compuesto íntegramente de música totalmente improvisada con toda clase de marionetas realizando una *performance* en vivo. Naturalmente, ni siquiera busqué a marionetistas para el proyecto, pero, al menos, sí me dediqué durante varios años a grabarme. También pude entrenarme para ser capaz de tocar música sin un esquema de acordes preestablecido o una estructura previamente concebida, utilizando para ello una Tonalidad Aleatoria —que estudiamos en nuestra tesis en el capítulo 6. Gracias a Pedro Vilarroig, que programó *La Marioneta de Merlín*, me propuse tocar al menos una única improvisación a modo de “bis” en un concierto de música clásica. Así lo hice en la cadencia de la obra cuando yo mismo la toqué en su estreno (Doce Notas, 2014). En la partitura figura como una *Cadenza ad libitum*:

The image displays a musical score for a piano piece titled "Cadenza ad libitum". The score is written for piano and features a complex, aleatoric structure. The top system shows a piano introduction with a "molto rit." marking and a 3/4 time signature. The middle system shows a piano introduction with a "molto rit." marking and a 3/4 time signature. The bottom system shows a piano introduction with a "molto rit." marking and a 3/4 time signature. The score is written for piano and features a complex, aleatoric structure.

Figura 136 (fragmento de *La Marioneta de Merlín*)

También escribí una breve sinopsis para ayudar a entender al director lo que se me había pasado por la cabeza en aquel momento de mi vida donde concebía la improvisación, no como un medio, sino como un fin. La música trata de describir mis desamores de

estudiante a través de las figuras legendarias del mago Merlín y del joven Arturo que siempre me han atraído desde niño; también se trata de una pequeña reflexión sobre el encorsetamiento de la música clásica. Decía así:

Merlín se encuentra preparando en su caldero diversas pociones mágicas mientras se acuerda de su juventud con añoranza. Entonces llega el joven Arturo y le cuenta que se acaba de enamorar de una chica, pero el amor de ella hacia él no es correspondido. Una marioneta de trapo que yace inerte en el suelo, de repente, cobra vida al caerle encima un poco de líquido del caldero del mago. Poco a poco comienza a moverse, cada vez más y más rápido. Sintiendo totalmente libre, empieza a correr por la cabaña, al tiempo que Arturo va tras ella persiguiéndola para intentar cogerla porque está tirando todo lo que se encuentra a su paso. Pero termina el efecto de la magia y la marioneta finalmente se detiene. Todo vuelve a la normalidad y Merlín continúa elaborando sus brebajes acompañado del joven Arturo.

Me resulta muy complicado describir con palabras el cúmulo de sensaciones que se forman en tu cuerpo cuando una orquesta profesional experimentada, como la Neotonarte, sabe materializar en sonido lo que está escrito de tu puño y letra sobre el papel pautado, habiéndolo escuchado previamente, y a duras penas, dentro de tu cabeza. La informática ayuda mucho, pero, por regla general, te llevas muchas sorpresas cuando sucede con músicos de carne y hueso. El momento en el que una orquesta interpreta tu música en vivo se suele producir una mezcla de varios sentimientos que, en mi caso, confluyeron en dos: sufrimiento y goce. Sufrimiento, porque nunca se sabe a ciencia cierta si la obra está agradando o no al público y porque desconoces si le gusta a la propia orquesta; debemos tener en cuenta que los músicos se ciñen únicamente a seguir las indicaciones del director y nunca se les pregunta qué les parece, salvo que tengas mucha confianza con ellos o tengas un amigo con una batuta en el podio. Goce, cuando percibes que se está produciendo la comunión entre el público y la orquesta, y los músicos te felicitan por tu trabajo.

Así ocurrió en mi debut oficial como compositor en el Auditorio Nacional. Había experimentado una sensación parecida cuando trabajaba en los “piano bar” de Bremen siendo estudiante y realizaba mis improvisaciones, o cuando decidí hacerlo en concierto por primera vez, como propina, en mi recital *El sentido místico de los grandes compositores* de la edición del Festival de Arte Sacro de 2013 que programó Consuelo Díez. Hasta el último segundo no me decidí a salir al escenario para tocar mi Composición en Tiempo Real, una práctica improvisatoria que ya había trabajado durante varios años.

Solía grabar mis improvisaciones y le envié algunos ejemplos a José Luis García del Busto y a José María Sánchez Verdú para que me dieran su opinión. Sus palabras de aliento me animaron a seguir por esa línea.

Al cabo de los años, y para comenzar a trabajar nuestra tesis, entre octubre de 2019 y abril 2020 grabamos otra vez de forma casera muchas muestras de audio, y las hemos subido a la siguiente página web para se puedan escuchar:

<https://www.proyectoiberian.com/transmoderno>

Finalmente, gracias a los *samplers* de piano de última generación, pudimos grabar y producir los 22 Impromptus para piano del álbum *Retro-Garde*, que publicamos en junio de 2020, al que dedicamos un profundo estudio en el Capítulo 6.

