

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

***ESTUDIO Y CATALOGACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DE LA
COMPOSITORA ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA. SUS APORTACIONES A LA
HISTORIA DE LA MÚSICA VALENCIANA***

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

José Madrid Giordano

Dirigida por:

Dr. D. Román de la Calle

Dr. D. Rodrigo Madrid Gómez

Valencia, 2015

A mi familia

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a mis directores, Dr. Román de la Calle y Dr. Rodrigo Madrid que confiaron en mí a pesar de un largo e intenso recorrido de estudio y trabajo profesional.

A Ángeles López Artiga, que además de haber sido profesora en mis tiempos de joven estudiante del Conservatorio de Valencia, se transformó a lo largo de los años en el objetivo de esta tesis de doctorado, por el interés que despertaron en mí sus obras, su profesionalidad como pianista, cantante y compositora y su trayectoria humanista. A ella debo agradecerle también el haberme puesto a disposición el material incluso inédito, sin el cual no habría podido llevar a cabo este trabajo de investigación.

INDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
1. El marco y límites de nuestro trabajo	1
2. Metodología.....	3
II. ANTECEDENTES Y ENTORNO SOCIAL.....	7
1. Semblanza biográfica	7
1.1. Los primeros años de formación (hasta 1949)	8
1.2. El Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. (1949-1959)	9
1.3. Viajes a Madrid y vuelta al Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. (1959-1969).....	10
1.4. Viajes a Austria. Curso de Santiago de Compostela. (1969-1972).....	12
1.5. Docencia en el Conservatorio de Música de Valencia. Nacimiento de su otra vocación: la composición.	13
1.6. La eclosión creadora (1980-1990).....	14
1.7. La consolidación humanista en la persona de López Artiga (de 1990 hasta nuestros días).....	16
2. Condicionantes sociales e históricos en evolución.	17
3. Casos previos y coetáneos. Aspectos básicos influyentes en el lenguaje de la compositora. Sus características técnico-compositivas y filosófico-estéticas.....	21
III. ANÁLISIS	41
1. Música vocal.....	41
1.1. La música camerístico-vocal	41
1.2. La música para voz y orquesta (de cámara o sinfónica).....	155
1.3. La música coral. La cantata “Cant de Mort”.	180
1.4. La ópera: “El Adiós de Elsa”	217

2. Música instrumental	299
2.1. La música de piano.....	299
2.2. La música camerístico-instrumental.....	364
2.3. La música para orquesta (con o sin instrumento solista).....	469
IV. CONCLUSIONES	546
V. CATÁLOGO.....	549
VI. DISCOGRAFÍA. REGISTROS SONOROS	551
VII. PREMIOS, BECAS Y DISTINCIONES	560
VIII. BIBLIOGRAFÍA	561

La composición no sólo es creación, sino además expresión, por lo que un intérprete que verdaderamente haya profundizado en los recursos de su arte, está necesitado para expresarse creativamente. Y si el grado de originalidad creativa de una composición es más que todo un don, la cualidad de la expresión deriva de una experiencia auténticamente musical.
Tomás Marco¹

I. INTRODUCCIÓN

1. El marco y límites de nuestro trabajo

Estado de la cuestión

En estos últimos años, gracias al interés y al esfuerzo de gran cantidad de investigadores, no sólo provenientes del campo puramente musical, están surgiendo multitud de estudios de recuperación y, en muchos casos de profundización, enfocados en compositores españoles y sus respectivas obras. En cuanto a nuestro caso se refiere, el denominado Patrimonio Valenciano y su consiguiente análisis debe englobar el conjunto de la obra de dos grupos de compositores:

- los compositores desaparecidos
- los autores que viven todavía y que desempeñan un papel claramente relevante en la cultura del lugar.

Si el primer grupo nos facilita parcialmente el trabajo por su condición de marco temporal perfectamente delimitado, el segundo destaca por la insustituible ocasión de transvase directo de datos y experiencias a raíz de un contacto de tipo generacional.

Por supuesto, existen trabajos rigurosos sobre autores que no se ha tenido el placer de conocer en persona; citemos, por ejemplo, los de Jorge de Persia² sobre Manuel de Falla. En el caso opuesto, tendríamos la inestimable aportación de testimonios como los de Jaime Pahissa³ sobre el citado compositor. En el ámbito de la música valenciana, podemos nombrar como ejemplo del primer grupo los recientes trabajos de estudio y recuperación de la obra de José Moreno Gans por

¹ MARCO, Tomás: *Prólogo*, en: LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Sonata para clarinete y piano*. Valencia. Editorial Piles, 1984.

² DE PERSIA, Jorge: *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, SGAE, 1993.

³ PAHISSA, Jaime: *Vida y Obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1953.

el Dr. Eduardo Arnau⁴ y, como ejemplo del segundo, la divulgación, por medio de la Tesis Doctoral sobre la obra de piano de Amando Blanquer, escrita por la Dra. María Luisa Blanes⁵. Sin duda cabe, hemos de añadir la labor llevada a cabo por músicos como los docentes Salvador Seguí, José María Vives Ramiro, Eduardo Montesinos, Rodrigo Madrid, Miguel Álvarez Argudo⁶, Bertomeu Jaume, Victoria Alemany, etc.

Mi contacto con la figura de López Artiga comienza en mi época de estudios en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y se afianza durante mi estancia en Moscú donde llego a interpretar una de sus obras de cámara más destacadas, la *Sonata de Abril* para violonchelo y piano. Asimismo organizo una presentación de obras suyas, en las que la Autora misma, en su doble faceta de intérprete (como pianista y como soprano), da a conocer su ciclo pianístico *Los Inmortales* y su ciclo de canciones populares españolas para voz y piano, *Caminos*.

Ya en Valencia, la compositora me brinda en diferentes ocasiones la posibilidad de trabajar con ella, acompañándola al piano. De estos encuentros surgen dos CDs de música española en 2003 y 2005, así como un tercer CD enteramente de obras suyas en 2010.

Hasta el momento disponemos solamente de dos trabajos de investigación sobre A. López Artiga: uno realizado por mí sobre la música de cámara instrumental de la autora en 2007 y la publicación de un libro editado por la Diputación de Valencia en 2009, a los que hay que añadir diversos artículos en revistas y periódicos incluidos en la Bibliografía.

⁴ El profesor y violinista valenciano Eduardo Arnau es Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia con su Tesis Doctoral *José Moreno Gans en la música española (1897-1976)*. Entre las diferentes actividades de divulgación de la obra del compositor de Algemesí, ha realizado recientemente la grabación del CD: “La Música de Cámara de José Moreno Gans”, Quartet Moreno Gans (Eduardo Arnau, Amparo Vidal, Raquel Lacruz, Francesc Gaya y Victoriano Goterris), Cambra Records, 2006.

⁵ La célebre pianista y profesora alcoyana presenta en 2004 por la Universidad Politécnica su Tesis Doctoral “La Obra Pianística de Amando Blanquer”. El exhaustivo conocimiento sobre su paisano Amando Blanquer (1935-2005) lo mostrará en diferentes ocasiones a través de conciertos, conferencias y entrevistas, como la realizada junto al mismo para el canal televisivo autonómico Punt 2 poco antes de fallecer el compositor.

⁶ El pianista y profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia Miguel Álvarez Argudo, posee una amplia experiencia en la difusión de la Música española de teclado de todas las épocas, desde el Barroco hasta nuestros días, con un especial tratamiento de la valenciana actual. Posee numerosas grabaciones que dan a conocer la amplia variedad de corrientes estéticas desarrolladas en nuestro país. Véase: web (<http://www.malvarez.com/>).

Objetivos del trabajo

1. Realizar un análisis exhaustivo de toda la obra. El presente estudio se centra en la obra completa de Ángeles López Artiga y pretende servir de punto de partida hacia el conocimiento de los mecanismos discursivo-musicales de toda su producción.
2. Estudiar la personalidad artística de la autora. A partir de diversas conversaciones con la Autora hemos podido corroborar la importancia de la transmisión de experiencias como las mencionadas anteriormente y no sólo para estudiar a un artista en particular, sino todo un proceso real y evolutivo, que nos permite describir el contexto en el que el artista crea o ha creado.
3. Centrar la investigación dentro de los límites considerados. Por razones obvias al tratarse de un autor vivo, nos vemos obligados a acotar el corpus de la tesis incluyendo todo lo compuesto hasta el verano de 2015.
4. Demostrar la influencia de las diferentes líneas estéticas en el lenguaje de la compositora.
5. Subrayar la importancia de la compositora y su obra en el ámbito de la música valenciana.

2. Metodología

- Hemos dirigido el análisis del corpus hacia un enfoque estilístico-formal, donde describimos los diferentes rasgos del lenguaje utilizado por la Autora en cada pieza.
- La línea metodológica empleada está en consonancia con aportaciones como las de Jan LaRue⁷ y José María García Laborda⁸ en el terreno del análisis estilístico. En cuanto al estudio de la forma, nos hemos aproximado a las tesis de Clemens Kühn⁹, Charles Rosen¹⁰ y Joaquín Zamacois¹¹.

⁷ LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, SpanPress Universitaria, 1998

⁸ GARCÍA LABORDA, José María: *La Música del Siglo XX, primera parte (1890-1914), Modernidad y Emancipación*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2000

⁹ KÜHN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*, SpanPress Universitaria, 1998

¹⁰ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, SpanPress Universitaria, 1998

¹¹ ZAMACOIS, Joaquín: *Formas Musicales*, Barcelona, Editorial Labor, 1985

Al respecto es muy interesante cómo, el compositor argentino Francisco Kröpfl ofrece un clarificador y breve repaso de los diferentes tipos de análisis resumiéndolos en dos principales:

*un análisis sintáctico-temático, enriquecido por aportes de la teoría de la forma y de la semiología que principalmente es útil en el análisis de obras tradicionales o actuales dónde sigue vigente la organización puntual de la altura y el ritmo, dónde el sonido es materia portadora; y un análisis fenomenológico (que puede ser complemento del primero), para profundizar en nociones relativas a la forma real de una obra, así como para realizar representaciones gráficas clarificadoras*¹².

- Como indicamos en el primer apartado, nuestro interés va más allá del análisis más comúnmente utilizado para adentrarnos en el mundo del discurso musical. En este caso, no tanto desde el punto de vista filosófico-estético de Theodor W. Adorno¹³, sino más bien como combinación de dos líneas de actuación; por un lado, la derivada de conceptos relacionados con la semiología en trabajos como los de Joan Elies Adell i Pitarch¹⁴ aplicados a la música a partir de reflexiones similares a la del ruso Mijaíl Bachtin¹⁵ y su círculo o escritos de autores como el franco-canadiense Jean-Jacques Nattiez¹⁶; y, por el otro, la proveniente de la psicología musical inspirada a su vez en escritos como los del norteamericano Carl Emil Seashore¹⁷, los rusos P. P. Sokalsky¹⁸, A. F. Losev¹⁹, S. N. Belyaeva-

¹² KRÖPFL, Francisco: “Pequeños actos de iluminación” www.bazaramericano.com/musica/antologias_lulu/analisis/kropfl_pequenos.htm. Octubre-2007.

¹³ Citemos, por ejemplo, entre su amplia obra, el libro *Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, Ediciones Akal, 2003

¹⁴ J. E. Adell i Pitarch, Tesis Doctoral “Música, escritura, alteritat (Microforma): (La música com a pràctica social i la teoria del discurs)” Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Teoria dels Llenguatges, 1997. ISBN 8437028515

¹⁵ Joan Elies Adell i Pitarch emplea las teorías del célebre crítico literario y lingüista soviético descubierto en Occidente después de su muerte, Mijaíl Bajtin (1995-1975).

¹⁶ Por ejemplo en la publicación junto a otros autores como C. Abbate, L. Chang, R. Dalmonte, L. Kramer y N. Ruwet: *Música y Literatura-Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros.SL, 2002

¹⁷ Uno de los psicólogos más importantes que profundiza en el hecho musical es Carl Seashore (1866-1949) con diferentes publicaciones entre las cuales destaca su libro *Psychology of Music*, New York, London, McGraw-Hill, 1938, traducido recientemente al castellano por Jaime González Ortiz como *Psicología de la música*, Madrid, Intervale University, 2006

¹⁸ El compositor, folclorista y crítico musical P. P. Sokalsky (1832-1887) expone interesantes reflexiones en el artículo titulado *Sobre el mecanismo de las sensaciones musicales* publicado en el libro *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 7

¹⁹ El destacado filósofo, esteta y filólogo A. F. Locev (1893-1988) presenta un enfoque distinto en su artículo *La Música como objeto de la Lógica. Sobre el problema de los fenómenos*

Ekzempljarskaya²⁰, entre otros, así como en reflexiones de los franceses O. Messiaën²¹, P. Boulez²² y Y. Xenakis²³.

- Recientes publicaciones como las pertenecientes al músico austríaco Nikolaus Harnoncourt²⁴, verdadera síntesis de gran intérprete y estudioso de la música con criterios históricos, invitan indudablemente a proseguir el camino de la investigación en la cual la teoría y la práctica están recíprocamente supervisadas.
- Dentro del ámbito de la literatura musical en España, resulta muy útil la nueva colección de libros de Sydney d'Agvilo²⁵ en los que, aspectos como la Teoría Interválica, la Forma Artística y la Estilística, sirven como fundamento para un análisis más profundo y completo, sin olvidar nunca el carácter abstracto del Arte Musical.

pseudomusicales publicado en el libro *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 12

²⁰ Como extracto del libro *Apuntes del laboratorio psicológico de la Academia de Educación Social*, Russky Knizhnyk, Moscú, 1923, pág. 115, esta interesante aportación de S. N. Belyaeva-Ekzempljarskaya vuelve a publicarse en el libro *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 155

²¹ El periodista y crítico musical Claude Samuel escribe en varias ocasiones sobre Olivier Messiaën (1908-1992). En este caso se recogen sus *Conversaciones* publicadas en 1994 en las que el compositor realiza un ejercicio de reflexión e introspección titulado *El sonido y el color* en el libro en su versión al ruso por V. G. Tsypin: *Almanaj muzykalnoi psijologuii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Moscú, Conservatorio Chaikovsky, 1994, pág. 76

²² En el libro *Almanaj muzykalnoi psijologuii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Conservatorio Chaikovsky, Moscú, 1994, pág. 91 se introduce el primer párrafo del capítulo 1º ("De l'idée a l'oeuvre) proveniente de escritos de Pierre Boulez (1925-) de su libro *Jalons*, Paris, Bourgois, 1989 a raíz de sus diez años de docente en Le Collège de France (1978-1988) con traducción al ruso de V. G. Tsypin.. Posteriormente, seguirá publicándo sus experiencias y pensamientos junto a investigadores como Jean-Jacques Nattiez y Jonathan Goldman; véase, por ejemplo, el libro *Leçons de musique*, Paris, Bourgois, 2005.

²³ Las conversaciones de Iannis Xenakis con tres amigos recopiladas por Bernard Pingaud provienen del libro. *Musique, Achitecture*, Tournai, Casterman, 1976. En este caso, la versión utilizada es la traducción al ruso de V. G. Tsypin incluida en el libro *Almanaj muzykalnoi psijologuii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Moscú, Conservatorio Chaikovsky, 1994, pág. 137

²⁴ Podemos destacar tanto las reflexiones sobre la música de Monteverdi, Bach y Mozart en su libro *El diálogo musical*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003 (traducido al castellano por Laura Moreno); así como, muy en especial, la reciente traducción al castellano (por Juan Luís Milán) de *La Música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado, 2006

²⁵ El pianista, compositor y escritor español Sydney d'Agvilo (1962-) aporta una amplia e innovadora labor de investigación por medio de la Editorial Intervalic University con publicaciones como *El discurso musical: estudios sobre estilística de la composición* (Madrid, 2001) como continuación de otros títulos tales como *Introducción a la Estilística* (Madrid, 2001) y *Evolución Estilística de las Cualidades del Sonido* (Madrid, 2001); por supuesto, destaca su interesante hallazgo en *El Sistema Interválico: Introducción a un nuevo espacio musical* (Madrid, 1997) del cual derivan otros libros como *Teoría Interválica Relativista* y *Teoría Interválica Cuántica* (Madrid, 2003)

- En cuanto al caso que nos atañe, creemos fundamental subrayar el hecho de que la composición en López Artiga parte más del mundo de la interpretación, que de la misma composición. Por ello, consideramos que el estudio de su obra requiere un trabajo específico que tenga en cuenta el perfil de la personalidad artística en cuestión. Cuando estudiamos figuras como Chopin o Skriabin nos centramos en compositores que han sido además intérpretes casi exclusivamente de su propia obra. En otros casos, autores como Liszt o Rachmáninov mantenían en sus vidas una doble faceta de intérprete, de sus obras y de otros compositores. En otro grupo, muy reducido, destacan aquellos que prácticamente abandonan casi desde el principio la actividad de intérprete, volcándose en la creación; entre estos podemos destacar como ejemplo a los valencianos Amando Blanquer o José Báguena Soler.
- Otro de los conceptos que tratamos de manifestar es el relacionado con la funcionalidad de la música. Joan Elies Adell i Pitarch²⁶ subraya que *toda música es práctica social, por lo tanto, producción ideológica*. Con respecto a esto, es muy interesante cómo la compositora emplea varios tipos de lenguaje que pueden confundir, como es el caso de clasificar alguna de sus obras en el impresionismo; en este caso, sería apropiado utilizar las palabras de Benjamín Crémieux acerca de la obra del novelista francés Marcel Proust: “el impresionismo de Proust no consiste en registrar, según surgen, impresiones fugaces; consiste en vencer la natural pureza del espíritu y en no parar hasta lograr descubrir la parcela de realidad profunda, nutricia, contenida en la impresión. Las imágenes mueren; no tienen otra significación que la que nuestro espíritu les atribuye. Extraer lo real de la impresión es la finalidad, el sobreimpresionismo de Proust”²⁷.

Con este paralelismo, insistimos en dirigir el análisis de la obra más allá de esa sensación primera, a fin de adentrarnos en la verdadera función última

²⁶ J. E. Adell i Pitarch, Tesis Doctoral *op. cit.* Valencia, Universitat de Valencia, 1997.

²⁷ GULLÓN, Ricardo: “El “Jean Santeuil” de Marcel Proust. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/public/00364068644682006532268/p000001.htm Octubre-2007

del discurso musical propuesto por la Autora. Desde mi situación ciertamente privilegiada de intérprete, vuelvo a citar a Joan Elies Adell i Pitarch quién nos introduce en el concepto de “Alteridad”²⁸, sin lugar a dudas, el modo más directo de adentrarnos en el pensamiento del autor.

- Por último, también consideramos de gran interés la aplicación específica a la música de la “técnica vivencial” elaborada por el dramaturgo Konstantin Stanislavsky”²⁹

II. ANTECEDENTES Y ENTORNO SOCIAL

1. Semblanza biográfica

La vida artística de Ángeles López Artiga comienza cuando es sólo una niña en aquellos duros años cuarenta de la postguerra y transcurre posteriormente en varias etapas hasta el día de hoy.

Nacida en Massamagrell el 10 de abril de 1939, pertenece a la generación educada y formada en el entonces nuevo régimen franquista; sin embargo, paralelamente a lo que la nueva sociedad del momento puede ofrecerle, la familia termina siendo determinante en su futuro como músico. La influencia y apoyo principal vendrá del lado paterno, a pesar de que no llegue a conocer a sus abuelos paternos - su abuela fue cantante profesional de ópera y su abuelo, al conocerla, fundó una compañía de teatro de ópera y opereta y se dejó la abogacía -. Es la figura del padre quién, sin duda alguna, le inculcará amor y seriedad por la música y participará muy activamente en su desarrollo tanto musical, como humano. Eduardo López Bas³⁰ trabajaba en la Caja de Ahorros de Valencia antes de la guerra civil y tuvo incluso posibilidades de realizar una carrera diplomática. Sin embargo, al igual que muchas personas, la guerra lo deja sin trabajo, obligándolo a dedicarse a actividades muy diversas, no siempre con éxito. Se traslada con su familia en 1947 a la capital en busca de un futuro mejor, pero las dificultades

²⁸ J. E. Adell i Pitarch, Tesis Doctoral *op. cit.* Valencia, Universitat de Valencia, 1997.