Perspectiva autobiográfica sobre los conciertos (New York)

En 2015 decidí escribir una pieza para piano, a partir de los bocetos que conservaba de mis tiempos de estudiante en Bremen (figura 128), que se convirtió en *Remembering Bernstein*, inspirada en las primeras notas del famoso musical *West Side Story* de Leonard Bernstein.

4

FIGURA 128: BOCETOS

Figura 137 (compases 22-51 de *Remembering Bernstein*)

Había escuchado la música varias veces en el Teatro de la Ópera de Bremen, también desde que era niño en el famoso disco del propio Bernstein con José Carreras y Kiri Te Kanawa y, por supuesto, en la película.

Ese año, Pedro Vilarroig me comentó que estaban pensando en organizar un concierto desde España en el Carnegie Hall de Nueva York con una orquesta de cámara que dirigía en ese momento otro músico madrileño; pero la producción resultaba demasiado cara y buscaban un formato más pequeño. Me ofreció algo parecido a lo que hicimos en la *Gala del Piano Romántico* del Auditorio Nacional, pero esta vez únicamente tendría que ser con música española, también con música de Jorge Grundman, que compuso para la ocasión y me dedicó *The Loneliness of the Central Park Runner*. Coincidió que en 2016 era el año Cervantes, y le sugerí que, quizás, el Instituto Cervantes de Nueva York nos podría ayudar a difundir el evento. Daba la casualidad de que el director en aquel momento era Ignacio Olmos, con el mismo cargo en el Cervantes de Bremen justo cuando llegué allí en 1995. Le escribí, le envié la propuesta y enseguida me respondió, ofreciendo su patrocinio cultural. De igual manera, el Consulado de España en Nueva York nos apoyaría en todas las labores de difusión, pero, aunque estábamos en el lugar adecuado en el momento oportuno, no era suficiente. Si Madrid era la jungla, Nueva York era el “Amazonas” entero. Me imaginaba tocando en el Carnegie Hall en una sala prácticamente sin público. Allí no me conocía absolutamente nadie. Prefería quedarme en Madrid que tocar en una sala vacía, con el remordimiento del gasto que supondría, sobre todo para Pedro y para los patrocinadores que habíamos conseguido desde España.

Contábamos con el patrocinio principal de un empresario madrileño y de Hinves Pianos, distribuidor de Steinway & Sons en España. Ese año, Alejandro Coello, que ya estaba afincado en Alemania como profesor, había fundado Art Government. Me preguntó si yo quería formar parte de esta empresa multimedia junto con los guitarristas Ricardo Gallén, Diego Barber, el ingeniero de sonido Víctor Caballero, el director de cine ruso Arthur Keir, y el compositor Emilio Coello, entre otros. Una vez dentro del elenco de artistas de Art Government, Arthur Keir nos ayudaría a diseñar la cartelería, el formato minimalista de los programas de mano, y Emilio Coello compondría la pieza *Quixote in New York* para estrenarla allí el 1 de junio de 2016 y conmemorar el quinto centenario de la muerte de Cervantes. También estrené mi obra *Remembering Bernstein*. Como propina, en un momento de máxima y exultante emoción, repetí la experiencia de realizar una improvisación como hice tres años atrás, pero esta vez a partir de tres notas dadas por el público. Logramos *standing ovations*.



Figura 138 (*standing ovations* en el Carnegie Hall de Nueva York)

El verano de 2016 decidimos grabar un disco con las obras que presentamos en Nueva York y lo titulamos *Quixote in New York*, como la obra de Emilio Coello. Cuando se masterizó, tuvimos una reunión con el pianista y director de orquesta, Felix Ardanaz, y le mostramos el resultado. Nos propuso editarlo con el sello que él mismo había fundado, Orpheus Classical, y lo clasificaron como Música Neotonal. A los pocos meses, el CD recibió el “Melómano de Oro” de la Revista Melómano y la categoría “5 estrellas” de la Revista Ritmo. También nos llevamos la sorpresa de recibir una simpática foto del pianista cubano Chucho Valdés mostrando su apoyo a este proyecto, que nos sirvió para seguir estudiando los compositores que siguen esta línea de composición y que nunca se han desprendido de la tonalidad.

Por último, quisiera decir que recibir de forma directa el aliento de uno de los más importantes músicos de Jazz de la actualidad, una leyenda viva del piano, como Chucho Valdés, ha sido para nosotros el mejor aliciente para investigar acerca de la Neotonalidad, y de configurar nuestro Modelo Musical Transmoderno. Consideramos que fue un gran trabajo en equipo del que siempre nos sentiremos muy orgulloso. Posteriormente, pudimos presentarlo por toda España y por varias ciudades alemanas como Bremen, Hamburgo y en la Philharmonie Berlín, gracias a los contactos que habíamos hecho allí

unos años atrás. En 2022 hemos realizado una nueva edición de este disco, añadiendo más obras que en su momento no cabían en el CD físico. Orpheus Classical lo ha relanzado y distribuido digitalmente en todas las plataformas digitales.

(Continúa en el Capítulo 6)



Figura 139 (Chucho Valdés apoyando Quixote in New York)

NOTAS

1ª. [...] the history of twentieth century music has been too often presented as a valiant battle between shining, progressive new music and turgid, unimaginative conservatives. There are many problems with this view. The first and most important one is that it has systematically refused to take seriously the music of important composers like Rachmaninoff, Sibelius, and Shostakovich, whose music has always been popular with the public. Much more popular, in fact, than the "avant-garde" of Schoenberg, Xenakis, Boulez et al. This despite the fact that the latter has now had more than a half century to find its place in the standard repertoire and has still not succeeded. [...] <http://www.herbertpauls.com/writing.html> [consulta: 21-10-2020].

2ª. En esta acepción nos atrevemos aquí a sustituir “voz” por “instrumento”, de tal manera que el tono sería también la inflexión del instrumento y modo particular de tocar algo, según la intención o el estado de ánimo de quien toca.

3ª. Citamos al matemático y filósofo griego pitagórico y presocrático, Filolao, en la obra “Die Fragmente der Vorsokratiker” (Los fragmentos de los presocráticos), quien describe la estructura de la escala musical de esta manera: *La extensión de la octava es una cuarta más una quinta. La quinta excede a la cuarta por 8/9... el intervalo de cuarta 3/4; el de quinta 2/3; el de octava 1/2. Luego, la octava contiene cinco tonos completos y dos semitonos; la quinta, tres tonos y un semitono, y la cuarta, dos tonos y un semitono.*

4ª. Durante los días en los que se terminó de redactar el corpus principal del capítulo tuvo lugar el reestreno de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Cervantes de Málaga, los días 3 y 4 de julio de 2021.

REFERENCIAS

Actividades Culturales (2016) *Iberian, Instituto Cervantes de Nueva York*. Available at: https://nyork.cervantes.es/FichasCultura/Ficha108529_27_1.htm (Accessed: 26 November 2022).

Agencia EFE (2012) *Manuel Moreno-Buendía: un compositor para 'todos los públicos'*, *ABC*. Available at: https://www.abc.es/espana/murcia/abci-manuel-moreno-buendia-compositor-201211240000_noticia.html (Accessed: 22 November 2022).

Ahumada Infante, A. (2013) 'Transmodernidad: dos proyectos disímiles bajo un mismo concepto', *Polis (Santiago)*, 12(34), pp. 291–305. Available at: <https://doi.org/10.4067/s0718-65682013000100015>.

Ali-Brouchoud, F. (2019) 'Música: Arte', *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* [Preprint], (20). Available at: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi20.1597>.

Alonso González, J.C. (2018) 'individuación desde el enfoque de Carl G. Jung', *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 10(1). Available at: <https://doi.org/10.17533/udea.rp.v10n1a13>.

Bang, W. (2001) *COMING UP / WHAT'S NEW THIS WEEK*, *SFGATE*. Available at: <https://www.sfgate.com/default/article/COMING-UP-WHAT-S-NEW-THIS-WEEK-2945630.php> (Accessed: 26 November 2022).

Barciela, A. (2020) *El testamento de Juan Sebastián Elcano y Galicia*. Available at: <https://www.elcorreogallego.es/el-correo-2/el-testamento-de-juan-sebastian-elcano-y-galicia-EF5645521> (Accessed: 12 March 2023).

Beardsle, R. and Leech-Wilkinson, D. (no date) *A Brief History of Recording to ca. 1950, The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. Available at: https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html (Accessed: 17 November 2022).

Berio, L. (2019) *Un recuerdo al futuro*. Barcelona: Acantilado.

Berliner Philharmoniker (2017) *Guest Performance: Tito García González, Piano, Berliner Philharmoniker*. Available at: <https://web.archive.org/web/20210123030824/https://www.berliner-philharmoniker.de/en/concerts/calendar/details/24790/> (Accessed: 26 November 2022).

Bojanić, P. (2019) ‘La “disciplina” como categoría y la “disciplina institucional”’, *Isegoría* [Preprint], (61). Available at: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2019.061.07>.

Bueno, G. (2007) ‘Curso de Filosofía de la Música’. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, April. Available at: <https://youtube.com/playlist?list=PL1B7ACCBA43E91C98> (Accessed: 14 February 2023)

.