²⁹ Dramateatro Revista Digital: “Acercándonos a Stanislavsky”
www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0005/acercandonos_stanislavski.htm Octubre-2007

³⁰ El padre de López Artiga poseía la carrera de magisterio, aspecto que reforzó no sólo su empeño en darle la mejor educación posible, sino que claramente terminó influyendo en la futura faceta de pedagoga de su hija.

económicas propias del momento, terminarán obligando a una joven adolescente a ayudar a su familia; en este caso, ¡mediante la música!

Con respecto a la familia materna con la que sí que tuvo contacto, destaca su abuelo, clarinetista en la Unión Musical de Liria; debemos resaltar, como bien apunta la compositora, la “alegría” heredada muy en particular de su madre, Ángeles Artiga Agustí, y de su abuelo materno. Éstos y otros aspectos, como veremos más adelante, nos ayudarán a entender los diferentes rasgos de su personalidad artística.

1.1. Los primeros años de formación (hasta 1949)

Las primeras lecciones de solfeo y armonía las recibe de su padre que, a su vez, toca el piano y el acordeón. Asimismo y a pesar de las dificultades económicas, sus padres tratarán de que ingrese en un buen colegio y en esos años estudiará en el de niñas de “San José”.

En 1947 conoce a otra persona clave en su desarrollo. Esposa de un magistrado de la Audiencia, Dña. Inés Vecina era la principal pianista-repensorista de Valencia y por su casa pasaban todo tipo de cantantes de la época que llegaban a la ciudad. Ella invitaba a la joven alumna, ávida por aprender, a estudiar todas las mañanas (ya que no tenía piano dónde poder practicar) y le daba clase de piano a última hora de la tarde. En el espacio de tiempo restante escuchaba a todo el mundo, pasando las hojas a su maestra (Inés Vecina poseía el título de Maestra Nacional de Música). Paralelamente y aprovechando su voz natural, cantaba piezas como la *Canción del Arlequín* de la zarzuela “La Generala” de Amadeo Vives. En una de aquellas tardes tuvo la ocasión de conocer al célebre tenor dianense Antonio Cortis de cuyo encuentro recuerda cómo le dijo con expresión sincera al escucharla cantar: “¡Qué lástima que tu tengas tan pocos años y yo tantos!”. De este modo, López Artiga tuvo la posibilidad de estar en contacto directo con la música y la interpretación. En efecto, como resalta la compositora, Inés Vecina influyó claramente en su personalidad artística, muy especialmente en lo que respecta al contacto con el público.

1.2. El Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. (1949-1959)

En 1949 inició sus estudios oficiales de piano en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia bajo la tutela de Dña. Consuelo Lapiedra por consejo de su abuelo materno, amigo de la citada profesora. La considerada única discípula del gran pianista José Iturbi, le impartió tanto clases en el centro como, desinteresadamente, de tipo particular. Gracias a ella pudo profundizar seriamente en diferentes aspectos técnicos, entre los cuales, como incide López Artiga, un especial hincapié en el trabajo del fraseo. Otra de las actividades que realizaban, muy acorde con la preparación no sólo pianística, sino más bien musical, era la práctica de tocar a cuatro manos obras como las Sinfonías de F. J. Haydn. El repertorio tratado en la clase de piano partía de los clavecinistas Scarlatti y Antonio Soler, seguido de una atención especial a la obra de Bach y Mozart. Por supuesto, recorrió parte de la obra de Chopin y Liszt hasta los clásicos españoles Albéniz, Granados y Turina. Durante aquellos años siguió practicando el trabajo del canto en la Sociedad Coral “El Micalet”. De hecho, esta institución destacaba por su especial interés en el desarrollo de la práctica escénica, tanto en el campo del teatro hablado como del musical. Ingresó en la recién creada Compañía Infantil de Zarzuela, pero en pocos años comenzó a mostrar tal soltura que terminó cantando, tocando y montando obras al pasar a las categorías superiores. Como recuerda la compositora, a principios de los 50 sus padres, “con gran sacrificio teniendo en cuenta las dificultades”, le compraron un piano. Poco después, a mediados de dicha década se vio en la necesidad de ayudar a su familia por razones económicas. En este período, compagina los estudios del Conservatorio con la práctica de otras músicas en formaciones como la Jazz-Band “Orquesta Tárrega”; con estos grupos se realizaban giras interpretando todo tipo de piezas. También ejercía de maestra concertadora en espectáculos de “variedades”.

En algunas ocasiones, llegó incluso a sustituir a sus maestras Dña. Inés Vecina y Dña. Consuelo Lapiedra en sus respectivas actividades.

Es también interesante cómo, siendo tan joven, ingresó en la SGAE mediante el entonces *examen de ingreso* a la asociación con Leopoldo Magenti³¹ de miembro de tribunal. Esto surgiría debido a la costumbre de los músicos de *firmar* las obras (arreglos, etc.), es decir los llamados registros de la propiedad intelectual.

Otra de las actividades de la compositora fue la de tocar al piano piezas en la tienda de la Editorial “Música del Sur” de Valencia, labor muy común en la época como atracción para atraer a la clientela a la hora de elegir una partitura.

Toda esta intensa vida, dónde combinaba los estudios con la práctica musical en la vida real, se veía enriquecida con la asistencia a distintos centros culturales de la ciudad como, por ejemplo, los llamados Círculos Medina³². Al igual que en el caso de otros como el Teatro Antiguo Patronato (actualmente Sala Escalante), la Casa de los Obreros (actualmente Teatro Talía), el Centro Cultural Ruzafa, el Teatro Juvenalia, el Teatro “El Micalet”, la Peña Vasco-Navarra, el Café Royalty o el Hogar Manchego, fueron lugares en los que actuaba asiduamente. Esta insustituible práctica escénica y teatral, junto al trabajo riguroso y simultáneo del Conservatorio desemboca en una segunda etapa de estudios. Como culminación de esa primera etapa obtiene el Premio Fin de Carrera de Piano en 1959.

1.3. Viajes a Madrid y vuelta al Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. (1959-1969)

A principios de los años 60 abre una academia de música dónde se imparten varias asignaturas³³. Como recuerda la compositora, por aquellos años recibe propuestas para realizar giras con orquestas dedicadas a la canción o a grabar películas, sin embargo rehúsa a llevar a cabo tal salto. Por un lado, su padre le influye claramente en la elección de seguir mejorando en su profesión y, por el otro, en 1964, a raíz de la relación afectiva iniciada en la Sociedad Coral “El

³¹ Leopoldo Magenti (1896-1969) destacó como compositor, pianista y profesor de piano en el Conservatorio de Valencia.

³² Como describe el profesor de Historia de la UCLM, Manuel Ortiz: “Los *Círculos Medina* (primero sólo en Madrid y Barcelona y luego en casi todas las provincias), eran unos locales con salón de actos y biblioteca en donde se programaban conferencias, encuentros y actos culturales de todo tipo, como conciertos o exposiciones. Iban dirigidos más a la mujer de clase media y alta urbana y a las estudiantes de bachiller y universitarias.” (www.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/mujer_franquismo.pdf) pág. 4.

³³ La academia se llamaba *Estudios “Angélica”*.

Micalet” con D. Rafael González Juan, se casa. Su esposo será de gran apoyo en su desarrollo profesional y artístico, teniendo en cuenta las circunstancias del momento. D. Rafael González ejercía de actor y daba clases de Arte Dramático en el Instituto Salvador Giner, pero al contraer matrimonio, comenzó a trabajar en un banco. A pesar de ello, pudo aportar a su esposa la comprensión necesaria que todo artista requiere y que perdura hasta el momento. La compositora subraya que hasta el matrimonio, estaba constantemente protegida y acompañada por su madre (costumbre propia de la época y de las circunstancias atípicas de su profesión de músico).

Entre los años 1964 y 1966 completa sus estudios de “virtuosismo” en el Real Conservatorio de Música de Madrid a las órdenes del Catedrático Antonio Lucas Moreno, gracias al cual reforzó su exteriorización en la manera de tocar el piano, perdiendo timidez en los conciertos.

A pesar de su intensa labor como pianista acompañante, concertadora y, por supuesto cantante, López Artiga decide profundizar en el estudio del canto aprovechando su experiencia, por lo que reanuda los estudios iniciados con Lola Alonso en 1956.

En 1966 se matricula en la especialidad de Canto del mismo Conservatorio, siendo sus maestras, la Catedrática Dña. Carmen Martínez y la Profesora Auxiliar Dña. Emilia Muñoz. Ese mismo año se produce un acontecimiento extraprofesional: da a luz a un niño, evento que intensifica aún más su polifacética vida. Fiel a su carácter, en 1967 consigue el 1er Premio en el Certamen de Piano de Valladolid y seguidamente, en los cursos 1967-68 y 1968-69, el 1er Premio en Declamación Lírica y Premio Fin de Carrera de Canto, así como el Premio “Mercedes Masip” al mejor expediente académico.

Otro rasgo característico que posteriormente plasmará en su aportación a la composición, es el interés mostrado por la interpretación y la divulgación de la música de cámara; prueba de ello es la creación del Trío Barroco con el violinista Salvador Porter y el pianista Francisco Baró.

El punto culminante de este período es la obtención de un Diploma de Honor en el Concurso Internacional de Canto “María Canals”. Esta nueva vivencia resultará

clave en su progreso profesional y, en el desarrollo y afianzamiento de sus gustos estéticos.

1.4. Viajes a Austria. Curso de Santiago de Compostela. (1969-1972).

Como fruto de la etapa anterior obtiene una Beca de la Fundación Santiago Lope para ampliación de estudios de canto durante un año (1969-70) en la “Academie von Musik” de Graz (Austria). López Artiga profundizará sobre todo en el repertorio operístico teniendo de profesor al tenor Dino Halpern. De él recuerda muy especialmente cuánto aprendió de técnica vocal, “el qué y el cómo”, subraya la compositora. Para el curso de verano correspondiente al año académico 1970-71, vuelve a recibir otra beca; en este caso, de la Dotación de Arte Castellblanc. Durante esta estancia en la Internationale Sommer-Akademie des MOZARTEUMS de Salzburgo (Austria), profundiza en el campo del Lied alemán bajo la dirección del pianista Erik Werba. Se trata de un profesor muy exigente con el cual desarrolla su doble faceta de pianista y cantante, mostrando un constante espíritu de superación. En aquella ocasión incluso llegan a ofrecerle la dirección de una escuela de música en el mismo Salzburgo, ofrecimiento que rechaza por cuestiones personales.

Su afianzamiento como cantante profesional de nuevo le otorga otro reconocimiento con el Premio “Unión Musical Española” en el Concurso-Memorial “Eduardo López-Chavarri Marco” en Valencia en marzo de 1972. En este mismo año, entabla una relación profesional con el pianista José Doménech Part³⁴ con el que participa en el Ciclo de Intérpretes Españoles en España.

En el verano de ese mismo año, se produce un encuentro muy relevante e histórico, con motivo de la asistencia al Curso Internacional de Verano de “Canción Española” en Santiago de Compostela impartido por la soprano Conchita Badía³⁵. La beca que recibe del Ministerio de Asuntos Exteriores le da la

³⁴ En la actualidad José Doménech Part destaca, muy especialmente, por su labor musicológica concretada en trabajos como las biografías de José Iturbi y Lucrecia Bori, y de recuperación de obras de otros músicos como Vicente Martín y Soler.

³⁵ En el artículo titulado “Aniversario de Conchita Badía” escrito por Fernando Fraga (http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_03/14112003_02.htm) se resalta, no sólo el hecho de que Conchita Badía (1897-1975) haya trabajado con figuras como Granados, Falla o Casals, sino su especial dedicación a la canción de cámara, destacando sobre todo en lied alemán, y canción española y latinoamericana. Otro aspecto relevante de esta mujer es su doble

oportunidad de conocer a un mito de la época que trabajó en su juventud con Enrique Granados. López Artiga destaca de esta mujer su honestidad, su noble trato humano y su profundidad en el tratamiento del repertorio. De hecho, la relación con Conchita Badía fue excelente, y recibió de ésta constantes elogios, no sólo por su manera de concebir las obras en el canto, sino también cuando se trasladaba a su papel de pianista.

1.5. Docencia en el Conservatorio de Música de Valencia. Nacimiento de su otra vocación: la composición.

La asignatura de Repentización, Transposición y Acompañamiento de la cual ha sido titular hasta su jubilación en 2009 en el ahora Conservatorio Superior de Música de Valencia, comienza a impartirla desde el curso 1972-73, inicialmente como Profesora Auxiliar Interina, alcanzando la condición de Catedrático Numerario en 1985. Como hecho curioso, la compositora termina relevando a D. Leopoldo Magenti en dicha disciplina, persona que conoció en unas circunstancias especiales, como mencionamos anteriormente.

En esos años entablará una relación profesional con una persona que influirá decisivamente en su desarrollo como creadora. Nos referimos a una de las figuras más importantes del panorama valenciano de la época: José Báguena Soler³⁶. Con él trabajará por medio de clases particulares materias como el Contrapunto y la Estética, sirviéndole, gracias a su preparación y erudición, de estímulo constante en su futura dedicación a la composición³⁷.

En esta década se intensifica aún más su actividad como intérprete en varios lugares de España y del extranjero. Continúa grabando para RNE (práctica iniciada a finales de los años 60), tanto en calidad de pianista acompañante, como de soprano consolidada, en este caso teniendo a menudo de compañera a la ya

formación, como pianista y como cantante, en clara coincidencia con una de sus herederas desde el punto de vista artístico, Ángeles López Artiga.

³⁶ José Báguena Soler (1908-1995) no llegará a ejercer de profesor en el Conservatorio; sin embargo, alcanzará la condición de Académico por su intensa labor investigadora y creativa. Al respecto, es destacable el libro publicado por la musicóloga Ana Galiano Arlandis: *El compositor y académico José Báguena Soler 1908-1995: una vida de pensamientos musicales*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.

³⁷ Como apunta López Artiga, anteriormente, en su etapa estudiantil, tuvo la oportunidad de recibir consejos por parte de otro compositor valenciano experimentado como era Vicente Asencio (1903-1979) en su clase de Armonía.

desaparecida Dña. Margarita Conte³⁸. Este dúo actuaría con asiduidad en conciertos y grabaciones, dando a conocer joyas de la música de cámara vocal, incluido su ciclo “Caminos” compuesto en 1981. Participa como soprano en varios conciertos con la Orquesta Municipal de Valencia con el también fallecido D. Luis Antonio García Navarro³⁹ a la batuta y, como miembro del “Trío Barroco”, complementa su ya dilatada trayectoria artística. Por supuesto, paralelamente se implica en la vida académica del Conservatorio mostrando por un lado, un interés especial por las Conferencias-Concierto (actividad asimismo iniciada a finales de la década anterior) y, por el otro, dentro del ámbito de su asignatura, correspondiendo con la publicación en 1979 del primero de sus tres métodos, “Escuela del Bajo Cifrado”⁴⁰. Por último, es también destacable su contacto con el tenor italiano Giacomo Lauri Volpi, del cual recibe, tanto consejos, como elogios por su profesional⁴¹.

1.6. La eclosión creadora (1980-1990).

A excepción de dos obras (una para banda y otra para orquesta de cuerda), este período destaca por la dedicación casi exclusiva a la obra camerística, tanto vocal como puramente instrumental. Esta atención prestada a este género servirá a la autora para ir conformando su lenguaje y, por lo tanto, consolidando su técnica compositiva. Precisamente el presente estudio tiene como objeto profundizar en su repertorio camerístico-instrumental perteneciente en gran parte a esta década; esta etapa se abre ante todo con sus dos brillantes ciclos vocales, “Caminos” e “Intimismos”⁴².

³⁸ Ejerció la docencia en el Conservatorio de Valencia como Catedrática de piano hasta 1985, año de su jubilación. Destacaba por su exquisito gusto musical.

³⁹ El célebre músico oriundo de Chiva, Luis Antonio García Navarro (1941-2001) destacó especialmente en la dirección de ópera y zarzuela, ocupando desde 1997 hasta su muerte, la plaza de Director artístico y musical del Teatro Real y Director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

⁴⁰ Dedicado a José Báguena Soler y Señora, se trata de una de las pocas aportaciones en castellano que existían en su momento, como método para el trabajo de una de las prácticas fundamentales del intérprete de teclado, sobre todo en el acompañamiento de la música barroca. *Escuela del Bajo cifrado*, Madrid, Real Musical, 1979.

⁴¹ La Autora conserva una carta con fecha 14 de enero de 1972, en la que el tenor italiano le contesta muy amablemente a su deseo de ser consultado por ciertos aspectos de interpretación, con esta frase literal: *Yo nunca me he dedicado a la enseñanza para las voces tiples. Pero no puedo rehusar a un artista de su categoría mi modesta opinión.*

⁴² Véase el catálogo general.

Al igual que ocurría en etapas anteriores, la compositora prosigue su actividad como intérprete realizando, entre otras cosas, su primera grabación de un disco junto a la pianista Dña. Margarita Conte⁴³. Con respecto a la docencia, publica dos nuevos métodos como ampliación de la bibliografía para su asignatura, en su momento, prácticamente inexistente en castellano: “Método de Acompañamiento Improvisado para instrumentos de teclado”⁴⁴ y “La Transposición (Teoría y Práctica)”⁴⁵.

En estos años entabla una relación muy importante mantenida hasta nuestros días con la editorial valenciana Piles, que dará a conocer la práctica totalidad de sus obras editadas.

El 17 de junio de 1988 funda junto a otros compositores valencianos la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA)⁴⁶ ostentando el cargo de vicepresidenta junto al compositor y director Bernardo Adam Ferrero como presidente. En esta institución se mantendrá hasta 1992. Precisamente en ese año, en su papel de miembro de la Asociación “Arte y Pensamiento” junto a personalidades como los poetas María Beneyto, José Albi, el escritor Miguel Catalán o el pintor Alex Alemany, participa en diversas actividades con motivo del evento cultural Música 92⁴⁷.

Como resultado de la experiencia acumulada, así como de su reciente dedicación al proceso creador, López Artiga comienza a expresar de una manera más contundente su opinión con respecto a la situación musical del momento. Desde muy joven había mostrado gran interés por la literatura, tanto de tipo artístico (muy en especial, poesía), como filosófico o de ensayo (por ejemplo, obras de Jaime Balmes⁴⁸ u Ortega y Gasset); su amor por la lectura se plasmará tanto en sus composiciones (Canciones, Cantatas, Ópera), como en sus artículos de crítica

⁴³ Véase el catálogo de registros sonoros.

⁴⁴ LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Método de Acompañamiento Improvisado para instrumentos de teclado*. Valencia, Editorial Piles, 1983/1988.

⁴⁵ LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *La Transposición (Teoría y Práctica)*. Valencia, Editorial Piles, 1985/1988.

⁴⁶ Para más información sobre la actual asociación consúltese en (www.cosicova.org/).

⁴⁷ Dentro del conjunto de acciones que se llevan a cabo por medio del programa Música 92, destaca el apoyo para la edición de obras. El ciclo pianístico *Los Inmortales* es una de las partituras que reciben tal apoyo en colaboración con la SGAE, siendo su editor, Piles.

⁴⁸ Como recuerda la Autora, uno de sus libros preferidos que leía cuando realizaba giras de conciertos era *El Criterio*, del filósofo y teólogo catalán.

(“Reflexión”)⁴⁹. Todo esto unido a su constante sensibilidad por el mundo exterior en todas las esferas, le empujarán a crear el ciclo “Las Artes en Paralelo” para el Palau de la Música de Valencia.