Cantón, J.A. (2018) *Tito García González: ¿piano transmoderno?*, *Revista Scherzo*. Available at: <https://web.archive.org/web/20180720031403/http://www.scherzo.es/content/cr%C3%A9dita-tito-garc%C3%AD-gonz%C3%A1lez-%C2%BFpiano-transmoderno> (Accessed: 15 November 2022).

Capistrán, R.W. (2021) ‘La formación de los profesionales de la música del siglo XXI desde la perspectiva del profesorado de instrumento musical’, *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 9(1). Available at: <https://doi.org/10.24215/18530494e030>.

Cárcamo Quezada, C. (2011) ‘Verdad científica, poder y obediencia’, *Acta bioethica*, 17(2), pp. 165–169. Available at: <https://doi.org/10.4067/S1726-569X2011000200002>.

Carnegie Hall (2016) *Tito García González, piano, Carnegie Hall*. Available at: <https://web.archive.org/web/20160423111741/http://www.carnegiehall.org/Calendar/2016/6/1/0800/PM/Tito-Garcia-Gonzalez-Piano/#expand> (Accessed: 26 November 2022).

Castro Alonso, V., Chao-Fernández, A. and Pérez-Crego, C. (2021) ‘Siguiendo las “reglas del juego”: la aleatoriedad e indeterminación como casilla de salida de la composición en el aula’, *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 8, pp. 1–20. Available at: <https://doi.org/10.17979/digilec.2021.8.0.8633>.

Chamorro Mena, R. (2018) “*La Casa de Bernarda Alba*” de Miquel Ortega en el Teatro de la Zarzuela , *Codalarío*. Available at: https://www.codalarío.com/la-casa-de-bernarda-alba/criticas-2018/critica-la-casa-de-bernarda-alba-de-miquel-ortega-en-el-teatro-de-la-zarzuela_7496_75_22962_0_1_in.html (Accessed: 3 December 2022).

Chiantore, L. (2011) *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación.*, *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.

Comunicación UPM (2017) “*La unión de la música y la tecnología es una unión natural*”, *Weblog de la Universidad Politécnica de Madrid*. Available at: <https://www.upm.es/e-politecnica/?p=9065> (Accessed: 26 November 2022).

Copland, A. (1958) ‘Piano Fantasy’, *Tempo*, (46), pp. 12–14. Available at: <https://doi.org/10.1017/s0040298200044326>.

Cubillo-Guevara, A.P. and Luis Hidalgo-Capitán, A. (2015) ‘El Transdesarrollo como manifestación de la Transmodernidad’, *Revista de economía mundial*, 41.

Delgado, Á. (2016) *Endogamia, Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*. Available at: <https://www.revistacomunicar.com/wp/escuela-de-autores/endogamia/> (Accessed: 21 November 2022).

Díaz Mayo, R.M. (2017) *El compositor Emilio Coello: un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*. Universidad de Oviedo.

Díaz Mayo, R.M. (2019) *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello*. Islas Canarias : Fundación Ediciones Tamaimos.

Doce Notas (2014) *La Orquesta Neotonarte estrena a Pedro Vilarroig y Tito García González*, *Doce Notas*. Available at: <https://www.docenotas.com/115123/la-orquesta-neotonarte-estrena-pedro-vilarroig-y-tito-garcia-gonzalez/> (Accessed: 3 December 2022).

Domínguez Acevedo, E., 2012. *Musa en mi*. [Grabación de sonido] (Mare Films).

Eng, C.S.L. (2019) 'The Problem of Closure in Neo-Tonal Music', *Music Theory Spectrum*, 41(2). Available at: <https://doi.org/10.1093/mts/mtz007>.

Farrugia-Kriel, K. (2017) 'Angelin Preljocaj's *Empty Moves* (2014) and Transmodern Dance History', *Dance Chronicle*, 40(1), pp. 99–114. Available at: <https://doi.org/10.1080/01472526.2017.1273689>.

Franco, E. (1983) *La transvanguardia del 'Concierto Eco', de Tomás Marco, y reposición de los 'Carmina Burana, El País*. Available at: https://elpais.com/diario/1983/02/14/cultura/414025203_850215.html?event=fa&event_log=fa&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult (Accessed: 26 November 2022).

Franco, E. (1984) *La música bien sonante de Cano y el estilo vienés del pianista Alonso, El País*. Available at: https://elpais.com/diario/1984/02/13/cultura/445474808_850215.html (Accessed: 22 November 2022).

Fustinoni, O. (2016) 'La música: química, emoción y cerebro', *Química Viva*, 15(1), pp. 4–6.

García Abril, A. (1983) 'Defensa de la melodía', *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Preprint]. Madrid.

García Garrido, S. (2021) 'Diseño, Cultura y Patrimonio', *i+Diseño. Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 16, pp. 07–22. Available at: <https://doi.org/10.24310/Idisenio.2021.v16i.13477>.

García González, T., 2020. *Retro-Garde*. [Grabación de sonido] (CD Baby).

García González, T., 2022. *The Puppet Circus*. [Grabación de sonido] (CD Baby).

García González, T., 2023. [Grabación de sonido] (El Cerrito Records).

García González, J. (2001) *Max Reger, el compositor olvidado*, *Filomúsica. Revista de música culta*. ISSN 1576-0464, número 14. Available at: <https://filomusica.com/filo14/tito.html#:~:text=Max%20Reger%20era%20un%20m%C3%BAsico,pa%C3%ADs%20su%20legado%20es%20vast%C3%ADsimo>. (Accessed: 17 March 2023).

García González, J. (2019) *Proyecto Iberian, Asociación Proyecto Iberian*. Available at: <https://www.proyectoiberian.com/ciclos> (Accessed: 3 March 2023).

García Tomás, G. (2018) *La casa de Bernarda Alba: cuando la ópera eleva el drama*, *Mundoclásico*. Available at: <https://www.mundoclasico.com/articulo/31558> (Accessed: 3 December 2022).

González Martín, C. and Valls Casanovas, A. (2018) 'Los proyectos de trabajo en el área de música: una metodología de enseñanza-aprendizaje para afrontar los retos de la sociedad del siglo XXI', *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 15. Available at: <https://doi.org/10.5209/reciem.56849>.

Guinovart, A. (2022) '[entrevista realizada por García González, J.]'.

Guyon, A.J.A.A. *et al.* (2020) 'Respiratory Variability, Sighing, Anxiety, and Breathing Symptoms in Low- and High-Anxious Music Students Before and After Performing', *Frontiers in Psychology*, 11. Available at: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00303>.

Harbison, J. (1992) 'Symmetries and the "New Tonality"', *Contemporary Music Review*, 6(2), pp. 71–79. Available at: <https://doi.org/10.1080/07494469200640141>.

Hernández Vázquez, M.D.M. (2010) 'El canto en las escuelas infantiles de la Comunidad de Madrid: un recurso poco utilizado en la educación integral del niño', *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(4). Available at: <https://doi.org/10.35362/rie5241786>.

Hidalgo Capitán, A.L. and Cubillo Guevara, A.P. (2016) *Transmodernidad y Transdesarrollo*. Huelva: Ediciones Bonanza.

Hidalgo-Capitán, A.L. and Cubillo-Guevara, A.P. (2016) *Transmodernidad y transdesarrollo. El decrecimiento y el buen vivir como dos versiones análogas de un transdesarrollo transmoderno*. Huelva: Ediciones Bonanza.

Horowitz, J. (1984) *Conversaciones con Claudio Arrau*. Edited by J. Vergara. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.

Huron, D. (2021) 'El nuevo empirismo: musicología sistemática en una era postmodernista', *Ricercare* [Preprint], (14). Available at: <https://doi.org/10.17230/ricercare.2021.14.1t>.

Jiménez Bandala, C.A. (2015) 'La transmodernidad en los estudios organizacionales. La metáfora del fractal', *Revista Internacional de Organizaciones* [Preprint], (14). Available at: <https://doi.org/10.17345/rio14.77-100>.

JMJ, O. sinfónica y coro (2013) *Conoce a Pedro Vilarroig*.

Joaquim (2012) *Memento, un cd solidari amb cançons de Miquel Ortega, In Fernem land*. Available at: <https://infernmland.blog/2012/05/04/memento-un-cd-solidari-amb-cancons-de-miquel-ortega/> (Accessed: 3 December 2022).

Kartofel, G. (2010) *Alejandro Pintado. Arróniz Arte Contemporáneo*, *Artnexus* 77. Available at: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63f6bf90cc21cf7c0a260b/77/alejandro-pintado> (Accessed: 2 December 2022).

Karwaszewska, M. (2016) 'From research on the musical "trans-avant-garde": A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of 20th century Polish music', *Avant*, 7(1). Available at: <https://doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>.

Kochetkova, K. (2016) *Navegar en el mar: cómo encontrábamos el camino antaño y cómo lo hacemos hoy*. Available at: <https://www.kaspersky.es/blog/navigation-at-sea/8442/> (Accessed: 13 March 2023).

Kreinín, Y. (2002) *Arnold Schoenberg and Max Reger: Some Parallels*. Available at: https://www.academia.edu/36042098/Arnold_Schoenberg_and_Max_Reger_Some_Parallels?email_work_card=view-paper (Accessed: 24 November 2022).