1.7. La consolidación humanista en la persona de López Artiga (de 1990 hasta nuestros días)

En una ocasión, el historiador Quico Rivas y el periodista Rafa Marí llegaron, mediante un atractivo juego dialéctico, a la conclusión de que “en el Arte existe algo más interesante que la obra artística y el artista que la genera: la persona”⁵⁰. Este período es el más fructífero en cuanto a desarrollo de su polifacética personalidad. En 1990 viaja nuevamente a Estados Unidos, esta vez, para estrenar en la Universidad de Harvard (Boston) dos de sus más importantes obras de la etapa anterior: el ciclo pianístico “Los Inmortales” y su “Sonata para voz y piano”. Precisamente a raíz de su éxito, la primera de las obras introducirá a la Autora en la música sinfónica, transcribiendo dicho ciclo para orquesta.

El uso de la paleta orquestal será decisivo en varias obras, culminando su trayectoria con la composición de una ópera con libreto de Eduardo Quiles⁵¹, “El Adiós de Elsa” en 1999. Esta obra estrenada por la misma Autora en Nueva York supone un ejemplo de retrato psicológico de un personaje y una situación, aspecto al que la compositora recurre en diversas ocasiones.

El contenido profundo y trascendente presente en muchas obras se reflejará, una vez más, en su acercamiento a la obra del poeta Ausiàs March con la cantata profana “Cant de Mort” y a la obra del escritor Max Aub con la obra “Yo vivo: In memoriam” para orquesta de cámara y barítono.

En 1992 crea el llamado ciclo “Las Artes en Paralelo”⁵² del Palau de la Música, iniciativa pionera en la que se dan lugar Conferencias-Coloquio de diferentes

⁴⁹ Uno de los numerosos ejemplos donde la compositora muestra su sensibilidad hacia la realidad musical y todo lo que la rodea, lo encontramos en su artículo *Reflexión*, Valencia, Estudios Musicales (Revista del Conservatorio Superior de Valencia), Semestre I, 1985, pág. 56.

⁵⁰ MARÍ, Rafa: *Homenajes a Ángeles López Artiga*, Las Provincias (El Mirador), 31-07-2007.

⁵¹ Para más información sobre el dramaturgo valenciano consúltese (www.artteatral.com/eduardoquiles/director.htm)

⁵² Es muy sugerente y claro en su intención, el comentario con el que inicia la introducción de su libro recopilatorio de las conferencias dictadas durante los primeros ocho años (*Las Artes en Paralelo*, Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 2000). López Artiga puntualiza: *Las*

personalidades de la cultura y la sociedad combinadas, en algunos casos, con intervenciones artísticas (música, danza, teatro, etc.). Después de 23 años, López Artiga sigue apostando todavía *con verdadero amor al arte* por este lugar de encuentro para la expresión humana. Gracias a esta generosa y sentida actitud hacia otras disciplinas, la pintora valenciana Aurora Valero se siente atraída por la obra “Los Inmortales” al escuchar su versión orquestal y le dedica tres bellas y expresivas series de siete cuadros cada una, correspondientes a los siete poemas de Vicente Aleixandre, base espiritual de la música compuesta por López Artiga⁵³.

En su faceta de intérprete, además del estreno de su propia ópera (¡con 60 años!), es muy importante la aportación de varios registros como son sus CDs “Música y Poesía”⁵⁴, “Momento de Sonatas”⁵⁵, “Obras para piano”⁵⁶ o “Obras para canto y piano” con contenido de creación propia, así como los CDs “Tres Miradas sobre el Folclore Español”⁵⁷ y “Colección de Tonadillas”⁵⁸ principalmente con obras de otros autores. También es muy interesante su labor investigadora con la recuperación de obras de autores españoles como José Pradas Gallén (1689-1757), resultado de su experiencia como intérprete y profesora de una de las disciplinas afines al tipo de música tratado⁵⁹.

Artes en Paralelo, nacieron con el objetivo primordial de abrir a los estudiantes de música nuevas perspectivas desde el contacto con el resto de las Artes, proponiendo y poniendo a su disposición una reflexión relativa a su formación; intentar hacerles ver más allá de lo que hoy son las enseñanzas, darles más luz de lo que la ortodoxia educativa, en este momento, nos permite.

⁵³ La exposición de estos cuadros se llevó a cabo entre febrero y marzo de 2001 en la Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes, incluyendo una presentación en la que intervino el Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, D. José Luis Villacañas Berlanga, el actor Juli Mira como rapsoda de los poemas de Vicente Aleixandre y el pianista José Madrid Giordano como intérprete de la versión original para su instrumento. Asimismo se editó el libro **Los inmortales: V. Aleixandre en la obra de M. A. López Artiga y Aurora Valero** (Comisaria, M. T. Beguiristain) 2001. 90p.: il.; 30cm, CD. ISBN: 84-482-2706-9.

⁵⁴ Véase el catálogo de registros sonoros.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Véase: 1. LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: “*Ah, del célebre confín*” (José Pradas Gallén 1689-1757) para soprano, dos violines y continuo. Castellón de la Plana. Ediciones Musicales Piles. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Castellón, 1983. 2. LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: (revisión, análisis, y realización del bajo continuo) *El villancico-cantata de José Pradas Gallén 1689-1757*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002. ISMN: M-801210-00-5

2. Condicionantes sociales e históricos en evolución.

Sabemos que, tradicionalmente en España, la música vocal en todos sus géneros (música coral, ópera, zarzuela, canción) ha recibido una atención preferente por parte de los diferentes sectores de la sociedad; sin embargo, gracias a figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla inspirados por los pensamientos de Felipe Pedrell, se desvía la atención de las nuevas generaciones de jóvenes compositores que poco a poco apuestan por otro tipo de repertorio⁶⁰. Como señala Javier Suárez-Pajares: *con la guerra del 14, llegó también a España la moda del ballet. Tras “El Amor Brujo” (1915) (...) en 1916 se estableció en nuestro país la compañía de Ballets Russes de Diaguilev cuya significación, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la música, ha merecido estudios pormenorizados, pero aún insuficientes si tenemos en cuenta la importancia que adquirió el ballet como género musical durante los primeros años de la renovación*⁶¹. Precisamente es imprescindible realizar un repaso histórico-social de la España durante el período denominado por Emilio Casares “de la restauración musical”⁶²; este eminente profesor y musicólogo incide en la importancia de la Generación del 27, pero entendida desde el conocimiento completo de las dos generaciones anteriores, las denominadas del 98 (dónde incluye a Falla por la figura que representa y por su pensamiento) y la de los Maestros (Conrado del Campo, Julio Gómez, Joaquín Turina, Jesús Guridi u Oscar Esplá)⁶³. Desde el punto de vista estético, se contraponen dos corrientes: una de tipo más universalista fomentada en las capitales Madrid y Barcelona, principalmente, y una de tipo regionalista como respuesta a la hegemonía de estos

⁶⁰ La célebre mecenas que da nombre al Concurso Internacional de Piano, Paloma O’Shea, da muestras de una sensibilidad especial ante ciertas lagunas del panorama musical español, por ello en la entrevista realizada por Ana. M. Roncero (*El Mundo*, 1/08/2005) resalta el hecho de que *en España falta apoyo para la música de cámara*.

⁶¹ Véase SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Introducción*. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pág. 13.

⁶² CASARES RODICIO, Emilio: *La música española hasta 1939, o la restauración musical*, En: *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

⁶³ Véase CASARES RODICIO, Emilio: *La Generación del 27 revisada*. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pág. 26

centros en el resto del país⁶⁴. Se trata de un momento de eclosión creadora con un apoyo manifiesto de ciertos sectores de la burguesía. Se crean numerosas sociedades musicales (alrededor de 150)⁶⁵, entre las cuales destaca la Sociedad Filarmónica de Valencia fundada en 1912. El musicólogo y crítico musical José Luís García del Busto comenta lo siguiente: *la entidad nació de la iniciativa privada, sin fines lucrativos, y con la finalidad de incorporar al mundo musical valenciano el ambiente musical europeo, con una especial preferencia por la música de cámara*⁶⁶. En efecto, esta práctica continúa hasta nuestros días, siendo uno de los foros más importantes para la difusión de este género musical⁶⁷, en sus dos variantes: instrumental y vocal.

Por desgracia, esta efervescencia de estilos y pensamientos de los diferentes artistas del momento se ve interrumpida de forma traumática por la Guerra Civil y sus consecuencias; este suceso provoca el exilio de una parte muy importante de la intelectualidad española (dentro del mundo de la música: Manuel de Falla, Rodolfo Halffter, Roberto Gerhard, Jaime Pahissa, Adolfo Salazar, Salvador Bacarisse, etc.), por consiguiente, se debe recuperar paulativamente la actividad social. Con respecto a la música, se funda la Orquesta Municipal de Valencia en 1943, La Sociedad Filarmónica prosigue su labor de difusión, no sólo de la música de cámara, sino, en ocasiones de la música sinfónica⁶⁸; sin embargo, durante los 40 y 50 se apoyan sobre todo los espectáculos de Zarzuela, Variedades, Copla, etc. En definitiva, si con la República se produjo una acción descentralizadora que dio lugar, entre otras cosas, al auge del regionalismo, con el nuevo régimen en numerosos aspectos antagónico, se potencia esta tendencia al tratarse de músicas más próxima al pueblo, en detrimento de otros modos de

⁶⁴ Idem. Pág. 34. Emilio Casares nombra a una de las figuras de la crítica musical más relevantes del momento, Adolfo Salazar, quien en su libro *La música contemporánea en España* muestra de primera mano su opinión sobre la situación de la música en el país y su devenir.

⁶⁵ Idem. Pág. 27.

⁶⁶ Véase GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *La Generación musical de 1890*. En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992, pág. 360.

⁶⁷ En este caso el término *música de cámara* implica una ampliación de la definición utilizada por François-René Tranchefort en el prólogo de su *Guía de la música de cámara* (Ed. cast.: Madrid, Alianza Editorial, 1995. Pág. 7) al realizarse conciertos tanto de formaciones puramente camerísticas (entre dos y 10 intérpretes) como de solistas (piano solo, guitarra sola, etc.).

⁶⁸ Véase: *Introducción*. De: (www.sfilarmonicavalencia.com/)

expresión⁶⁹. En el resto de Europa y América se sigue evolucionando, consolidándose varias escuelas enfocadas a las diferentes vanguardias musicales del momento; la más célebre es La Escuela de Darmstadt (Alemania) donde acuden, entre otros, célebres compositores como Olivier Messiaën. Como señala María Luisa Blanes, este Maestro fue fundamental en la evolución como compositor del valenciano Amando Blanquer⁷⁰ y este último, a su vez, termina influyendo con su experiencia en generaciones posteriores al asentarse en Valencia. De este modo, y en parte gracias a la apertura forzosa del régimen en los años 60, los diversos agentes de la cultura y en particular, los creadores, van sintiéndose, aunque todavía tímidamente, más libres de innovar utilizando lenguajes claramente contrastantes con lo consentido hasta el momento.

Si nos centramos en el caso de Ángeles López Artiga, vemos que su actividad como compositora (a partir de 1980) se desarrolla en una época bastante más propicia para poderse dar a conocer, sobre todo si tenemos en cuenta su condición de mujer-compositora. Los progresivos cambios sociales que todavía hoy están en proceso, en el caso de España y, en especial de Valencia, encuentran ciertos obstáculos debido al *modelo androcéntrico y patriarcal dominante en el que debía integrarse la mujer*⁷¹. Sabemos que durante la historia, el reconocimiento hacia la labor de la mujer como creadora artística, al igual que en otras profesiones tradicionalmente asignadas al hombre, la aceptación es desigual según las épocas y los lugares. Eduardo López-Chavarri Andujar realiza un breve y adornado repaso de varias compositoras de la historia en sus poéticas palabras de presentación a los ciclos *Intimismos* y *Caminos* de López Artiga, verdadera muestra de sensibilidad hacia un conjunto de figuras importantes que por razones culturales sus vidas no siempre han tenido un eco suficiente⁷².

⁶⁹ Véase: CASARES RODICIO, Emilio: *La Generación del 27 revisada*. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pág. 34

⁷⁰ Véase: *Estudios en París*. De: BLANES NADAL, María Luisa: *La obra pianística de Amando Blanquer*. Valencia, Editorial UPV, 2005, ISBN 8497058143, pág. 34

⁷¹ Véase: SÁNCHEZ TORRES, Ana: *Teoría feminista, complejidad y musicología*. En *Mujer versus música (Itinerancias, incertidumbres y lunas)*. Ed: Rosa Iniesta Masmano, Valencia, Rivera Editores, 2011, pág. 414.

⁷² Entre los diferentes nombres que cita Eduardo López-Chavarri Andujar como Enheduanna de Mesopotamia, Safo de Grecia, Barbara Strozzi o Cécile Chaminade, destacan las otras dos representantes valencianas: la castellanense Matilde Salvador (1918-2007) y la natural de Valencia, María Teresa Oller (1926). Véase: *Los espejos del tiempo y la canción de López*

3. Casos previos y coetáneos. Aspectos básicos influyentes en el lenguaje de la compositora. Sus características técnico-compositivas y filosófico-estéticas.

En España, sobre todo a partir del siglo XVIII, con la influencia extranjera (principalmente italiana), el gusto por el teatro musical se afianza, relegando la música instrumental a un segundo plano. En efecto, la música instrumental que se difunde en el siglo XIX es principalmente para orquesta o para instrumento en función de solista. Asimismo brillan compositores como el vasco Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826) con sus cuartetos de cuerda, su ópera *Los esclavos felices*, *Sinfonía en re*, *Agar*, *Erminia*, *Stabat Mater*, entre otras obras; el cántabro Jesús de Monasterio (1836-1903) con sus obras para orquesta *Scherzo fantástico*, *Marcha fúnebre y triunfal*, *Concierto para violín y orquesta*, o vocales como la cantata *El triunfo de España*, *Dies Irae*, etc., a lo que añadimos su gran labor de difusión de la música de cámara; el también violinista Pablo de Sarasate (1844-1908), nacido en Pamplona, célebre por sus piezas a dúo con piano u orquesta como *Aires gitanos*, *Danzas españolas*, *Jota aragonesa*, *Navarra*, *Serenata Andaluza*, *Fantasia sobre Fausto*, *Fantasia sobre Romeo y Julieta*, etc. Hay que esperar el afianzamiento y desarrollo del nacionalismo musical español para contemplar sus frutos con la llegada del siglo XX. Personalidades como Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909) Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949) dedican una atención especial a las raíces del folclore transportando al oyente al mundo de los cantos y danzas españoles con un auténtico sello de música culta. Como apunta la musicóloga Ana Galiano, en Valencia con la llamada *Renaixença* de segunda mitad del siglo XIX destacan autores como el valenciano Salvador Giner (1832-1911) con sus célebres poemas sinfónicos de temática y aroma de su tierra (*Las cuatro estaciones*, *Elegía a Rossini*, *Una nit d'albaes*, *Sinfonía sobre temas de Mercadante*), sus zarzuelas (*Sagunto*, *Los mendigos*, *El soñador*, *Morel*, *El fantasma*), su música religiosa (*15 misas*, *Requiem*, *Misereres*, *Himnos*, etc.) y coral como *La feria de Valencia*, *La festa del poble*, *La tempestad*), y el

Artiga. En: LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Intimismos*. Valencia, Piles, 1983, pág. 3 y LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Caminos*. Valencia, Piles, 1983, pág. 3.

villarealense Francisco Tárrega (1852-1909) virtuoso de la guitarra y creador de numerosas obras para su instrumento⁷³ como *Recuerdos de la Alhambra*, *Capricho árabe* o *Danza mora*.

Si nos centramos en los compositores valencianos, a parte de los dos mencionados anteriormente, y también en algún caso nacido en el siglo XIX, que enriquecen el repertorio en sus diferentes géneros con obras de variada índole estética, precisamente por esto último, observamos que surge, en cierta manera, una clasificación natural⁷⁴. Se pueden distinguir tres niveles de evolución⁷⁵. En un primer nivel, destaca un grupo amplio de compositores que mantienen un lazo muy sólido con la tradición, aunque, según el caso, se produce una evolución más o menos moderada de la estética adoptada y un posterior estancamiento en su lenguaje. Este nacionalismo multiforme viene representado por **Eduardo López-Chavarri Marco** (1871-1970), **Oscar Esplá** (1886-1976), **Manuel Palau** (1893-1967), **Joaquín Rodrigo** (1901-1999), **Rafael Rodríguez Albert** (1902-1979), **Vicente Asencio** (1903-1979) y **Matilde Salvador** (1918-2007). En un segundo nivel, sobresalen aquellos que terminan siendo más eclécticos en su producción tanto por el contexto en el que viven, como por su particular búsqueda de lo nuevo; son **José Moreno Gans** (1897-1976), **José Báguena Soler** (1908-1995), **Miguel Asins Arbó** (1916-1996) y **Francisco Llácer Pla** (1918-2002). Por

⁷³ Véase: GALIANO ARLANDIS, Ana: *La Renaixença*. En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992, págs. 307-309.

⁷⁴ Al respecto, podemos volver a citar las palabras del que fue Catedrático y Director del Conservatorio de Música de Valencia Francisco José León Tello (empleadas por la Dra. María Luisa Blanes en su Tesis Doctoral sobre el compositor Amando Blanquer –pág. 14-): *El término escuela valenciana no puede aplicarse sin alguna nota determinante que concrete su significación. Es cierto que entre los compositores susceptibles de ser incluidos en este grupo se observan notables diferencias estilísticas que repelen la integración.*

⁷⁵ Fuentes utilizadas:

1. ADAM FERRERO, Bernardo: *1000 músicos valencianos*. Valencia, Autor-Editor, 2003.
2. *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Dir. Marc Honegger. Revisión y Presentación de Tomás Marco. Madrid, Espasa Calpe (BBV), 1994.
3. Breve reseña sobre la vida y obra de su padre en el CD, *Eduardo López-Chavarri Marco-Oscar Esplá (Perfecto García Chornet, piano)*. Alboraiá, Tabalet, 1999.
4. *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992.
5. RUVIRA SÁNCHEZ DE LÉON, Joseph: *Compositores Contemporáneos Valencianos*. Valencia, Col.lecció Politècnica, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, ISBN 84-505-6786-X.
6. BLANES NADAL, María Luisa: *La obra pianística de Amando Blanquer*. Valencia, Editorial UPV, 2005, ISBN 8497058143.
7. Biblioteca Municipal (Pl. Maguncia). Archivo de Compositores Valencianos.

último, en un tercer nivel, estamos ante autores que forman parte de las generaciones cercanas a la de Ángeles López Artiga, con una amplia dedicación a la creación, relevante sobre todo desde los años 60 o 70, según los casos; podemos nombrar a **Luis Blanes Arques** (1929-2009), **Agustín Bertomeu Salazar** (1929-) y **Amando Blanquer Ponsoda** (1935-2005), así como el grupo de compositores todavía más heterogéneo que el anterior en sus ideales estéticos y artísticos que engloba a **Carles Santos** (1940-), **Bernardo Adam Ferrero** (1942-), **José Evangelista** (1943-), **Salvador Chuliá** (1944-), **Eduardo Montesinos** (1945-), **Javier Darias** (1946-) y **Llorenç Barber** (1948-).

Eduardo López-Chavarri Marco no sólo fue compositor, sino que enriqueció con su espíritu crítico la literatura musicológica española del momento, tanto con la publicación de numerosos escritos en libros, como en prensa (en el diario *Las Provincias*). Inició sus estudios en su Valencia natal y amplió su formación con el célebre maestro Felipe Pedrell y, en Francia, Italia y Alemania. Durante muchos años desempeña el puesto de profesor de Estética e Historia de la Música (1910-1921). Como señala Tomás Marco, López-Chavarri *constituye la continuidad de la escuela valenciana de Salvador Giner* (al respecto es muy importante recordar su labor de investigación y recuperación del folclore español), y termina siendo representante de un nacionalismo clásico-romántico de corte más tradicional como lo demuestran sus obras: *Acuarelas valencianas*, para cuerda; *Concierto breve*, para piano y orquesta; *Concierto español*, para piano y cuerda; *Concierto hispánico*, para piano y orquesta; *Sinfonía hispánica*, para orquesta; *Cantar de guerra*, para coro y orquesta; *6 canciones españolas*, para orquesta, piano y soprano; Entre las dedicadas al género camerístico destacan su *Quator Brevis*, *Cuarteto en Re (En España)* y *Quartettino* para cuarteto clásico de cuerda; *Sarabanda*, *Serrana*, *Villanesca* e *Impresiones hispánicas* para violín y piano; *Andaluza* para violonchelo y piano; *Fantasia* para clarinete y piano; *Leyenda del Castillo Moro* para dos guitarras.