Kuecker, G.D. (2018) 'From the Alienation of Neoliberal Globalization to Transmodern Ways of Being: Epistemic Change and the Collapse of the Modern World-System', in *World-Systems Evolution and Global Futures*. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-319-68219-8_9.

Lizarazu González, H. (2018) 'Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida', *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(1). Available at: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.epey>.

Lopez Cano, R. (2009) 'Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore', *VIII Reunión anual de la SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); La experiencia artística y la cognición musical, 25 y 26 de Junio de 2009* [Preprint].

López García, A. (2018) *APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA IEM PARA EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD MUSICAL A TRAVÉS DE LA IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN*. Available at: <http://hdl.handle.net/10115/15876> (Accessed: 16 November 2022).

López González, D. and Gértrudix-Barrio, F. (2019) ‘La Magia como recurso didáctico-lúdico para el desarrollo de la creatividad en niñas y niños de 5 años’, *Aula de Encuentro*, 21(1). Available at: <https://doi.org/10.17561/ae.v21i1.8>.

Lorenzo de Reizábal, M. (2020) ‘LAS ESCUELAS DE MÚSICA Y LOS PROYECTOS MUSICALES SOCIOEDUCATIVOS Y COMUNITARIOS. MODELOS EDUCATIVOS, RETOS Y CONTEXTOS’, *ARTSEDUCA* [Preprint], (27). Available at: <https://doi.org/10.6035/artseduca.2020.27.3>.

Lourenço, S. (2010) ‘European Piano Schools : Russian , German and French classical piano interpretation and technique’, *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2(1). Available at: <https://doi.org/10.7559/citarj.v2i1.7>.

Marco, T. (2003) *Manuel Castillo : transvanguardia y postmodernidad* . Edited by Orquesta Filarmónica de Málaga. Orquesta Filarmónica de Málaga

Marco, T. (2016) “‘Simple y complejo”, conferencia del compositor Tomás Marco’. Madrid: Fundación BBVA. Available at: <https://youtu.be/2LFnv-Skrp4> (Accessed: 26 November 2022).

Marco, T. (2017) *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.

Marén Artist (2019) *Miquel Ortega, Director*.

Marín, J. (2021) *Tenemos ópera española: La Casa de Bernarda Alba*, *Revista Ritmo*. Available at: <https://www.ritmo.es/auditorio/critica-tenemos-opera-espanola-la-casa-de-bernarda-alba-por-jeronimo-marin> (Accessed: 3 December 2022).

Martín, E. (2014) ‘Pedro Vilarroig. Punto de partida el Neotonalismo’, *Revista Ritmo*, April, pp. 10–14. Available at: <https://www.revistas culturales.com/xrevistas/PDF/59/1734.pdf> (Accessed: 24 November 2022).

Martínez de Ibarreta, C. (2021) ‘[Mensaje de audio]’.

Martín-Maestro Verbo, L. (2018) *Reseña | Quixote in New York – Tito García González, Melómano Digital*. Available at: <https://www.melomanodigital.com/tito-garcia-resena-quixote-in-new-york/> (Accessed: 24 November 2022).

Miotto, R. (2021) *Biografía de Albert Guinovart*. Available at: <https://www.albertguinovart.com/bio> (Accessed: 24 January 2023).

Molina, E. (1998) ‘La improvisación y el lenguaje musical’, *Eufonía 11* [Preprint].

Molina, E. (2008) ‘La improvisación : Definiciones y puntos de vista’, *Música y Educación*, 75.

Montoya Rubio, J.C. (2021) ‘El concepto de “ludicidad” en el método Kodály: origen, significado y proyección’, *ARTSEDUCA* [Preprint], (31). Available at: <https://doi.org/10.6035/artseduca.5863>.

Moreno Melo, V. (2019) ‘Modelo Educativo Digital Transmoderno MEDIT: Una mirada desde la formación para la vida en la Facultad de Ciencias Agropecuarias’, *Ciencias agropecuarias*, 5(2). Available at: <https://doi.org/10.36436/24223484.303>.

Mori, J. (2015) ‘Mirando el bosque en su conjunto La endogamia académica y la renovación docente en las universidades públicas’, *En Blanco y Negro*. ‘Muestra de jóvenes intérpretes’ (1993). Málaga: Vihuela Discos.

Neuhaus, H. (1985) *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.

Núñez Díaz, S. (2021) *METODOLOGÍA SINUDI. ESTIMULACIÓN NEURONAL CON SECUENCIAS SONORAS ORDENADAS. DESARROLLO DE LA ATENCIÓN SOSTENIDA Y MEMORIA EN NIÑOS DE 8/9 AÑOS SIN Y CON TDAH*. Universidad de Alcalá.