Oscar Esplá, como apunta Tomás Marco, comienza su trayectoria como compositor bajo la influencia de autores como R. Strauss y C. Franck, adoptando posteriormente la estética del impresionismo y del nacionalismo, desde una óptica

muy personal⁷⁶. Se trata de uno de los autores españoles más conocidos internacionalmente, sobre todo a raíz del éxito de su *Suite en La bemol* en Viena. Seguidamente Esplá sigue formándose en Alemania y Francia, manteniendo así una relación constante con los principales centros musicales europeos. Se le otorgan en su vida varios cargos europeos y nacionales de mucha relevancia, llegando a ocupar el puesto de director del Conservatorio de su ciudad natal, Alicante. Su obra principal está dedicada a la ópera (y otros géneros vocales) con *La bella durmiente*, *El pirata cautivo*, *De profundis* para solistas, coro y orquesta, *Cantata de los derechos humanos* para coro, *Cantata sobre San Juan de la Cruz* para coro y orquesta, *Soledades* y *Canciones playeras* ambas en versión soprano-piano o soprano-orquesta, al poema sinfónico (y otras formas sinfónicas) con *El sueño de Eros*, *Suite levantina*, *La pájara pinta*, *Sinfonía Aitana*; para piano sus *Impresiones musicales*, *Evocaciones*, *Levante*, *Sonata española*, etc. Son también dignas de mencionar su extensa *Sonata para violín y piano*, el *Trío para violín, violonchelo y piano*, los dos *Cuartetos de cuerda*, *Dúo para violín y violonchelo* y *Chants d'Antan para flauta y piano*.

Manuel Palau es otro de los representantes más importantes de la nueva corriente nacionalista renovadora. Aunque llega a experimentar con los lenguajes que estaban en boga en la época, el impresionismo es el que termina ejerciendo mayor influencia. En efecto, en su formación es muy importante el contacto con Ch. Koechlin, A. Bertelin y M. Ravel en París (1924-1929). Su labor como profesor de Composición del Conservatorio de Valencia supone una de sus dedicaciones principales junto a otras como las de crítico y ensayista musical, llegando a desempeñar cargos tales como el de director del centro (hasta su muerte) y del Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo. Dedicó un mayor esfuerzo al desarrollo del repertorio sinfónico con *Gongoriana*, *Homenaje a Debussy*, *Sinfonías en mi menor y en re mayor*, *Tríptico catedraético*, *Concierto levantino*, para guitarra y orquesta; vocal con su ópera *Maror*, *Atardecer* para voces de mujeres y orquesta, *Líricas lucentinas* para soprano y orquesta; *Paisaje balear*, *Campanas*, *Toccata*, *Sonatina valenciana*, *Impresiones fugaces*, *Danza*

⁷⁶ En palabras de Tomás Marco, *Esplá rechazó el uso directo del folclore y lo sustituyó por la creación personal a través de una escala que él estimaba levantina (do, re bemol, mi bemol, mi, fa, sol bemol, la bemol, si bemol)*.

ibérica, etc.; en su extensísima producción escribe varias obras camerísticas como *Scherzo para violines*, *Lied para violonchelo y piano*, *Sonata en Mi menor para violín y piano* y *Cuarteto en estilo popular*.

Joaquín Rodrigo se forma en Valencia y París (la influencia principal la recibe de P. Dukas) aunque termina estableciéndose en Madrid, llegando a ser uno de los compositores más célebres, en especial, a partir de su éxito con el *Concierto de Aranjuez*. Su obra se enmarca dentro de una estética neoclasicista donde recurre a un nacionalismo que busca recrear sobre todo el ambiente castizo del siglo XVIII. Entre los diferentes nombramientos y distinciones que recibe, destaca la Cátedra de Historia de la Música en la Universidad de Madrid en 1947.

En su copiosa obra que abarca todos los géneros, es interesante resaltar su dedicación a la música sinfónica y a la camerística, tanto vocal como instrumental. En el primer grupo podemos nombrar sus ballets *Pavana real* y *Juana y los caldereros*, su zarzuela *El hijo fingido*, su ópera *La azucena de Quito*, sus obras orquestales *Juglares*, *Zarabanda lejana* y *villancico*, *Per la flor del Lliri blau*, *Concierto de Aranjuez* con guitarra solista, *Concierto heroico* con piano solista, *Concierto de estío* con violín solista, *Concierto en modo galante* con violonchelo solista, *Fantasia para un gentilhombre* para guitarra solista, *Concierto pastoral* para flauta solista, etc. En el segundo grupo, con la participación de la voz escribe *Cántico de la esposa*, *Cuatro madrigales amatorios* (también en versión con orquesta), *10 canciones españolas*, *2 poemas de Juan Ramón Jiménez*, *Con Antonio Machado*, etc. Rodrigo presenta varios dúos instrumentales: *Siete canciones valencianas para violín y piano*, *Dos esbozos para violín y piano*, *Rumaniana para violín y piano*, *Sonata pimpante para violín y piano*, *Siciliana para violonchelo y piano*, *Sonata a la Breve para violonchelo y piano*, *Aria antigua para flauta y piano*, *Serenata al Alba del Día para flauta/violín y guitarra*, *Gran marcha de los subsecretarios para piano a cuatro manos*, *Juglares para piano a cuatro manos*, *Sonatina para Dos Muñecas para piano a cuatro manos*, *Tonadilla para dos guitarras*, y *Zarabanda Lejana*, *Pastoral* y *Fandango del Ventorrillo para dos guitarras*. Varias obras pianísticas como *Preludio al gallo mañanero*, *Serenata española*, *Sonata de adiós (A Paul Dukas)*, *Tres danzas de España*, *Gran marcha de los subsecretarios para dos*

pianos, *Sonatina para dos muñecas* para dos pianos, etc. Para guitarra tenemos *Zarabanda lejana*, *En los trigales*, *En los olivares*, *Junto al Generalife*, *Invocación y danza*, *Sonata a la española*, etc.

Rafael Rodríguez Albert se forma en Valencia y, al igual que muchos compositores españoles, amplía sus conocimientos en París, manteniendo una relación con personalidades como Ravel y miembros del “Grupo de los seis”. Como señala José Luis García del Busto, aunque se decanta más por un lenguaje nacionalista en comparación con Joaquín Rodrigo, Rodríguez Albert aporta más elementos nuevos a sus composiciones. Como profesor, destaca su labor en los colegios de ciegos de Alicante, su ciudad natal, y en Madrid (al igual que Joaquín Rodrigo, los dos eran invidentes). En su producción, se puede subrayar su equitativa atención a los diferentes géneros, destacando su música orquestal (*Dos danzas españolas*, *Cinco piezas para piano y orquesta*, *Homenaje a Chapí*, *Estampas de Iberia*, *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope*, *Sinfonía del Mediterráneo*, etc.), vocal (para soprano y piano, *Cuatro canciones de Heine*, *Seis canciones sobre Machado*, *Cinco canciones sobre Ramón de Garcilaso*, *Cuatro canciones sobre Lope de Vega* para guitarra y piano, etc.) pianística (*Romanza sin palabras*, *Gavota antigua*, *Homenaje al Albéniz*, *Homenaje a Falla*, *Sonatina en si bemol*, etc.) y camerístico-instrumental. En este último grupo, se encuentran *Seis melodías para violín y piano*, *Sonatina para violín y piano*, *Tres movimientos para violín y piano*, *Cuarteto en re mayor para violín, viola, violonchelo y guitarra*, *Cuarteto con piano en Mi mayor*, *Quinteto con clarinete en La menor* y *Quinteto al estilo concertante con piano*.

Vicente Asencio es otro de los componentes de la generación inmersa en la estética nacionalista levantina que se caracteriza por *el lirismo y la luminosidad*, en palabras de J. L. García del Busto. Esta línea creativa tiene su continuidad en la obra de su esposa y discípula, la compositora Matilde Salvador. Asencio estudia con Frank Marshall y Enric Morera en Barcelona, completando su formación en Milán y París. Fue fundador del Conservatorio de Castellón y profesor del de Valencia. Al igual que otros compositores españoles, es uno de los seguidores del camino iniciado por Manuel de Falla. Su obra contiene música para ballet (*Foc de festa*, *Alborada burlesca*, *Tríptico de Don Juan*, *La casada infiel*, *Llanto a Manuel*

de Falla), orquestal (*Preludio a la Dama de Elche, Suite, Pastoral, Sonata alegre*), para instrumento solista (piano, *Dos danzas, Infantivola, Cuatro danzas españolas, Sonatina, Romancillo a Chopin*, y sobre todo guitarra, *Elegía a Manuel de Falla, Sonatina, Tango, Colecticio íntimo, Dipso*) y varias obras de música de cámara; entre estas últimas, destacan *Cuarteto en Fa, Impresiones para cuerda, Sonata para violín y piano, Cuarteto en Sol, Preámbulo y Alborada para violonchelo y piano* y *Cuatro Sonatas Antiguas para violín y piano*.

Matilde Salvador destaca muy especialmente en su amplio repertorio vocal, desde el formato camerístico (voz y piano-o guitarra-) y coral hasta el operístico. La defensa de la lengua y cultura valencianas partiendo del ideal de las últimas obras neoclasicistas de Manuel de Falla y de su maestro Vicente Asencio (con el que se casaría) así como de un especial amor hacia la poesía, dan lugar a obras como sus óperas *La filla del Rei Barbut, Retablo de Navidad y Vinatea*, un largo elenco de obras para voz y piano/guitarra/orquesta *Tres canciones marineras, Cancionero de la enamorada, Homenaje a la poesía femenina de América, Cervantinas, Cinc cançons de bres, Cants al capvespre, Canturel.les de mar, Cantilenes del Roselló, Els Asfòdels, Mujeres de Jerusalén*, numerosas *nadales* para coro y demás obras, así como los ballets *El segoviano esquivo y Sortilegio de la luna*, o sus *Sonatina y Planyívola* para piano. Asimismo escribe varias obras para dulzaina y tabal como *Tocates i danses en estil popular, Homenatge a Mistral* para guitarra, etc.

José Moreno Gans muestra en una primera etapa la influencia romántica de su maestro Conrado del Campo sin renunciar a la influencia nacionalista propia de su época. Continúa sus estudios en varias ciudades europeas, como París y Berlín. Su búsqueda de otros lenguajes con la presentación de obras con carácter más abstracto se verá acentuada en la última etapa de su vida superando el nivel de evolución de sus coetáneos, nombrados anteriormente. Su producción más ecléctica que la de los autores citados previamente, se compone de música orquestal (y banda) con sus *Concierto para piano y orquesta, Concierto para violonchelo y orquesta, El órgano quedó mudo* (poema sinfónico para orquesta), *Pinceladas goyescas, Sinfonía de estampas levantinas, Sinfonía en la mayor, Suite en si menor, Las Manolas de Chamberí* (para banda), etc.; por ej. sus obras para

piano *Sonata en do mayor, Algemesienses, Gavota, Danza con variaciones, Pastoral*; en el terreno vocal destacan *Ocho canciones* y *Tres canciones de mar* para soprano y piano, *Ave maria, Vora al barranco dels algadins, Salve Regina* y *Misa en re mayor* para coro. El repertorio camerístico-instrumental consta de *Dos melodías para violín y piano*, cuartetos como *Cuarteto en re mayor, Cuarteto con piano, Sonata en fa sostenido menor para violín y piano, Zapateado para violín y piano*.

José Báguena Soler es uno de los primeros exponentes de la generación independiente que investiga y experimenta con los diversos lenguajes tanto anteriores como coincidentes con su período de creación (impresionismo, dodecafonismo, atonalidad, politonalidad, música estocástica y algoritmia). Al respecto, Luis Blanes describe claramente el ideal creativo-estético de este compositor⁷⁷: *José Báguena Soler es un compositor independiente que ha superado el nacionalismo folclorista y ha sabido aprovechar su libertad artística para hacer una música muy personal, encuadrada dentro de unos perfiles vanguardísticos, en el sentido de que siempre ha ido anticipándose y abriendo camino, descubriendo nuevas formas, nuevos lenguajes y nuevos sistemas, todo con un rigor intelectual que hacen que su música sea pulcra y precisa.*

Alumno de Francisco Tito y José Iturbi, su trayectoria se basa en un proceso autodidacta basado en un estudio profundo de las corrientes musicales. Ejerce de Catedrático durante unos años en el Conservatorio de Valencia y de Director en el Instituto Musical Giner. Su no extensa pero variada obra contiene diversas páginas como *El golfo de las sirenas* para orquesta, el ballet *Hilas, El mar de las sirenas* (ópera breve en un acto para coro y orquesta), *Una voz tenue* para voz y orquesta, *Microsuite para un ballet moderno, Sinfonía, Cuatro Lieder, Toccata académica* para piano, *Sonatina* para arpa, *Fuga espiral* o *Rosa mística* para órgano. Dedicadas al género camerístico: *Diafonías* para violín y piano, *Sincronía* para flauta y violonchelo, y *Recitativo adornado, Fuga simple* y *Adagio breve* para violín, violonchelo y piano, *Transformaciones polifónicas* para cuarteto de cuerda, etc.

⁷⁷ Véase: BLANES ARQUÉS, Luis: *Magistri Conservatorii Valentini-Estudio* (Vol.1-Piano), Valencia, Conservatorium Superius Musicae Valentinae, 1985. Pág. 13.

Miguel Asins Arbó, como recuerda B. Adam Ferrero, aunque nace en Barcelona, se forma en Valencia teniendo de maestros a M. Palau y Pedro Sosa. Ingresa posteriormente en el Cuerpo de Directores del Ejército de Tierra y termina ocupando la Cátedra de Acompañamiento en el Real Conservatorio de Madrid. Sin embargo, su asiduo contacto con la vida y música valencianas lo incluyen dentro de este elenco de compositores. Asins Arbó mantiene una estética más tradicional pero, sobre todo por su amplia aportación al peculiar mundo de la música de cine y televisión, se halla incluido en este, una vez más, variado grupo de autores. Para orquesta escribe obras como *Obertura al Cantar de Cantares*, *Concierto para piano en sol menor*, *Dos melodías levantinas*, *Cuatro danzas españolas*, *Don Quijote en el Toboso*, etc.; para coro, *Quatre cançons valencianes*, *Cinc cançons populars alicantines*, *Tres canciones populares asturianas*, *Cuatro habaneras*, etc.; para banda sinfónica, *Diego de Acevedo (suite)*, *A la lluna de València (suite)*, *Mare Nostrum (poema sinfónico)*, 1936 (suite), etc.; bandas sonoras cinematográficas para *La Gata*, *El Cochecito*, *Plácido*, *Platero y yo*, *La vaquilla*, etc.; en su copiosa obra destacan también sus producciones camerísticas: *Cuarteto en Mi mayor*, *Siete piezas para flauta/violín, violonchelo y piano*, *Raíces para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot*, *Cinco piezas para flauta, guitarra y cuarteto de cuerda*, y *Tres nombres de mujer para flauta, guitarra y cuarteto de cuerda*.

Francisco Llácer Pla comienza a mostrar su vocación innovadora a raíz de sus estudios realizados bajo la tutela de J. Báguena y M. Palau, ampliando su formación de manera autodidacta. Sus primeras composiciones se enmarcan en el nacionalismo, pero seguidamente experimenta con la técnica dodecafónica y otros recursos conformando así una estética expresionista en sus posteriores trabajos. En sus obras predomina el contrapunto (quizás por influencia de sus años de juventud en el Coro del Real Colegio del Corpus Christi del Patriarca), así como aportaciones propias como el heptafonismo tonal y el acorde equilibrado. En palabras del pianista y profesor Rafael García Mota, las obras de Francisco Llacer Pla gozan de esa difícil síntesis de originalidad, belleza y perfección formal⁷⁸. Su

⁷⁸ GARCÍA MOTA, Rafael Carlos: *La obra pianística de Francisco Llacer Pla*. En: *Estudios Musicales (semestre II)*, Valencia, Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1985. Pág. 59.

obra para orquesta consta de obras como *El bosque de Opta*, *Rondó Mirmidón*, *Aguafuertes de una novela*, *Sinrección-Divertimento (cuerda)*, *Trova Heptafónica*, *Concierto de piano*. Etc.; entre su música vocal encontramos 2 *Lieder* amatorios para voz y piano, 3 *Lieder* y una *coplilla* y *Migraciones* para soprano y orquesta, *Nou cançons per a la intimitat* para soprano, tenor, bajo y 4 instrumentos, etc.; varias obras pianísticas como *Sonata*, *Sonatina*, *Dístico percutiente*, *Plurivoco*, etc.; entre sus contribuciones al género camerístico están: *Inventiones para seis instrumentos*, *Motete para el día sexto, para cuarteto de cuerda*, *Ciclos para violín y piano*, *Episodios concertantes para guitarra, doble cuarteto y percusión*, *Huellas para violonchelo y piano*, *Trova heptafónica para violonchelo y piano*, *Liturgia II para quinteto de viento*, *Tenebrae para flauta y piano*, *Hacia la oscuridad para violín y contrabajo*, y *Textura y tropos para violín y viola*.

Luis Blanes Arques, tras sus años de formación en Valencia con M. Palau, el P. Vicente Pérez Jorge y, en París, con Simone Plé, viene a ampliar el grupo de compositores que mantienen una línea de creación sólida en su realización, más bien afín a la tradición de primera mitad del siglo XX, donde destacan aspectos como el manejo del contrapunto y el equilibrio armónico-formal. Entre otras actividades, desempeña un importante papel en el Conservatorio Superior de Música de Valencia como Catedrático de Armonía, publicando libros como el método *Teoría y Práctica de la armonía tonal*. Su aportación a la música de cámara destaca por la frecuente utilización de instrumentos de viento y percusión, quizás en consonancia con otra de sus vertientes creativas, la composición para banda. En este grupo destacan obras como *La Font Roja*, *Díptic per a banda*, *Semblances de la meua terra*, así como para orquesta *Cantata a la Historia de la Humanidad* (con coro), *Mirabilis Deus* (con coro). Destaca muy especialmente su obra vocal (en particular, la música coral) con *Panis angelicus*, *Ave Lourdes*, *Trisagios marianos*, *Las campanas*, *Miserere nobis*, *Cançó de Pasqua*, *Ronda a la verge*, *Tonadas zamoranas*, *Tonadas andaluzas*; para voz y órgano, *Meditación*, *Letrillas a San Francisco*, *Letrillas a Santa Clara*, etc.; para voz y piano, *Nana*, *Canción*, *Nana del negrito excluído*, *Canción de rueda*, *Siete canciones de siete estilos*, etc. Entre sus obras también encontramos para piano *Alemana* y

Zarabanda, Sonatina, Prolusio Rhytmica o Suite ascética, así como de cámara Música para metales, órgano y percusión, Quinteto de viento nº1, Aquae vivae para cinco percussionistas, Exacordos para quinteto de metales, Preludio, Aria y Scherzo para oboe y piano, Sonata para flauta y piano, Cinco piezas para trombones, Polos y Simetrías para flauta, clarinete, piano, violín, violonchelo y percusión, Casus vel fortuna para clarinete/saxofón y piano, Dominios para saxofón en Mi bemol y piano, Suite Poética para 4 saxofones, piano y percusión, y Eloquia Íntima para violonchelo y piano.

Agustín Bertomeu Salazar, natural de Alicante, a pesar de no realizar su carrera en el ámbito de la Comunidad Valenciana, como recalca Josep Ruvira⁷⁹, recibe su reconocimiento tanto en su tierra como en el resto del ámbito español. Estudia en Madrid e ingresa como director en la Armada, mostrando un especial interés por las corrientes vanguardistas postserialistas impulsadas por P. Boulez o K. Stockhausen. Una de las características de su escritura, es la grafía empleada con fines estéticos que van más allá de lo musical. Su obra esta emparentada con la producción de compositores como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Carmelo Bernaola. Entre sus creaciones destacan *Concierto para violonchelo y orquesta, Configuraciones sinfónicas, Sinfonía concertante, Sinfonía 4, Concierto Galante in memoriam P. Antonio Soler para flauta, corno inglés y orquesta, Concierto para oboe y orquesta de cámara, Concierto Mediterráneo para banda sinfónica, Configuraciones Sinfónicas, Divertimento para contrabajo, Fantasía Galante para guitarra, Tres In promptus de Juan Gil Albert para soprano y 7 instrumentos, Concierto para un español rutilante para guitarra y orquesta en el ámbito de la música de cámara: Quinteto para instrumentos de viento, Divertimento para fagot y quinteto de cuerda, Variaciones para fagot cuarteto de cuerda, Música para cuarteto de cuerdas y Configuración 2 para cuarteto de cuerda.* **Amando Blanquer Ponsoda**, natural de Alcoy, se forma inicialmente en Valencia bajo la tutela de L. Magenti, F. León Tello, M. Falomir y M. Palau, consolidando su formación en París, muy especialmente con O. Messiaën y en otras ciudades europeas como Roma, al haber ganado el Premio de Composición que recibe el

⁷⁹ Véase: RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep: *La generación musical de 1930*. En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992. Pág. 389.

nombre de esta ciudad. Este gran maestro termina influyendo no solo en su utilización del modalismo, sino en todo un conjunto de elementos como la tímbrica y el dominio de la escritura instrumental, mostrando así, en palabras de María Luisa Blanes, *un extraordinario dominio del oficio musical*⁸⁰. A pesar de llegar a ejercer tanto de Director y docente en calidad de Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, la faceta de creador es la que desarrolla con más intensidad. Entre sus numerosas composiciones para formaciones y géneros distintos destacan las orquestales *Variaciones y fuga con piano solista, Sinfonietta, Sinfonía en do mayor, Sinfonia muntanyenca, Concierto para violín y orquesta, Concierto para trompa y orquesta, Concierto para fagot y orquesta, Concierto para flauta y orquesta, Concertino con guitarra solista, Tríptico orquestal*; para banda, *Tres Danses valencianes, Concert per a banda, Iridiscencias Sinfónicas, La Romana, Gloses II*, etc.; en el repertorio vocal escribe obras como *Cuatro canciones para soprano y orquesta, Cantata de Nadal* para coro y orquesta, la ópera *El triomf de Tirant*; para voz y piano, *Cuatro canciones valencianas, Canciones marineras, L' infant de les quatre estacions*, etc.; para piano, *Piezas breves, Variaciones para piano, Quatre preludis per a piano, Homenajes*, etc.; por último un nutrido elenco de obras de cámara como su *Quinteto de viento en Mi bemol, Tema y variaciones para quinteto de viento, Exaltación para violín y piano, Elegía para violonchelo y piano, Sonatina para violín y piano, Tres piezas breves para flauta, clarinete y fagot, Divertimento giocoso para quinteto de viento, Cuaderno de Monóvar para cuarteto de cuerda, Tres interludis per a trío de trompes, Sonata para violonchelo y piano, Sonatina jovenívola para flauta/saxofón y piano, Fantasía para guitarra, violín y piano, Suite Litúrgica para viento y percusión, Epifonias para flauta y piano, L'ós hispànic para contrabajo/tuba y piano, Celístia para violín, violonchelo y piano, Breves encuentros para dos flautas o para quinteto de cuerda, Dédalo para clarinete y piano, Improvisación en trío para violín, trompeta y piano, Peces heràldiques para dos trompetas y piano, y Sonata para trompeta.*

⁸⁰ Véase: *Conclusiones*. En: BLANES NADAL, María Luisa: *La obra pianística de Amando Blanquer*. Valencia, Editorial UPV, 2005, ISBN 8497058143, pág. 193-198.

En el siguiente y último grupo de compositores nacidos en los años 40 se distinguen aquellos que mantienen una actitud moderada ante la vanguardia como era el caso de sus predecesores Luis Blanes o Amando Blanquer en gran parte por su relación con el mundo de las bandas esencialmente más tradicional en sus gustos. Nos referimos a **Bernardo Adam Ferrero**, destacado Director musical en la Armada, Fundador y Presidente de COSICOVA cuyo repertorio incluye obras para orquesta como *Concierto para piano*, *Divertimento*, *Homenaje a Joaquín Sorolla*, *Suite Poemática a García Lorca*, etc.; un amplio elenco de obras para banda (o banda sinfónica) como *Danzas Valencianas*, *Danzas Alicantinas*, *Divertimento*, *Sagunto*, *En el claustro de Santo Domingo*, *Navarra*, *El Cantar del Mio Cid*, *El dos de mayo en Madrid*, *El 9 d'Octubre*, *Estructuras sinfónicas*, etc.; su aportación a la música vocal incluye obras como *Canto triunfal* o *Los Evangelistas* para solistas, coro y orquesta, *Muerte y Resurrección* para voz y orquesta, la cantata escénica para coro y orquesta *Las Siete palabras*, *Cant espiritual* para coro mixto, *Pájaro fiel* y *Álamo blanco* para mezzo y piano; en la extensa producción de música de cámara tenemos títulos como *Preludio para flauta y oboe*, *Tres para tres para flauta, clarinete y fagot*, *Siete canciones españolas para flauta, clarinete y fagot*, *Cuarteto para arco*, *Movimientos para cuatro trompas, Llevantines para quinteto de viento*, *Cinco danzas antiguas para dos trompetas y órgano*, *Ronda a la Verge del Desamparats para tres dulzainas*, y *Homenaje a Manuel de Falla para cuarteto de clarinetes*; por otro lado podemos nombrar a **Salvador Chuliá Hernández** quién ha ejercido entre 1993 hasta 2014 de Director del Conservatorio Municipal “José Iturbi”, siendo también profesor de composición. Su obra abarca diversos géneros con una amplia dedicación a la música sinfónica y de cámara. De la primera, podemos nombrar *Sinfonía n.º1 en do mayor*, *Amor sublime (cuadro sinfónico)*, *Tríptico elegíaco para un percussionista*, *Naskigo*, *Fuga* (para orquesta de cámara); dentro del amplio repertorio de banda podemos nombrar *Paisajes valencianos*, *Al maestro Serrano*, *Espíritu Levantino*, *Movimientos cíclicos*, *Episodios sinfónicos*, *Tercer milenio*, *Sinfonía valentina (n.º3)*, etc.; *Concierto pour Maurice André* para trompeta y orquesta, *Fantasia concertante* para trompeta y orquesta; para piano escribe *Moviments per a piano*, *Homenaje a José Iturbi*, *Suite*, *Al Doctor Monleón-Desus*

Visus, etc.; de las diversas obras vocales *Bautismos que no bautizan* para coro, *Requiebros* para coral, así como *Adagio*, *Petenera andaluza* o *Díptico* para voz y piano; por último son destacables sus obras camerístico-instrumentales *Imitaciones para quinteto de viento*, *Adagio y Allegro para violín y piano*, *Adagio sentimental para oboe y piano*, *Euterpe para quinteto de viento*, *Amorettes para oboe y piano*, *Danzas politonales para trío de clarinetes*, *Festival para trompeta y órgano*, *Introducción y Polca para trompeta y piano*, *Concierto katabático para trompa y piano*, *Fantasia para fliscorno y piano*, y *Para Blanca para violín y piano*.

Por otro lado, se distingue una pléyade de compositores que entran plenamente en las diferentes corrientes vanguardistas de los años 60 y 70 provenientes en su mayoría del extranjero, dónde se introducen nuevos elementos musicales y extramusicales. Podemos citar a Eduardo Montesinos, Carles Santos, José Evangelista y Llorenç Barber.

Eduardo Montesinos ha desempeñado el cargo de director del Conservatorio Superior de Valencia “Joaquín Rodrigo” hasta 2015. Paralelamente a su labor pedagógica en las disciplinas de Solfeo y posteriormente en Repentización, Transposición y Acompañamiento, posee diversas composiciones para banda sinfónica como *Siciliana y Rondó*, *Metabolismos rítmicos*, *Tríptico apocalíptico*, *Estructuras Isorítmicas*, *Cantos Llanos y Profanos*; para orquesta, *Variaciones caleidoscópicas*, *Concierto para piano y orquesta*, *Concierto para violín y orquesta*; asimismo posee varias obras para piano como *Preludio*, *Canción a Rosamar*, *Preludio en tono de Mi o Tocata en coexistencia*. Varias obras han sido interpretadas tanto en España como en el extranjero. También destaca su acercamiento a otras músicas como en *Pensando en Jazz* para big-band.

La polifacética y especial trayectoria artística de pianista, compositor, pintor, escultor y performista iconoclasta de **Carles Santos Ventura** le encamina a experimentar constantemente, mostrando un tipo de composición no tradicional y llegando a realizar nuevas propuestas en forma de concierto-espectáculo (performance) próximas a la estética de creadores como el estadounidense John Cage, aunque, en palabras del autor, su compositor de referencia es J. S. Bach; por ejemplo música teatral como ópera *Asdrúbila*, *La grenya de Pasqual Picanya*, *La*

Espléndida vergüenza del hecho mal hecho, La Pantera Imperial o El compositor, la cantante, el cocinero o la pecadora; para piano podemos nombrar *Piano solo, Armandino 77, Biotrofo Santos o Agost*; entre la música vocal tenemos *To-ca-ti-co-to-ca-ta, Cant enèrgic, Curtmetratge o Pepa*; como muestras propias del género camerístico Santos escribe *Between Líria i La Bisbal, o Informe general*.

Con **José Evangelista**, nos hallamos ante otro ejemplo de autor que trabaja y reside fuera de la Comunidad, en Montreal (Canadá). El estudio profundo de músicas no occidentales como la del sudeste asiático (gamelán de Java y Balí en Indonesia), al igual que hacen algunos de su predecesores (por ejemplo, Olivier Messiaën) y su formación inicial bajo la tutela de Vicente Asencio dan a sus composiciones un sólido equilibrio entre lo tradicional y los nuevos lenguajes. Entre sus obras destacamos *Symphonie Minute* para orquesta, *Bis* para solo, *Piano concertant* y orquesta, *Cant* para orquesta; las óperas *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains, Exercices de conversation* y *Manuscrit trouvé à Saragosse*; Asimismo citamos *La porte* para soprano, *En guise de fête* para soprano y grupo instrumental, *Cantares* para mezzo y grupo instrumental y diversas obras de cámara como *Sonatina para flauta y piano, Va et Viens para flauta, clarinete, voz y órgano Hammond, Imobilis in mobili para flauta, oboe, clarinete, trío de cuerdas, dos pianos y percusión, Carroussel para cinco ondas Martenot y vibráfono, Motioniese move para flauta, oboe, clarinete, cuarteto de cuerda, arpa, dos percusiones, sintetizador, guitarra eléctrica, piano eléctrico y cuerdas sintéticas*.

Por último, resaltamos la labor realizada por **Llorenç Barber** mediante el uso, al igual que en el caso de Carles Santos, del arte minimalista y la investigación en técnicas de producción sonora como lo que él denomina, la *linguofarincampanalogía* (combinación de la utilización de la voz y las campanas) en obras como *Concierto de voz difónica y campanillas*; otra combinación de sonidos con elemento común de las campanas está presente en obras como *Concierto de Ciudad o Nocturno para aullidos y pezuñas*; podemos resaltar obras para piano como *Interior timbre per a L. B. o Arabescos*; entre sus muy diversas creaciones camerísticas encontramos *A descontantinopolizar para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo, Aramateix para cuatro*

maderas y dos violonchelos, Cos fecundat para flauta, oboe, clarinete, violín, dos violonchelos, piano y dos teclados, Coup d'oreille para piano con ocho pianistas, Música para onan para dos maderas, Amnessienne(s) para teclado y violonchelo, Música nuda para cuatro láminas y cuatro maderas, y Design para cuatro maderas y cuatro pajes.

Como hemos remarcado anteriormente Ángeles López Artiga pertenece a una generación cuya juventud se desarrolla en una sociedad muy cerrada, dónde se dictan unos valores sociales marcadamente conservadores. Sin embargo, el régimen, como muestra de necesidad y oportunismo debido a la imagen internacional presente en esa época, permite la proliferación de líneas estéticas “vanguardistas” en el arte⁸¹. En cierta medida se introduce un tipo de arte liberal acompañado de un proceso de “despolitización”. Este aspecto será asimilado por la autora en su pensamiento poético. En las primeras décadas del franquismo los cambios hacia lo “moderno”, como suele ocurrir todavía ahora, se producían en las grandes ciudades o regiones del país dónde destacaba una burguesía más culta, ilustrada y con inquietudes hacia el arte y el pensamiento más marcadas (sobre todo, Madrid, Barcelona y Bilbao). Valencia quedaba más aislada de esa actividad. La compositora en sus inicios como intérprete tanto vocal como instrumental se amolda a la realidad de su entorno. Los diferentes lenguajes populares provenientes de la Zarzuela, la Copla y la música ligera se combinan con la otra música “culta” de sus estudios en el Conservatorio. A raíz de su estancia en Austria (1969-71) y en el Curso de Santiago de Compostela (1972), la personalidad artística de López Artiga recibe un estímulo que supone el germen de su futura vocación de creadora. Hasta ese momento su incursión en labores creativas estaba relacionada con la música ligera y otro tipo de espectáculos de escena. Si bien sus primeras obras como el ciclo *Caminos* para voz y piano se encuentran en la estética del folclore, inmediatamente se adentra en la búsqueda de nuevos lenguajes.

⁸¹ El historiador del arte, comisario, escritor y profesor de BAU Centre Universitari de Disseny Jorge Luis Marzo publica en 2006: *ARTE MODERNO Y FRANQUISMO. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (http://soymenos.net/arte_franquismo.pdf 2015). Aunque el autor nombre especialmente a pintores, es perfectamente extrapolable a la situación de la música. El ensayo describe de manera muy interesante las paradojas del sistema socio-político y la expresión artística del individuo en una dictadura y su evolución hasta la democracia.

En primer lugar destacamos el uso de un modalismo también adoptado por sus antecesores (Palau, Rodríguez Albert o Bágüena Soler) de aire raveliano combinado con un desarrollo del discurso y la melodía fundamentados en la tradición operística italiana, en particular pucciniana. La envergadura del lenguaje no se produce con una textura densa en la forma, sino más bien en el contenido y la proyección. En este tipo de obras se siente claramente la *centralidad*⁸² aplicada a una escritura en evolución hacia la atonalidad. Esto nos conduce a la segunda línea de influencia en su lenguaje. Una de las consecuencias del citado contacto con la cultura austríaca es la plasmación de las tendencias neoexpresionistas también presentes en otros compositores del ámbito valenciano como Bágüena Soler o Francisco Llácer Pla. Sin embargo, la autora presenta una versión distinta a las corrientes del norte de Europa. El llamado *neoexpresionismo mediterráneo*, en el caso que nos atañe, se combina con otros recursos (modales, impresionistas, minimalistas) y se acentúa con más o menos intensidad en función de la obra o parte de la misma. Los acordes empleados de manera independiente se entrelazan con o sin movimiento cromático. Tenemos acordes que derivan de los de quinta aumentada, de quinta disminuida, de la escala de tonos enteros. La Autora aplica la superposición acórdica dando lugar a sonoridades politonales y polimodales con resultados diversos como un compendio de la armonía del siglo XX, aunque siempre al servicio de un melodismo cambiante (en sus diferentes variantes de textura) que rige el discurso. La compositora hace uso de estructuras rítmicas no muy complejas, pero fundamentadas en la agogía y la acentuación.

Si analizamos su formación humanística y musical, observamos cómo la autora imprime en sus obras una estructura que se fundamenta en un clasicismo presente en gran parte de la música española que parte del Siglo de Oro hasta nuestros días. Por supuesto, la personalidad de cada individuo termina siendo una fusión de tipos de expresión. Desde muy temprana edad tiene contacto con el canto y, por lo tanto, con la palabra. Si repasamos cada una de sus obras, tanto vocales como instrumentales, percibimos la importancia que tiene la palabra; desde las que incorporan un texto poético o en prosa hasta las que sólo son presentadas bajo un título. La única excepción es su *Sonata* para clarinete y piano; y, a pesar de todo,

⁸² CATALÁN, Teresa: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003, págs.93-94.

siempre está presente una *vocalidad* que surge de su profunda experiencia como cantante, en estrecha relación con la tradición artístico-popular de su tierra. Un factor determinante que complementa y refuerza la conexión con el público es la elaboración de una retórica musical que tiene su origen muy especialmente en la práctica concertística y el conocimiento de la base escolástica del Barroco⁸³. La variedad de lenguajes de los repertorios incluidos en sus numerosos conciertos y grabaciones tanto como soprano, como pianista acompañante y solista confluyen en la mente de la autora sirviendo también de motor de inspiración, como ella misma reconoce, a la hora de crear. Hablamos de obras de Vicente Asencio, Miguel Asins Arbó, José Bágüena Soler, Alban Berg, Amando Blanquer, Harry T. Buleigh, Luigi Cherubini, Domenico Cimarosa, Juan Bautista Comes, Antonín Dvorák, Oscar Esplà, José Evangelista, Robert Gerhard, George Gershwin, Alberto Ginastera, Rodolfo Haffter, Paul Hindemith, Carlos López Buchardo, Eduardo López-Chavarri, Gustav Mahler, Vicente Martín y Soler, José Moreno Gans, Manuel Palau, José Pradas Gallén, Maurice Ravel, Matilde Salvador, Andrés Sas, Alessandro Scarlatti, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky y tanto otros más. Por supuesto los compositores clásicos (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, etc) están siempre presentes aunque la autora, ávida por conocer otros universos musicales, investiga en el Barroco, en el específicamente valenciano, así como en las diferentes tendencias estéticas de autores valencianos predecesores y coetáneos.

Otro aspecto destacable es la aplicación, en la mayor parte de su producción, de formas libres estructuradas con carácter cíclico.⁸⁴ La compositora muestra dicha

⁸³ Véase el excelente análisis de la *Labor Didáctica y Pedagógica* (capítulo 3) realizado por la Dra. Ana Galiano en: *Ángeles López Artiga: un espíritu musical*, Valencia, Institució, 2009. La compositora impartió la asignatura de Repentización, Transposición y Acompañamiento de 1972 a 2009 (desde 1985 como Catedrática Numeraria de la asignatura). En palabras de Ana Galiano: *Ángeles López Artiga se entusiasma con el lenguaje barroco, lo estudia, lo trabaja, viaja a Alemania para documentarse sobre el sistema educativo empleado en esta materia (...) entrando en contacto con las obras de los maestros del pasado. Añade: Ángeles se prepara para humanizar el canon sonoro de un siglo y trasladarlo a otro.*

⁸⁴ Al respecto de esto, y en relación con el fundamento barroco presente en su obra, resulta sumamente clarificador el análisis muy elaborado que realiza la musicóloga canadiense Leiling Chang en: *Una novela musical: Concierto barroco de Alejo Carpentier*. De: ABATE C., L. CHANG, R. DALMONTE, L. KRAMER Y N. RUWET: *Música y Literatura-Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros.SL, 2002. La autora afirma: *Existe un universo barroco que engloba tanto la música y la cultura europeas de los siglos XVII y XVIII como la identidad de la América Latina, el jazz y el siglo XX*. Para lo cual apunta una cita del

“ciclicidad” mediante el uso de elementos melódicos, armónicos, rítmicos y formales comunes tanto en las obras como a través del conjunto de todas ellas.