Núñez García, J.A. (2017) ‘Karlheinz Stockhausen el compositor que vino de las estrellas’, *HUM 36. Papeles de cultura contemporánea*. , June, pp. 36–54.

Onega, S. and Ganteau, J.M. (2020) *Transcending the postmodern: The singular response of literature to the transmodern paradigm*, *Transcending the Postmodern: The Singular Response of Literature to the Transmodern Paradigm*. Available at: <https://doi.org/10.4324/9781003037583>.

Orihuela, A. (2018) ‘El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea’, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. [Preprint], (11). Available at: <https://doi.org/10.7203/kam.11.11423>.

Orpheus Classical (2022) *Quixote in New York*, Tito García González. Available at: <https://www.orpheusclassical.com/quixote-in-new-york> (Accessed: 24 November 2022).

Ortega, M. (2023) ‘Currículum [correo electrónico] a García González, J.】’.

Ortiz Granja, D. (2015) ‘El constructivismo como teoría y método de enseñanza’, *Sophía*, 1(19). Available at: <https://doi.org/10.17163/soph.n19.2015.04>.

Pauls, H. (2014) *Two Centuries in One, Musical Romanticism and the Twentieth Century*. Rostock.

Penalva Buitrago, J. (2011) *Corrupción en la Universidad : el ocaso de la educación, el triunfo de la endogamia*. Ciudadela Libros.

Phillips, E.R. (1983) 'Neo-Tonality or Neo-Atonality?: I Waited Patiently for the Lord by Gerald Bales', *Canadian University Music Review*, (4), p. 308. Available at: <https://doi.org/10.7202/1013908ar>.

Piquer Sanclemente, R. (2012) 'El neoclasicismo musical francés según La Revue Musicale: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española', in *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*.

Ramírez, L. (1998) 'Egocentrismo y altruismo en la comunicación humana: algunas consideraciones psicodinámicas', *Persona*, 0(001). Available at: <https://doi.org/10.26439/persona1998.n001.689>.

Redacció RMC (2012) *Concert i enregistrament de Guinovart, Comas i García Demestres a Musitekton*. Available at: <http://www.revistamusical.cat/concert-i-enregistrament-de-guinovart-comas-i-garcia-demestres-a-musitekton/> (Accessed: 26 November 2022).

Reger, M. (1903) *Beiträge zur Modulationslehre*. Edited by C.F. Kahnt. Lindau.

Roa Rocha, J.C. (2021) 'Importancia del aprendizaje significativo en la construcción de conocimientos', *Revista Científica de FAREM-Estelí*, pp. 63–75. Available at: <https://doi.org/10.5377/farem.v0i0.11608>.

Robin, W. (2021) 'Playing with Babbitt in the 1980s: Guest Appearances at the New York Philharmonic and Bang on a Can', *Contemporary Music Review*, 40(2–3). Available at: <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.1989230>.

Roche Cárcel, J.A. (2020) 'Las edades de la creatividad. Algunas consideraciones sociológicas sobre la originalidad creativa en la modernidad', *Arbor*, 196(797). Available at: <https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3006>.

Rodríguez, Ó. (2016) 'Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer', *Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo* [Preprint]. Oporto. Available at:

https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/9083/1/DM_OscarRodrigues_2016.pdf

(Accessed: 15 November 2022).

Rodríguez Alvira, J. (2006) *Dictado de notas en tonalidad aleatoria*, *teoria.com*.

Available at: <https://www.teoria.com/es/ejercicios/kner.php> (Accessed: 21 November 2022).

Rodríguez Magda, R.M. (1989) *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.

Rodríguez Magda, R.M. (2004) *Transmodernidad*. Primera edición. Barcelona: Anthropos.

Rodríguez Magda, R.M. (2011) 'Transmodernidad: un nuevo paradigma', *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(1). Available at: <https://doi.org/10.5070/t411000005>.

Rodríguez Magda, R.M. (2023) '[Video llamada]'.

Romero Luis, P. (2017) *El buen músico, una definición por consenso en los acervos clásico y flamenco*. Universidad Rey Juan Carlos.

Rosenboom, D. (2017) *Collapsing Distinctions-Performer-Composer as Metaphor for Transcultural and Transmodern Music Education*, *ResearchGate*.

Rubio, J.C.M. (2017) 'El recorrido de las metodologías de principios del siglo XX en la enseñanza de la música en España: Aproximación bibliográfica e interpretativa', *Anuario Musical* [Preprint]. Available at: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.10>.

Sagüés Silva, A.F. (2021) 'LA ENSEÑANZA SUPERIOR NO APRENDE. UNA ESTRATEGIA PARA HACER UNIVERSAL A LA UNIVERSIDAD.', *RevistAleph* [Preprint], (35). Available at: <https://doi.org/10.22409/revistaleph.vi35.45594>.