Asimismo podemos añadir otra característica de su lenguaje: salvo raras excepciones generalmente aplicados en determinados pasajes rítmicos, el uso del silencio completo en todas las voces no se produce. La música lógicamente exige una respiración que depende totalmente del fraseo adecuado y de un rico empleo de los recursos agógicos. Precisamente este último aspecto muestra la perfecta unión entre el pensamiento instrumental y vocal de la compositora. Las indicaciones de movimiento nunca van acompañadas de pautas metronómicas. En numerosas ocasiones comienza la pieza con un pasaje libre de medida, de tipo reflexivo, contemplativo o dramático, prosiguiendo con un movimiento organizado mediante el uso del compás. Es labor del intérprete adentrarse en el universo discursivo de la creadora⁸⁵.

Entre otras constantes de su lenguaje observamos un muy frecuente empleo del inicio tético en las melodías. Este rasgo predominante nos ayuda a entender el fundamento psicológico de la autora. Dicho protagonismo del *acento fuerte* en el comienzo del *canto melódico* sin mayor preparación que la respiración, quizás

mismo Alejo Carpentier: «[...] el barroco [...] es algo más que un estilo; es a mi modo de ver, una constante del espíritu humano» (CARPENTIER, Alejo: *Entrevistas*, La Habana, Letras cubanas, 1985, pág. 409). La musicóloga concluye dicho estudio con estas palabras: *Alejo Carpentier quiere trascender, en su obra novelística, los límites de lo humano, y, en consecuencia, los límites de la experiencia tradicional del tiempo. La circularidad apoya este fenómeno: el regreso al comienzo, el regreso a los orígenes y la muerte concebida como renacimiento. En las obras de Carpentier, la concepción cíclica del tiempo marca una visión «en espiral» de la historia; es por esto que la característica barroca del pensamiento retorna cíclicamente. Sería difícil precisar si la revuelta contra el tiempo lineal lleva a Carpentier hacia la música o si, al contrario, es la música quien le hace constatar los misterios del tiempo. Sin dudas la música deviene el modelo para la realización de una obra novelística donde la visión tradicional del tiempo estalla: **Concierto barroco** modela el tiempo, lo controla y lo manipula, a la imagen de la música.*

⁸⁵ La profunda y entusiasta vocación de la compositora por la música requiere del intérprete una actitud similar en expresar la forma y el contenido. Al respecto resultan muy representativas de dicha mentalidad las palabras recogidas por el director de orquesta David Blum en su libro: *Casals y el arte de la interpretación*, Barcelona, Idea Books, 2000, pág. 63. Blum recuerda lo siguiente: “Dos meses antes de morir, Casals, que contaba con ya noventa y seis años, dirigía una orquesta de jóvenes en Israel. Soy un músico muy, muy viejo, dijo a los jóvenes instrumentistas. *Ahora mismo soy el músico más viejo.* Empezó a ensayar la *Sinfonía n°33* de Mozart con una vitalidad sin edad, transmitiendo la irrefrenable fuerza vital de su extático amor por la música. *Con amore, con amore*, rogaba, repitiendo una frase una docena de veces; *¡si no, no significa nada, va contra la música!*. *La repetición en la música significa más piano o más forte, como cuando hablamos; en la música es lo mismo, dar expresión, y luego más expresión. La nota más alta debe oírse (como si se cantase) mezzo forte, por lo menos. No está indicado en la partitura; tampoco importa. ¡Hay cientos de cosas que no están marcadas!*, exclamaba. *¡No den notas, den el significado de las notas!*

exige para el intérprete, un tipo de preparación mental desde el punto de vista cualitativo que posiblemente no exista en tal medida en inicios anacrúsicos o acéfalos, donde el fraseo requiere cierto aire de “*morbidezza*” expresiva. A esto se añade un habitual direccionamiento descendente de la melodía o motivos armónico-melódicos sustentados por bajos imponentes (no tanto por dinámica sino por registro y colocación en tiempos fuertes del compás) que se comportan como auténticos pilares. Esta textura la hallamos, por ej, en las *Piezas Fantásticas* de Robert Schumann, compositor romántico que utiliza los fundamentos del Barroco como esqueleto estructural de sus composiciones, incluido el contrapunto; la compositora aplica asiduamente esta técnica en sus diferentes variantes en función del contenido. Incluso el acompañamiento rítmico-armónico más sencillo se rige por un principio vocal⁸⁶. Asimismo podemos observar un empleo muy frecuente de la conformación circular de la melodía, tanto en su faceta lírica como rítmica; la Autora escoge líneas que dibujan constantemente arabescos con múltiples funciones expresivas⁸⁷. Ángeles López Artiga, tras una intensa actividad como soprano y pianista acompañante, aplica los mismos procedimientos de los grandes compositores de la historia afín de encauzar sus pensamientos estéticos. En este proceso es capaz de transfigurar diferentes músicas, incluso, el mismo *cante jondo*, sin caer en la cita directa, logrando unidad estética afianzada con los años⁸⁸. En cierto modo, la compositora alcanza

⁸⁶ Recordemos, por ejemplo, la maestría del gran compositor polaco Frédéric Chopin en la elaboración de los “acompañamientos” que funcionan como un auténtico contrapunto de la melodía principal; nunca la complementan accesoriamente. Este pensamiento es seguido por los grandes compositores tanto del Romanticismo como de las corrientes posteriores.

⁸⁷ Recordemos nuevamente al gran compositor-poeta alemán Robert Schumann con una de sus joyas pianísticas *Arabeske op.18* en la que aplica un trazo compositivo que busca el continuo retorno a un punto, pero siempre a través de un impecable desarrollo discursivo.

⁸⁸ De suma relevancia es la descripción que hace Manuel de Falla en su estudio sobre el Cante Jondo en: *Escritos sobre música y músicos*, Buenos Aires, Colección Austral, 1950: (...) *hay tres hechos (...) que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos*. Más adelante en su descripción de las coincidencias del cante jondo con los cantos primitivos de Oriente señala lo siguiente: *El enharmonismo como medio modulante (...) no tiene el significado moderno (...) de (...) simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor y menor). (...) los sistemas indios primitivos y sus derivados no consideran los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. (...) Añadase a esto la práctica frecuente (tanto en aquellos*

una madurez de escritura que puede recordar al mismo Joaquín Turina (después de “pulir” aspectos académicos de su lenguaje tras su vuelta de París) mediante la cual compone la mayor parte de su obra. López Artiga decide no introducir nuevos recursos idiomáticos, sino más bien ahondar en el contenido.

A excepción de alguna incursión por motivos ocasionales, la Autora no posee repertorio sacro, justificado y fundamentado en una mentalidad humanístico-liberal que nace en el siglo XV.

Por otro lado, al igual que ocurre con la elección preferente hacia instrumentos y voces humanas de registro más bien ancho y grave por su connotación trascendente, la compositora escoge formaciones instrumentales estrechamente ligadas a su objetivo artístico-estético; salvo su pasodoble **Ferraro**, no se implica directamente en la estética bandística predominante en Valencia; en cierta medida, como fue en su época (hasta los años 30 del siglo XX) *conditio sine qua non* para muchos compositores españoles ser reconocidos principalmente por sus zarzuelas, y en segundo lugar por el resto de géneros.

III. ANÁLISIS

1. Música vocal

1.1. La música camerístico-vocal

Cançó de bres, per a Marta

(soprano y piano)

Comentario

López Artiga inicia su trayectoria creativa con una nana, **Cançó de bres, per a Marta**, compuesta en 1979 con texto escrito por su esposo Rafael González. Esta deliciosa pieza dedicada a la nieta de unos amigos, transmite desde el primer momento esa paz interior que necesita el niño, por medio de un ritmo pausado y constante, donde las armonías modales unen el pasado con el presente. Se respira tradición popular con suaves contrastes armónico-formales que actualizan la

cantos como en el nuestro) del “portamento” vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

música. Con esta primera experiencia, la Autora muestra su predilección por la síntesis del lenguaje y la funcionalidad precisa de cada elemento musical asignado a su correspondiente en el texto.

Análisis formal

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-11)

Se compone de una introducción rítmico-armónica (cc.1-2) de dos compases seguida de un tema de ocho (cc.3-10) en la voz al que se añade uno (c.11) con carácter exclamativo donde el texto prepara la unión con el siguiente episodio. El ámbito armónico de *fa menor* se desarrolla mediante el empleo parcial de la cadencia andaluza.

Handwritten musical score for Episode A, measures 1-5. The score is in 2/4 time and F minor. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "XI - PUE - TA HO - RE - RA DELS VILS GRANS DE PA - RES MOL DOL - ROS". The piano part consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The vocal line is marked with a piano (p) dynamic.

EPISODIO B (cc.12-20)

En este caso el tema ocupa todo el espacio (cc.12-20) 8+1(de prolongación). La atmósfera de *fa menor* evita cualquier atisbo tonal con el empleo continuo de acordes menores con séptima menor.

Handwritten musical score for Episode B, measures 9-12. The score is in 2/4 time and F minor. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "LA QUE - LOS AB - GANTE ! DORMI DONA SEN - SE - POR - GUEL - TU". The piano part consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The vocal line is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

EPISODIO A' (cc.21-32)

Tras dos nuevos compases de preparación (cc.21-22) la voz interviene como “vuelta” con el tema en *boca cerrada* (23-32) 8+2(de prolongación) buscando el cierre de la pieza en el quinto grado propio de esta música modal antigua.

Nana para dormir al niño Jesús

(soprano y piano)

Comentario

En 1980 vuelve a escribir otra pieza de este tipo, **Nana para dormir al niño Jesús**, en esta ocasión con texto de la propia Autora y de la que realiza dos versiones, la original para coro mixto (cuyo comentario podemos encontrar en el apartado que trata la música coral) y otra para voz y piano.

Análisis formal

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-26)

Escrita dentro del espectro sonoro de *sol menor*, el uso continuado de la escala menor natural y los cambios al cuarto grado (giro armónico plagal) producen el efecto modal de la música renacentista y del primer barroco. La rítmica empleada sirve de atavío de un canto bailado. Los primeros compases funcionan como presentación mediante el ritmo *ostinato* de nana (cc.1-6), tras los que comienza el

tema principal formado por una sección larga (cc.7-18) y otra más corta, contrastante (cc.19-26) y conclusiva en el sexto grado en 1ª inversión (c.26).

EPISODIO B (cc.27-43)

El canto se apodera del espacio reduciéndose el ritmo al mínimo. La articulación remarcada de *muy ligado* junto al empleo de compases de valores más largos 3/2 y 3/4 como contraposición al 6/8 en el episodio anterior suavizan el camino de una melodía fluída y *dolce* que comienza modal (cc.27-29), deviene tonal (cc.30-40) y transita nuevamente al episodio modal del inicio (cc.41-43).

EPISODIO A' (cc.44-57)

Este fragmento corresponde a la reexposición de la sección larga del episodio A a la que se suman compases de prolongación con elementos en contrapunto provenientes de la presentación que dirigen la melodía al quinto grado formando una cadencia de quinta justa.

Madre, en la puerta hay un niño

(soprano y piano)

Comentario

En ese mismo año, escribe el villancico **Madre, en la puerta hay un niño**. La Autora se decanta por la melodía andaluza original a la que añade leves modificaciones a fin de organizar el ritmo de la primera y única estrofa escogida, en lugar de la salmantina **Madre, a la puerta hay un niño**⁸⁹. Si la segunda variante consiste en un *allegretto* en modo mayor con ritmo binario y carácter más pesado, la primera destaca por ser más fluída gracias a su ritmo de *allegretto* en ritmo ternario. La compositora se recrea a su vez con el modo menor presente en la pieza, desarrollando un acompañamiento pianístico versátil, casi como una imitación del tocar de la guitarra, en sus punteos y sonoridades de amplios intervalos y riqueza de armónicos y, dotando asimismo a la pieza de un carácter de danza con un episodio central contrastante en forma *quasi corale*. Precisamente, en esta sección de nuevo muestra su habilidad para aplicar sutilmente pequeños elementos que no trasgreden la unidad estilística.

⁸⁹ Ver *Las Canciones del pueblo español* de J. de Juan del Águila. 2ª edición. Unión Musical Española. Madrid. 1980.

Análisis formal

Forma: ABA (Allegretto)

EPISODIO A (cc.1-19)

La pieza es introducida (cc.1-3) por el ritmo de *fandango* en 3/8 que ilustra el carácter de andaluz de esta nana. El tema, en *sol menor* (cc.4-19) reposa en valores largos de un compás de $\frac{3}{4}$ (c.19) como transición al siguiente episodio⁹⁰.

Handwritten musical score for Episode A, measures 1-19. The score is in 3/8 time and features a melody with lyrics: "HA - DEE EN LA PUER - TAY UN NI - ÑO MAS". The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics include "mf".

EPISODIO B (cc.20-28)

Tras la danza, surge la copla más sosegada rítmicamente formada por una sección (cc.20-25) a la que añade el elemento exclamativo (c.26) y el arranque hacia la “vuelta” (cc.27-28) con carácter de reiteración expresiva del texto.

Handwritten musical score for Episode B, measures 20-28. The score is in 3/4 time and features a melody with lyrics: "QUE VIENE ME - DICHEN - QUE - ROS PUES DI - LE QUE EN - TRE SE CALENTA - RA POR - QUE EN - TA TIE - RRA POR - QUE EN - TA TIE - RRA YA NOBAY LA - RI -". The tempo is marked "rit." and "t' tempo".

⁹⁰ Recordemos el célebre *El Paño Moruno* de la *Siete canciones españolas* de Manuel de Falla.

EPISODIO A (cc.28-47)

La repetición se produce íntegra a excepción del último compás de prolongación (c.47).

Caminos

(canto y piano)

Comentario

Con el ciclo *Caminos*, compuesto en 1981 y estrenado por la compositora acompañada al piano por Andreas Stöhr en la Sala Urania de Viena el 2 de marzo de 1984, la Autora contribuye con su legado al nacionalismo musical, al igual que se produce en el caso de tantos compositores, Falla, Obradors, Guridi, López Chavarri, etc. El uso de textos y melodías populares adaptadas con su personal manera de componer, da lugar a siete piezas características de varias regiones de España dispuestas con un claro sentido de ciclo, en cuanto a carácter y duración. La primera, original de Castilla, es la célebre jota *Molinero, molinero*, donde el aire de danza alegre y ligera recorre toda la pieza alternándose con los episodios reservados al canto casi declamado de este tipo de música, sin perder por ello su carácter fluido gracias a un acompañamiento que se une inmediatamente a la melodía imprimiéndole vigor y empuje. La segunda, también original de Castilla, *Aquel sombrero de monte*, muestra como existen maneras muy distintas de sentir la jota. En este caso, López Artiga impregna la canción de un ambiente lírico con armonías casi impresionistas, de ritmo ligero, pero pausado, donde surge el canto declamado en su más absoluta pureza de línea. Se sugiere un estado similar al que Manuel de Falla crea en el *Andante tranquilo* de su pieza para piano, *Montañesa*. La compositora muestra de esta manera su percepción del contenido del texto, modificando el acompañamiento en función de la importancia que tiene la palabra en cada momento. Esta versión contrasta, por ejemplo, con el camino elegido por Fernando Obradors, donde prevalece el carácter de danza, sólo amainado al final de la pieza. La tercera, *Alala*, originaria de Galicia, arranca con la alegría de una música sencilla de ritmo binario, casi pueril, como muchas canciones populares francesas, donde vuelve a utilizar el recurso tímbrico-descriptivo al imitar la sonoridad, en este caso, de la gaita gallega. Mediante un acompañamiento del piano en *ostinato* interrumpido por bellos fragmentos solísticos de éste que

representan el movimiento ondular de las olas del mar, López Artiga sitúa la canción popular valenciana, *A la voreta del mar*, en el mismo ecuador del ciclo. La pieza consigue crear un estado casi hipnótico, donde todo gira alrededor de una idea, en un ritmo de minueto lento en el que la melodía y la armonía piden ser escuchadas en toda su plenitud. La música en ciertos momentos coquetea con la presente en el Debussy de la “Suite Bergamasque”, en un auténtico arrebató lírico-poético. Como contraste, irrumpe otra jota, esta vez aragonesa, *Cuando vengas de la siega*. El poderío rítmico es patente desde el primer compás. En efecto, al igual que sucede con la jota de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, el piano protagoniza la danza con toda su fuerza y movimiento, alternándose con la *copla* cantada sobre acordes mantenidos y rematando con los característicos *arpeggiati* después de cada parte de la frase. A continuación, muestra un tipo de seguidilla, original de Murcia. Su *Seguidilla del jo y ja* es un buen ejemplo de expresión de un texto alegre, que rezuma cierta picardía, mediante una música de danza recorrida a menudo por un ritmo como el presente en *Castilla* (seguidilla) para piano de Isaac Albéniz. La Autora logra una vez más enfatizar el discurso textual mediante un acompañamiento que secciona estratégicamente las frases con acordes fuertes y secos, y efectos polirrítmicos con movimientos, en ocasiones bruscos, que recuerdan las maneras del flamenco. Este ciclo concluye con su *Zapateado*, compuesto a partir de un tema original de la propia Autora. La más nítidamente tonal de todas las canciones, arranca con la alegría y el espíritu de baile final utilizado por algunos compositores, por ejemplo, Edouard Lalo en el quinto y último movimiento de su *Sinfonía española*. La compositora revive la gracia y humor presentes en piezas como el *Zapateado* de Pablo de Sarasate o el de *La Tempranica* de Jerónimo Jiménez, mostrando su gran conocimiento escénico mediante un acompañamiento que refuerza la plasticidad de la expresión.

Análisis formal

Molinero, molinero

Forma: ABA'BC (Allegro)

EPISODIO A (cc.1-46)

La introducción instrumental seduce al oyente con sonoridades guitarrísticas que llenan el espacio en un continuo *crescendo* adornado con el aroma armónico de las sextas y las novenas de *mi mayor*. Tras varios compases de incesante ritmo (cc.1-12) el piano añade su melodía que resalta el espíritu robusto de la jota (cc.12-26). Después irrumpe con hemiolas que dotan de mayor nobleza al canto, la voz, respetando el inicio anacrúsico (cc.26-46).

Letra Popular de Castilla. Música Angeles López Artiga.

Allegro

Voz

Piano

EPISODIO B (cc.47-65)

La danza vuelve a ceder el paso a la copla con la inclusión de notas repetidas en la melodía. El acompañamiento se torna más acórdico y percusivo. La repetición de dos frases unidas por el texto (cc.46-56 y c.56-65) enfatizan la expresión de bravura.

The image shows a musical score for two systems. The first system features a vocal line with lyrics 'cam-po. Mo-li-ne-ro, mo-li-ne-ro,' and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'al piacere' and 'ten.'. The piano accompaniment is marked 'con el canto'. The second system features a vocal line with lyrics 'a la ho-ra de ma-qui-lar ten cui-da-do que la rue-' and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'a tempo'.

EPISODIO A' (cc.65-99)

El piano continúa directamente con la repetición de su sección melódica anteriormente expuesta (cc.65-79), realizando lo mismo la voz (cc.79-99), salvo el empleo de textos distintos.

EPISODIO B (cc.100-118)

Nos encontramos con la repetición literal del estribillo.

EPISODIO C (cc.118-133)

A modo de coda, la voz (cc.119-131) y el piano (cc.118-133) despiden la pieza con elementos derivados del estribillo. La compositora sorprende con dos compases en *piano* (cc.132-133) que neutralizan el *ff* alcanzado poco antes.



Aquel sombrero de monte

Forma: AA'AA'(c) (Andante)

EPISODIO A1 (cc.1-17)

La atmósfera sonora de *re mayor* que describe el transcurrir de un río es plasmada por el piano con dobles notas en dirección ascendente seguidas de cascadas descendentes de acordes desmenuzados por quintas y cuartas (cc.1-8). La voz expresa (*meno mosso*) con línea sobria la poesía popular sustentada por acordes que vuelven a recordar la guitarra (cc.9-16). El piano inicia el enlace al siguiente fragmento (c.17) en el que se repite parte de la introducción instrumental.