San Juan, R. (2015) *La vanguardia bien sonante*, *Mundo clásico.com*. Available at: <https://www.mundoclasico.com/articulo/25299/La-vanguardia-bien-sonante> (Accessed: 24 November 2022).

Sandner, W. (2015) *Keith Jarrett: Eine Biographie*. Edited by Rowohlt Berlin. Berlín: Rowohlt .

del Saz, Ó. (2021) MIQUEL ORTEGA: «LUCHEMOS PARA CONSEGUIR QUE LA ZARZUELA SEA DECLARADA PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD». Available at: https://www.codalario.com/codalario/entrevistas/miquel-ortega-luchemos-para-conseguir-que-la-zarzuela-sea-declarada-patrimonio-de-la-humanidad_9716_4_30405_0_1_in.html (Accessed: 26 November 2022).

Schmidt-Welle, F. (2017) 'Transculturación, traducción cultural y transmodernidad. Conceptos y debates', *Cuadernos de Literatura*, 21(41).

Schulte, B. (2016) 'El Sistema Educativo Alemán', *Línea Imaginaria* [Preprint].

Schumann, R. (1886) *Robert Schumann's Briefe*. Edited by F. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Skriagina, S. and Pineda Bedoya, A. (2012) 'Analizando la armonía en la composición neomodal y neotonal', *Pensamiento palabra y obra* [Preprint], (8). Available at: <https://doi.org/10.17227/ppo.num8-1740>.

Sociedad en Castilla la Mancha (2019) *Houston, aquí Fresnedillas*, *Diario de Castilla La Mancha*. Available at: <https://www.dclm.es/noticias/88099/houston-aqui-fresnedillas> (Accessed: 13 March 2023).

De Solaun, J., 2021. *PanDEMiCity*. [Grabación de sonido] (Ibs Classical).

Solesmes, A.M. (1961) *Liber Usualis*. Edited by Benedictinos de Solesmes. Tornaci: Desclée & Co.

Soria, A. (2020) *Reseña/Retro-Garde*. Available at:
<https://www.melomanodigital.com/resena-retro-garde/> (Accessed: 6 March 2023).

Sprenger, S. (2018) ‘»Winkelschiefe Satzkunst«. Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers’, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]*, 1–2(1/1). Available at:
<https://doi.org/10.31751/485>.

Stallaert, C. (2017) ‘Transculturación, transmodernidad y traducción. Una mirada latinoamericana sobre la Europa del siglo XXI’, *Cuadernos de Literatura*, 21(41). Available at: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.tttm>.

Téllez, J.L. and Fundación Juan March (1989) *LA DESINTEGRACIÓN DE LA TONALIDAD*, Departamento de Actividades Culturales.

Trueba, S.A. (2020) *Narrativa autobiográfica en la construcción de una tesis doctoral. Análisis de una experiencia* Autobiographical narrative in the construction of a doctoral thesis. Analysis of an experience, *Revista de Educación* .

Unamuno, P. (2016) *Krzysztof Penderecki: ‘No se puede seguir toda la vida escribiendo la misma música’*, *El Mundo*. Available at:
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/07/07/577d556eca4741ec638b46ea.html>
(Accessed: 3 December 2022).

Valembois, V. (2006) ‘¿Endogamia cultural? El arte tico (pensado en voz alta). Primera Parte.’, *Escena. Revista de las Artes*, pp. 75–86. Available at:
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/4048> (Accessed: 21 November 2022).

Vidal Belda, O. and Morant Navasquillo, R. (2017) ‘Aplicaciones didácticas del lenguaje “Soundpainting” en diferentes ámbitos educativos: una herramienta para la

creación en tiempo real', *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 14. Available at: <https://doi.org/10.5209/reciem.52528>.

Vilarroig, P. (2006) 'Concierto para piano y orquesta'. Madrid: Verso.

Vilarroig, P. (2021) *Armonía Física, los fundamentos científicos de la música*. Madrid: Fundación Gómez Pardo.

Vilarroig, P. (2022) '[entrevista realizada por García González, J.] '.

Vilarroig, P. (2023) 'Currículum [correo electrónico] a García González, J.'

Vilarroig, P. and Mantilla, P. (2010) *¿Que es el Neotonalismo?*, *Coralea*. Available at: <http://coralea.com/%C2%BFque-es-el-neotonalismo-por-pedro-vilarroig/> (Accessed: 24 November 2022).

Wonenburger, C. (2005) *La Filharmonía interpreta una pieza del compositor gallego Xavier de Paz, La Voz de Galicia*. Available at: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2005/02/02/filharmonia-interpreta-pieza-compositor-gallego-xavier-paz/0003_3426348.htm (Accessed: 22 November 2022).