Letra Popular de Castilla. Música Angeles López Artiga.

Andante

Voz

Piano

mf *m.i.* *m.i.*

Meno mosso

con el canto

p

A-quel som-bre-ro de mon-te he-cho con ho-jas de Lo sien-to por u-na cin-ta que le pu-se co-lo-
 pal-ma, ra-da. ¡Ayl ¡Ayl ¡Ayl Que me le lle-va el ri-o. ¡Ayl ¡Ayl
 ¡Ayl Que me le lle-va el a-gua.

m.i.

EPISODIO A1' (cc.6-16)

La música se mantiene intacta cambiando sólo el texto inicial (cc.9-12)

EPISODIO A2 (cc.18-34)

La música coincide con la del episodio A1, salvo una nota de prolongación en el compás 34. El texto de la copla es distinto, salvo los compases 29 al 34, equivalentes a los anteriores 12 al 16. El compás 34 sirve de enlace y comienzo del siguiente fragmento.

EPISODIO A2'(c) (cc.23-36)

La música es equivalente a A1', salvo la nota de prolongación (cc.36-38) adornada por acordes rotos en cuartas y quintas, en este caso, con línea ascendente y en *stringendo*.

Alala

Forma: ABA'B' (Allegretto gracioso)

EPISODIO A (cc.1-20)

Con una entrada jovial en el tono de *fa mayor* (cc.1-6) de rítmica sencilla, como una canción de niños, se presenta la única copla (cc.6-20), acompañada por un diseño repetido de corcheas ligadas de dos en dos en movimiento contrario de fuera hacia dentro, clara imitación de efectos producidos por instrumentos populares de viento.

The image shows a musical score for the piece 'Alala'. At the top, it is identified as 'Letra Popular de Galicia' and 'Música Angeles López Artiga'. The tempo is marked 'Allegretto gracioso'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'A mi ña mu-ller mo-rreu-me en-te-rrei-na n'un pa-llei-ro'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of the 'Alala' style.

EPISODIO B (cc.21-37)

A continuación, el piano hace sonar con vigor un pasaje derivado de los compases introductorios (cc.21-26) recordando aires de danzas eslavas como la *polka*. Seguidamente la voz vuelve a intervenir en este fragmento a modo de estribillo (cc.27-37). En esta ocasión, el piano ejecuta una serie constante de acordes en *rasgueo* como clara alusión a los instrumentos de cuerda punteada.

EPISODIO A' (cc.7-20)

Se vuelven a repetir exactamente igual la música y el texto, a excepción de los compases de entrada.

EPISODIO B' (cc.21-39)

A diferencia del episodio análogo, la última nota se prolonga y terminan juntos mediante un golpe *f* de octava en el grave del piano.

A la voreta del mar

Forma: ABCB' (Andante)

EPISODIO A (cc.1-14)

En el centro del ciclo, la compositora sitúa una canción de su tierra (en valenciano) en la tonalidad de *la mayor*, para la que elige una introducción elaborada; comienza con el diseño principal de acompañamiento de la pieza (cc.1-4) en clara imitación de los movimientos ondulares del mar y de la brisa, extiende un fragmento lírico con aire de vals (cc.5-12) y da entrada a la voz (cc.13-14).

Letra Popular de Valencia. Música Angeles López Artiga.

Andante

Voz

Piano

dolce e legato

8ª.....

ppp

EPISODIO B (cc.14-31)

Sobre el mismo acompañamiento ternario con alguna ligera variación melódica, la Autora hace deslizar la célebre melodía popular con aire noble y sutil.

A la vo-re-ta del mar, a la vo-re-ta del

mar, hi-ha u-na don-ce-lla, hi ha u-na don-

EPISODIO C (cc.31-38)

Todavía con la voz sonando, surge nuevamente el piano con otro intermedio de estética impresionista, esta vez con más energía y movimiento, preparando con pasión la segunda intervención de la soprano.



EPISODIO B' (cc.38-56)

Se trata de un repetición en música y texto, salvo los compases finales, en los que, como en otras piezas, se alarga el último sonido de la voz y el piano descende en arpegios (como el “arpa” que imita en esta canción).

Cuando vengas de la siega

Forma: ABCB' (Allegro -Tiempo de Jota-)

EPISODIO A (cc.1-23)

López Artiga emprede otra pieza de envergadura en el ciclo. Esta Jota más clásicamente aragonesa en sus toscas y directas maneras se inicia con un amplio pasaje de danza del piano en *sol mayor* (cc.1-6) con un giro modulante a *si bemol mayor* (cc.6-14) para volver a la tonalidad principal antes de la intervención del cantante (cc.14-23).



EPISODIO B (cc.23-51)

Como remarca la compositora *Adagio (a placer)*, interviene la voz con carácter de pregón, apoyada por sobrios y espaciados acordes que se alternan por registro (grave-agudo-grave-etc) y dinámica (de *p* a *ff*).



EPISODIO C (cc.51-88)

Un nuevo interludio instrumental recuerda el inicio del baile (*Allegro*) mediante unos compases de transición modulantes por segunda vez a *si bemol mayor* (cc.51-59), irrumpiendo con fuerza y vigor (cc.59-68), para ir suavizando las “maneras” momentáneamente (cc.69-79), recuperando los elementos de textura del primer episodio en *sol mayor* (cc.79-88).





EPISODIO B' (cc.88-106)

La compositora realiza una versión acortada del episodio B buscando el final de la canción al que añade dos acordes en *vivo* (cc.104-106) manteniendo de este modo el temperamento decidido y firme de la Jota.

Seguidilla del jo y ja

Forma: AB (Tiempo de seguidilla)

EPISODIO A (cc.1-32)

La introducción del piano (cc.1-5) muestra el carácter “caprichoso” del ritmo que recorre toda esta seguidilla (en *mi mayor*) en clara consonancia con algunas *Tonadillas en estilo antiguo* de Enrique Granados y, por supuesto, la famosa *Seguidilla Murciana* de Manuel de Falla. El “canto” hace su presentación (cc.5-8), el piano continúa su amalgama de ritmo proveniente del principio (cc.8-11) y vuelve la voz desarrollando lo expuesto anteriormente (cc.11-20). Nuevamente el piano repite la misma fórmula anterior (cc.20-23) para que el cantante exprese un segundo desarrollo musicalmente parecido (el acompañamiento del piano es más ligero de textura), aunque de texto distinto (cc.23-32).

Letra
Popular de Murcia.

Música
Angeles López Artiga.

Tiempo de Seguidilla

Voz

Piano

mf

Pon-te las a-rra-ca-das de me-dia lu-na jo-y ja

de me-dia lu-na, pon-

30

EPISODIO B (cc.32-46)

El pasaje pianístico derivado de los anteriores mantiene el mismo eje tonal, pero cambia su disposición melódica (cc.32-35). Lo mismo le ocurre a la voz que cambia de melodía (cc. reforzada por un acompañamiento que se va afianzando hasta el final muy parecido al presente en *“De España vengo”* de *El Niño Judío* de Pablo Luna.

EPISODIO A' (cc.46-66)

El piano explota en ritmo y vigor preparando un final “en alto” (cc.46-54). El canto (repite música y texto anteriores) se mimetiza con dicho ritmo en el que la combinación de canto y danza llega a su culminación (cc.54-66). Los últimos cuatro compases proviene del inicio, aunque concluyendo en dirección ascendente la línea melódica.

Zapateado

Forma: ABCDEB'C'D'E (Allegro)

EPISODIO A (cc.1-18)

La obra comienza con un preludio instrumental que sitúa al oyente en un cuadro de ligero contenido, pero vivaz y pícaro en sus formas (cc.1-18) Escrita en el ámbito armónico de *re mayor*, es la pieza más clásico-tonal de las siete. Nos trasporta a las tonadillas del siglo XVIII.

Letra
Popular de Andalucía.

Música
Angeles López Artiga.

Allegro

Voz

Piano

p

simile

f

EPISODIO B (cc.19-36)

Tras unos acordes entrecortados (cc.19-23) que rompen con la fluidez del material anterior, se incorpora la voz con un “baile-canto” característico de esta música (recordemos la célebre *“La tarántula es un bicho muy malo”* de *La Tempranica* de Gerónimo Giménez) en juego diléctico con el piano (cc.24-28, cc.28-32, cc.32-36).

14

15

21

La g-tra tar—de en la pla—zue—la un bo—
 El ma—es—tro de mi pue—blo me qui—
 —rri—co re—buz—nó
 e—ren—se—ñe—ga—ha—blar

EPISODIO C (cc.36-48)

El piano muestra la alegría del discurso lúdico con otra intervención derivada del principio (cc.36-48)

32

39

43

can—ta co—mo yo.
 —vir sin tra—ba—jil.

EPISODIO D (cc.48-60)

Se combinan pasajes de cierta libertad agógica, tanto en la parte vocal como en la pianística necesarios para contrarrestar el ritmo frenético y obsesivo del zapateado (cc.48-52, cc.52-56, cc.56-60).

La ma-re que me pa-ri-ó no pa-
A la to-rre de mi pue-blo le han ro-
só nin-gún mal ra-to.
-ba-o la cam-pa-na,

EPISODIO E (cc.60-74) (cc.60-75, como segunda)

Los pasajes de naturaleza virtuosística se acentúan en este caso con un “trabalenguas” basado en un texto repetido rápidamente y muy seguido. La voz casi se convierte en un instrumento de percusión.

trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li trá, con el
trí-pi-li, trí-pi-li, trá-pa-la, trá-pa-la, trí-pi-li, trí-pi-li, trá-pa-la con el
trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li, trí-pi-li

EPISODIOS B', C' y D'

Son una repetición íntegra de la música con texto diferente.

Intimismos

(soprano y piano)

Comentario

Tras estas últimas obras de corte popular, surge el ciclo de cuatro canciones dedicado a Teresa Berganza, *Intimismos*, precedido por aquella nana *Cançó de bres a Marta* de 1979, cuyo lenguaje adelanta varios elementos armónico-modales que se amplían en estas piezas. Su estreno se lleva a cabo en la Sala Urania de Viena, el 2 de marzo de 1984 con la Autora y el pianista Andreas Stöhr de intérpretes. Posteriormente, la compositora ofrece una transcripción orquestal de la misma en 1993. Al igual que ocurre con *Caminos*, la Autora secuencia las piezas siguiendo un orden lógico que potencia el contenido unitario de éstas. En esta obra no sólo se percibe su talento poético, sino que representa uno de los ejemplos en los que la Autora reivindica el reconocimiento de la mujer en su afán de superación y en su condición humana del ser que sufre y ama. Con la primera, *Mujer de barro*, basada en el poema homónimo original de 1948 de la bilbaína Ángela Figuera, se subraya la sensualidad proveniente de un texto donde el mirar optimista y libre de la vida, viene expresado mediante una escritura de rica y precisa armonía modal donde los registros se agrandan y se potencian tanto en la voz como en el piano buscando los momentos culminantes. La siguiente, *Hombre pequeñito*, emplea un poema de la argentina Alfonsina Estorní de 1919 en el cual, en palabras de Josefina Delgado⁹¹ con respecto a la tendencia de la poetisa a criticar la concepción patriarcal del amor hombre/mujer, dibuja en este caso *la figura de un hombre altivo, dedicado a los placeres en algunos casos, pero siempre seguro de su destino y alternando mujeres y amores, pero que por única vez reconoce que el hombre puede ser indefenso y necesitar de ella*. López Artiga siente esa agitación interna del discurso metafórico y lo teatraliza empleando rápidos pasajes en la voz, fragmentos declamados y, en especial, ciertos momentos en la voz que imitan el “desgarro” de ésta ante un “grito contenido”

⁹¹ Delgado, Josefina: *Alfonsina Storni. Una biografía*. Buenos Aires. Planeta, 2001. (Véase web: www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/obra.shtml), Julio de 2008.

(este rasgo vuelve a aparecer en obras posteriores como uno de los elementos que la acercan al mundo del expresionismo). La tercera del ciclo, *Canción*, muestra, sólo en apariencia, que busca cierta relajación después de lo acontecido en la anterior. Para ello, aplica un ritmo y una armonía ligera, sencilla, casi ingenua. El poema de M^a. Sánchez de Fuentes dirige la atención hacia el final donde, como aprecia sutilmente Eduardo López-Chavarri Andújar⁹², *se produce la sorpresa de lo imprevisto, como un “mutis” de Rosinna*. Por último, el poema *Pensamiento raro* de la poetisa cubana Dulce María Loynaz, se desarrolla en una atmósfera de abstracción por medio de un acompañamiento predominantemente acórdico con fragmentos melódicos dirigidos “al aire”, como formulando preguntas. Como señala la Autora, *hablan dos personajes, el pragmático y el idealista*. De esta manera, la compositora juega sólo con dos elementos contrastantes que sumergen al oyente en el pensamiento trascendental del texto en una acción casi epilodal.

Análisis formal

Mujer de barro

Forma: ABC (Tranquillo)

EPISODIO A (cc.1-15)

El piano crea una atmósfera en suspensión mediante la alternancia de dos acordes sincopados de séptima (do menor con séptima menor, y la bemol con séptima mayor) (cc.1-4) otorgándole el protagonismo absoluto a la voz (cc.4-15) con apoyo sólo armónico que busca paulatinamente el desarrollo con cambio de colores por superposición de acordes (c.10-15).

⁹² López Artiga, Ángeles: *Intimismos (Canto y piano)*. Prólogo de Eduardo López-Chavarri Andújar. Valencia. Editorial Piles, 1983.

Letra
Angela Figuera.

Música
Angeles López Artiga.

Tranquillo

Voz

Mu—jer de

dolce

Piano

ba—rro soy mu—jer de ba—rro

EPISODIO B (cc.15-20)

El canto da paso a un fragmento arpístico que se desenvuelve alrededor de un eje modal *re-sol* (cc.15-20) sobre el que aparece de nuevo el canto en actitud retórica (cc.19-20).

16

17

19

es ba—rro mi car—ne ¿y qué?

EPISODIO C (cc.21-32)

Con fuerza (en *ff* y *poco più mosso*) el piano hace sonar una progresión melódica ascendente en octavas con cuartas de sonoridad robusta y más seca (cc.21-23)

generadora del momento más lírico-romántico del lied⁹³; la melodía del canto expresa su último verso (*Ancho*), con arrebató, sustentada por arpeggios en extensión, finalizando de manera cíclica con la sucesión acórdica del principio. La voz y el piano buscan el reposo en el centro principal de la pieza de *do* (*do-sol-do*, c.32) para difuminarse dinámicamente.

Hombre pequeño

Forma: ABc (Tranquillo)

EPISODIO A (cc.1-17)

Mediante un balanceante movimiento, el piano muestra nuevamente su función conductora del discurso desde los compases preparatorios (cc.1-4). El canto se acoge a este espíritu desplegando un juego de variación melódica basado en el impulso de cuatro semicorcheas al inicio de cada motivo (cc.4-14). El piano cierra el episodio con un desplazamiento modal sorprendente (como señala la compositora, con carácter de *interrogante*) al centro *fa sostenido* en busca del consecuente contraste posterior (cc15-17).

⁹³ Recordemos sonoridades como las presentes en “*Tu che di gel sei cinta*” de *Turandot* de Giacomo Puccini.

Letra
Alfonsina Estorni.

Música
Angeles López Artiga.

Tranquillo

Voz

Hom-bre pe-que-

Piano

p

—ñi—to, hom-bre pe-que—ñi—to

EPISODIO B (cc.18-32)

Con muestras de inquietud y ansiedad cada vez más creciente (*poco più mosso*) el discurso se va avivando mediante una melodía ágil (cc.18-23, cc.27-32) y un acompañamiento que refuerza el empuje ascendente de los motivos (cc.23-26, cc.27-32) desembocando en una armonía de sol menor con sexta mayor (cc.30-32).

Poco più mosso

Es—tu—vegn tu jau—la

15

19

hom-bre pe-que—ñi—to que jau—la me das, dí-go pe—que—ñi—to por que

EPISODIO c (cc.33-37)

El epílogo recobra la sonoridad de sol mayor con sexta mayor como recuerdo de que sólo existe una salida, expresado con determinación y optimismo. El piano completa la frase iniciada por la voz (cc.33-35) con aires de música de *majas* y *majas*.

The image shows a page of a musical score. At the top, the tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Hom-bre pe-que-ñi-to te a-mé-un ins-tan-te no me pi-das más.' There are some handwritten annotations in the left margin, including '27' and '28'. The piano part features arpeggiated figures and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Canción

Forma: monoepisódica (Moderato)

EPISODIO (cc.1-30)

Tras unos compases introductorios que apuntan a una música de niños (cc.1-5), la voz se ve arropada por un acompañamiento de tipo rotatorio estático que esconde un ligero contrapunto al tema expuesto por el cantante (cc.5-18). Ese halo de misterio latente en la sección anterior, se remarca más claramente en los compases siguientes (cc.18-26) donde los cambios armónicos más incisivos en sonoridad de naturaleza *turiniana*, unido a un nuevo diseño de arpeggios quebrados ascendentes, dotan a la línea de canto, de cuerpo (*poco meno*, cc.20-25). El canto concluye su verso con el *fa sostenido* centro de la pieza, interpretando el piano un motivo derivado de la introducción con aire de “consuelo” (cc.26-30).

Letra M^a. Sánchez de Fuentes. Música Angeles López Artiga.

Moderato

Voz

Piano

U — na ven — ta — na en la no — che pa — ra can —

— tar, u — na ven —

© Angeles López Artiga y M^a. Sánchez de Fuentes.- 1983.

pa — ra so — ñar,

f *allargando*

Poco meno

u — na ven — ta — na en la

Pensamiento raro

Forma: AB (Etéreo)

EPISODIO A (cc.1-17)

En esta primera parte el protagonismo está claramente compartido entre los dos intérpretes, comenzando el piano con una *fluctuante*, como remarca la Autora, melodía (cc.1-4) en el agudo dentro de la armonía principal de *fa sostenido menor con séptima menor*, dando paso a unos *arpegiatti* que enriquecen el recitado de la línea melódica superior (cc.5-8). A continuación, varios acordes de sonoridad rica

en armónicos ilustran la intervención de la voz (cc.9-11); el enlace (derivado de la melodía inicial) pianístico (cc.12-13) conduce a la siguiente frase con contundencia emocional mediante una secuencia modal de lejanos aromas populares (cc.14-16) disipándose para dar paso al siguiente episodio (c.17).

Letra
Dulce María Loynaz.

Música
Angeles López Artiga.

Etéreo

Voz

Piano

p fluctuante

mf

IES

tán ca-yen-do es-tre-las!

EPISODIO B (cc.18-37)

La voz cobra protagonismo (cc.18-25) por medio de un ritmo ternario contrastante (que la compositora aplica como expresión de *esperanza* o de *amor posible*) interrumpido por la aparición del motivo *fluctuante* del inicio en dirección ascendente (cc.26-27) para desembocar de nuevo en el fragmento modal intenso análogo al aparecido al final del episodio anterior, aunque más desarrollado (cc.27-33), terminando de manera cíclica con el elementos en la parte vocal y pianística de la exposición (cc.34-37).



Tres Canciones Españolas

(barítono y piano)

Comentario

En 1981, también ven la luz las *Tres Canciones Españolas* (para barítono y piano) en una vuelta a retomar la inspiración del folclore como vehículo expresivo de sus inquietudes creativas. Las regiones escogidas son el País Vasco con *Boga, boga*, Cantabria con *El Roble* y Castilla-León con *Molinera*. Del mismo modo que en casos anteriores, la Autora, respetando el tema popular desde su aspecto básico, realiza una adaptación acorde a su visión formal, adquiriendo así la categoría de poesía popular en toda su amplitud. Es interesante señalar que sólo vuelve a emplear la voz de barítono en otra ocasión de una manera tan destacada con su *Yo vivo* (con texto de Max Aub) para voz y orquesta de cámara en 2003. De ahí, la importancia de observar el hábil manejo de los registros graves que requieren un acompañamiento pianístico aplicado a sus características. Como comentario de cada pieza, López Artiga transmite lo siguiente: (...) *no duda* (la compositora) en “*Boga, boga*”, *cambiar la estructura rítmica del tema para romper la monótona simetría y obtener la necesaria fluctuación que en su ánimo produce la cadenciosa y ensoñadora boga que de la tierra aleja. Evocador y sugerente “El Roble” se beneficia de una armonía, con reminiscencias modales, que lo envuelve en una plácida melancolía, un aire sentimental arropado por un núcleo rítmico que se reitera como en los tiempos de viejos romances. “Molinera” cierra esta colección amable, grata y fresca; una vez más al motivo popular se le añade un tema nuevo en el que se suceden las imitaciones entre la*

voz y el piano. Muy atractivo el desarrollo rítmico en la coda por el efecto conseguido al acentuar un contratiempo. Por lo tanto, el ciclo se construye sólidamente combinando una pieza de canto “casi declamado” de espíritu noble, seguida de una canción con alma trovadoresca, serena y amorosa, para concluir con la bravura y alegría de una seguidilla.

Análisis formal

Boga, boga

Forma: ABC (Adagio)

EPISODIO A (cc.1-12)

Escrita en *do mayor*, esta pieza de aire marinero comienza parca en medios expresivos, sacando a relucir de este modo el relieve melódico del canto popular desde el primer momento (cc.1-12). La parte de piano tratada con acordes en *tenuto*, pequeños motivos melódicos de enlace evitando cualquier sensación de estatismo (c.4, c.8, c.12).

Handwritten notes at the top of the score: "más Caribbean" and "T. 4/3". The composer's name "Ángeles López Artiga" is written in the top right corner. The score is divided into two systems, each with a Baritone vocal line and a Piano accompaniment. The lyrics are: "Bo - ga bo - ga ma - ri - ne - ro la bar - qui - lla no vol - ve - rá voy le - jos". The piano part features sustained chords and melodic fragments.

EPISODIO B (cc.13-29)

Prosiguiendo con el mismo carácter, se produce un pequeño desarrollo entorno al tono de *fa mayor*.

de a - qui, voy le - jos de a - qui no te ve - re - mos tie -

ra don-de na - ci a dios ri - be - ras del mar que

EPISODIO C (cc.29-39)

Como epílogo, la voz repite dos veces los primeros cuatro compases de la canción adoptando un carácter más noble mediante el empleo de un acompañamiento ondulante y amplio que recuerda los rasgos descriptivos de la música que evoca el mar y los ríos (como en *La Hébridas* de Félix Mendelssohn o *El Oro del Rhin* de Wagner).

tur, ma - ri - ne - ro bo - ga bo - ga

ma - ri - ne - ro bo - ga

El Roble

Forma: AB(cc'dd') (Lento)

EPISODIO A (cc.1-18)

Basado en la escala de mi menor natural, las suaves sonoridades modales nos trasladan con su escritura a un Mendelssohn transfigurado en parte de la música española (como ocurrió con Albéniz o Falla en su primera época). Cuatro compases (cc.1-4) sirven de motor expresivo para una melodía muy sentida (cc.4-18)

EPISODIO B (c) (cc.19-22)

(c') (cc.19-23)

(d) (cc.24-31)

(d') (cc.24-34)

Las sorpresas armónicas incluidas en estas secciones (acordes de fa mayor con séptima mayor-si bemol mayor con sexta mayor-si menor superpuesto a la menor-mi menor, cc.19-22 ; cromatismo combinado con giros modales en contrapunto, cc.24-30) se despliegan en textura obteniendo dinamismo y pasión romántica⁹⁴.

⁹⁴ Aunque con otro *tempo*, recordemos obras como el *Estudio n°9 op.10* en fa menor de Frédéric Chopin.

Molinera

Forma: ABA'B'C (Veloz-Allegretto)

EPISODIO A (cc.2-18)

Mediante una cascada muy rápida y brillante de pasajes escalísticos de semicorcheas de agudo a grave, el piano prepara al oyente en el aire de Jota que se avecina (cc.1-3). Diversos elementos rítmicos presentes en fandangos dan vida y gracia a una melodía en *sol mayor* (cc.3-19), hasta que el piano muestra su envergadura (c.19).

EPISODIO B (cc.19-33)

El estribillo iniciado por el piano (cc.19-23) contrarresta su ataque tético (más pesado) en la melodía (cc.24-33) al anacrúsico de la copla (más ligero) anteriormente expuesta.



The image displays a musical score for two systems, labeled '17' and '22'. Each system consists of a vocal line (soprano and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal lines contain lyrics: 'la ma : qui - la as' and 'la la la la'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The score is written in a clear, professional style.

EPISODIO A' (cc-3-19)

La segunda copla continúa sin preparación previa del piano. El resto de la música es igual, aunque cambia el texto.

EPISODIO B' (cc.19-33)

La coincidencia es completa en texto y música, salvo el compás 33 (2ª casilla) que enlaza con la coda.

EPISODIO C (cc.33-44)

La coda se construye dinámicamente de menos a más funcionando como auténtico vértice expresivo, no sólo de la pieza, sino del conjunto del ciclo.



Dos Impresiones

(canto y piano)

Comentario

Con sus *Dos Impresiones*, compuestas también en 1981, prosigue con el lenguaje nacionalista, aunque desde otro enfoque. Se trata de un homenaje a su admirado Joaquín Turina, autor de una música de corte andaluz, trascendente en su contenido y directa en su expresión. Estos dos aspectos son fundamentales para profundizar en la poiesis⁹⁵ musical de la compositora. Para ello, escoge un poema de Federico García Lorca, *Memento* perteneciente a *Viñetas flamencas* del libro *Poema del Cante Jondo* (1921) y uno de Antonio Machado, *Torreperogil* extraído del poemario *De un cancionero apócrifo* (1924-25) (A la manera de Juan de Mairena, “Apuntes para una geografía emotiva de España”). En la primera pieza, la Autora no muestra el lado trágico de la muerte, interpretando el carácter positivo del mensaje, mediante un discurso musical solemne y tranquilo que ofrece la escritura modal con acordes, sobria, casi lapidaria, como si de un

⁹⁵ Término utilizado por Cornelius Castoradis (1922-1997), considerado uno de los grandes pensadores de la modernidad, para referirse a la **creación** y de lo que de ella se deriva: el problema de la imaginación, de lo social-histórico y las instituciones. (...) *La actividad poética, fuerza creativa que reside en la imaginación*. (Véase web: www.funlam.edu.co/poiesis/poiesis.presentacion.htm), Julio de 2008.

Concepto también empleado por el catedrático de la Universidad de Sevilla José Villalobos Domínguez en su conferencia titulada *Memoria de la Música (La “poiesis” musical)*, pronunciada en la Universidad de Braunschweig Alemania) el 26 de noviembre de 2002. (Véase web: www.institucional.us.es/revistas/revistas/vico/pdf/numeros/15-16/art%2017.pdf), Julio 2008.

canto gregoriano se tratase. La segunda expresa, en cierta manera, la nostalgia por un mundo pasado; sin embargo, el solo hecho de recordarlo produce una emoción que no se puede contener. Ésta viene traducida en música con constantes cambios, casi caprichosamente, que describen las diferentes sensaciones producidas por las imágenes soñadas, al estilo de los aires flamencos. La compositora logra magistralmente introducirse en el universo de estos tres artistas andaluces, casi miméticamente. La obra se estrena en la Schiesshaussaal de Heilbronn (Alemania), el 11 de junio de 1982, por la Autora y el pianista Rainer Ellinger.

Análisis formal

Memento

Forma: monoepisódica (Lento)

EPISODIO (1-35)

La introducción del piano (cc.1-4) nos trasporta al mundo psicológico gitano presente en piezas como las zambras. La sobriedad rítmico-acórdica en *rasgueo* del piano otorga a la voz la libertad de espíritu necesaria en su expresión poética. (cc.5-35). El desarrollo de una melodía casi continúa sólo interrumpida por tres silencios (c.8, c.24, c27) encuentra su punto culminante en los compases centrales (cc.16-18) para ir apagándose paulatinamente hasta el *pp* final.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It is divided into three systems. The first system is marked 'Lento' and features a first ending bracket. The second system is marked with a '7' and includes dynamic markings such as 'sfz' and 'ff'. The third system is marked with an '11' and includes dynamic markings like 'cres.' and 'piano'. The lyrics are in Spanish: 'Cuando yo me mue...ra', 'Ay! en...rrad me con mi gui...', and '-ta...rra la-jo la a...re...na'.

Torreperogil

Forma: ABC (Allegro)

EPISODIO A (cc.1-8)

Desde el primer momento la pieza muestra su planteamiento teatral con una presentación impactante del canto (cc.1-6) sucedida por la danza que refleja el estado anímico del rapsoda (cc.5-8).

Handwritten musical score for Episode A of Torreperogil. The score is in 3/8 time and features a vocal line with lyrics: "¡Torreperogil! quien fuera Torre del Campo del Guadalupe...". The piano accompaniment includes a section marked "II" and a section marked "5". The tempo is marked "Allegro" and "A Tempo".

EPISODIO B (cc.9-33)

Este episodio se compone de una primera parte más cantada (*Menos*) derivada de los primeros compases introductorios (cc.9-19) y una segunda (cc.20-33), donde la compositora refuerza la expresión con elementos dancísticos en actitud reflexiva (cc.20-21, c.23, 29-30) en consonancia con la segunda parte del primer episodio.

Handwritten musical score for Episode B of Torreperogil. The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics: "Sol en los montes de Ba.zza Má.gi.náy su nu.be me.gra...". The piano accompaniment includes a section marked "9" and a section marked "13". The tempo is marked "Menos" and "dolce".

EPISODIO C (cc.33-38)

La trascendencia del lenguaje se ve plasmada en su versión más racial en estos compases cadenciales propios del cante jondo. La voz culmina en un *la* agudo a semejanza del “grito” exaltado de *Cantares* de Joaquín Turina (cc.36-38).

The image shows a handwritten musical score for voice and guitar. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "mas" and "¡Ay!" and a guitar accompaniment. The second system has lyrics "que bien los nombres po-ní-a" and "quien fue so Sie-rra Mo-re - na". The third system has lyrics "a es-ta se-rra - mí - a". The score includes various musical notations such as dynamics (p, ff), articulation (accents), and performance directions like "Tert." and "Tercera". There are also handwritten annotations in the left margin, including "33" and "34". The page number "-6-" is visible at the bottom.

Dos canciones

(canto y guitarra)

Comentario

Seguidamente escribe sus *Dos canciones* para voz y guitarra, siendo la segunda una transcripción para el instrumento de cuerda de *Torreperogil*, perteneciente al ciclo anterior. Con esta variante tímbrica, la compositora ahonda todavía más en el aire flamenco predominante en la pieza. Como ocurre en sus *Dos Impresiones*, la disposición de una primera pieza con texto más intenso en cuanto a contenido (poema amoroso), en este caso basado en el poema de Manuel Muñoz, *Dame*, en comparación con la segunda, de carácter más ligero, aunque también pasional, viene a remarcar la importancia que otorga la Autora a la planificación formal, nunca casual, con fines psicológicos. En esta canción aplica un lenguaje modal, expansivo en sus trazos, donde el texto se materializa mediante una gran respiración que busca su culminación en el mismo final, a la manera de los

grandes *lieder* románticos. *Dame* vuelve a ser tratada más adelante en el *Tríptico* enteramente dedicado a este poeta para el conjunto de voz y piano, así como en una versión para soprano, mezzosoprano y piano, incluida en el ciclo *Tres tiempos de amor* de 1995.

Análisis formal

Dame

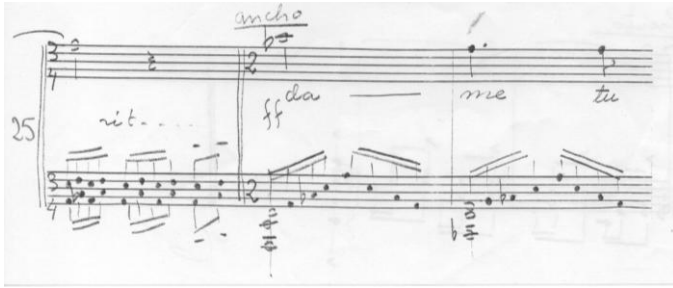
Forma: AB (Allegro moderato)

EPISODIO A (cc.1-25)

Como remarca la Autora, el inicio *deciso* de dos compases (cc.1-2) en dirección agógica (por secuencia rítmica de valores cortos a largos) y melódica descendente de la guitarra, nos sitúa en un estado de agitación descrito por una serie incesante de seisillos con motivos de contracanto (cc.3-24), la línea del canto es impulsada hacia el agudo (cc.3-4) para ir buscando un progresivo y momentáneo reposo (cc.5-9, cc.12-17 *-dolce-*). La última parte prepara nuevamente el *crescendo* en intensidad expresiva que conduce al siguiente episodio. La guitarra transita hacia un nuevo acompañamiento (cc.23-25).

EPISODIO B (cc.26-42)

La culminación representada por el *Ancho* (cc.26) con un *la bemol* en *ff* inicial, describe la naturaleza apasionada de un texto que la compositora no duda en exacerbar por medio de una parte de guitarra donde explota sus cualidades de registro y textura (cc.26-30), volviendo al espíritu del principio con una segunda culminación (cc.30-39), *sol* en el canto, y un final explosivo en *presto* (cc.40-42).



Torreperogil

Forma: ABC (Allegro)

EPISODIO A (cc.1-8)

(Véase el análisis de la versión para canto y piano)



EPISODIO B (cc.9-33)

(Véase el análisis de la versión para canto y piano)



EPISODIO C (cc.33-38)

(Véase el análisis de la versión para canto y piano)



Tríptico

(soprano y piano)

Comentario

Su *Tríptico*, compuesto en 1982 y estrenado el 2 de junio de 1996 en el Palau de la Música de Valencia con la soprano M^a Ángeles Peters y el pianista Fernando Tortajada, se apoya en tres poemas de Manuel Muñoz. La música de tipo modal empleada supone una profundización en la línea iniciada con *Intimismos*, sobre todo, con piezas como *Mujer de barro* y *Canción*, de este último ciclo. Al igual que ocurre en compositores como Federico Mompou, la compositora se decanta por la síntesis de una escritura neoclásica con un uso libre de la armonía, en este caso modal, donde la expresión es casi romántica. En efecto, esto ocurre nuevamente en su *Sonata para clarinete y piano*, mostrando cómo es posible, en ese mundo ecléctico del arte, especialmente a partir del siglo XX, unir instrumentos de diferentes épocas a fin de conseguir un medio de expresión convincente. En la primera, *Traslúcida*, se aprecia el empleo de un lenguaje casi

de trasfondo popular en el que la sencilla melodía fluye expresando la delicadeza de las palabras amorosas. La siguiente, *Toma...(de “Vuelos)*, contrasta con la primera mediante el uso de una asimetría acorde al incremento de intensidad emocional. Como colofón, la compositora aumenta la intensidad rítmico-armónica encaminando el discurso hacia un final explosivo y liberador. Esta dualidad entre la expresión contenida y el espíritu en constante búsqueda de libertad, se manifiesta en su música como prueba de su enfoque dramático a la hora de concebir la obra.

Análisis formal

Traslúcida

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-23)

Situada alrededor del eje de *mi* (escala de mi menor natural), esta pieza muestra desde el principio el gusto por la superposición armónico-modal. El fragmento que introduce la canción (cc.1-7) recuerda otros similares de la compositora como *Alala* (de *Caminos*) o *Canción* (de *Intimismos*). El canto prosigue con la misma estética de la presentación instrumental guiado por un acompañamiento dinámico, siempre dialogante y en sintonía con el material expuesto (cc.7-23).

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Traslúcida'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the piano introduction with a dynamic marking of *mf* and the instruction *sd.* (sordina) under the piano part. The second system (measures 5-8) features the vocal entry with the lyrics 'Eras - lu - ci - da' and a dynamic marking of *sp*. The piano accompaniment continues with *sd.* markings. The third system (measures 9-12) shows the vocal line with the lyrics 'es la i - ma - gen que ten - go en mi man -' and the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EPISODIO B (cc.23-40)

Tras un movimiento más ligero, López Artiga exhibe mayor exuberancia expresiva (*Ancho*), al igual que en numerosas obras, como ressaltación deseada de la palabra (cc.23-34). La pieza concluye, como en muchas ocasiones, con sonido (nota *mi*) en *tenuto* (esta vez en el grave y *p*) alrededor de la cual suenan los compases del principio cerrando el “círculo” (cc.35-40).

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "to es-sen-ci" and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with the lyrics "las y tier na" and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as "f" and "p", and performance instructions like "Ancho", "cresc", and "cede". The notation is in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Toma...(de “Vuelos)

Forma: AB (Dolce e liberamente)

EPISODIO A (cc.1-15)

El aroma evocador y romántico se percibe desde los primeros compases del piano (cc.1-3). La inicial libertad vocal sustentada por acordes que funcionan como preámbulo de la riqueza colorística de la canción (cc.3-7), da paso al progresivo caminar de las corcheas que se entrecruzan subrayando el sentido de las palabras (cc.8-15).

dolce e liberamente

1

5

rd.

rd.

EPISODIO B (cc.16-35)

Un intenso motivo melódico-contrapuntístico del piano (cc.16-17) nos conduce al desenlace en el que los dos instrumentos se alternan dirigiendo a la par el discurso hasta su total difuminación en el tono central de *sol* (cc.18-35). La escritura del piano se basa en el diseño de corcheas del episodio anterior, esta vez, en semicorcheas.

molto espresso

13

14

21

rd.

rd.

rd.

ce

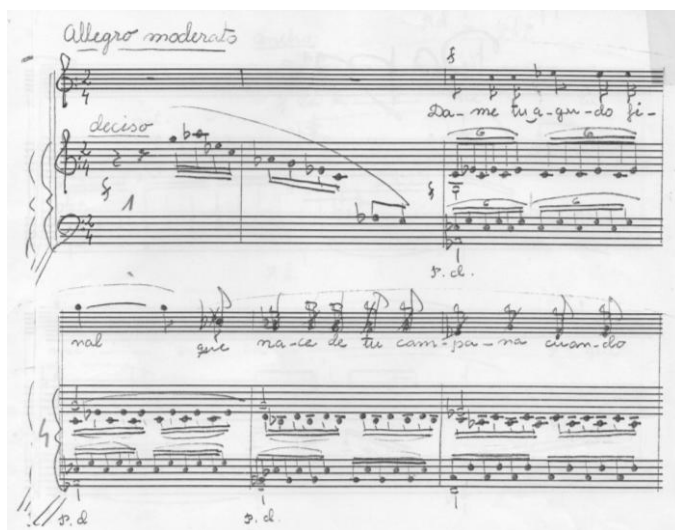
poco più mosso

Dame

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-25)

(Véase comentario en la versión de la primera pieza de *Dos canciones* para canto y guitarra). En este caso, la compositora aplica sus conocimientos profundos del piano dotando de envergadura sonora, como es habitual en ella. El acompañamiento se fundamenta en el uso de acordes rotos distribuidos entre las dos manos a modo de *tremolo* medido en seisillos (por ejemplo c.3), *martellato* (cc.24-25) y amplitud de registro (por ejemplo, cc.40-41).



EPISODIO B (cc.26-42)

(Véase comentario en la versión de la primera pieza de *Dos canciones* para canto y guitarra)



Dos nanas

(soprano y piano)

Comentario

En un acto de aparente distensión, surgen sus *Dos nanas* (*Al meu chiquet* y *Hazme una cuna...*) en 1983, con música y letra de la misma Autora. Sumergiendo al oyente en un fluctuante juego melódico-armónico junto al ritmo balanceante e hipnótico característico de estas piezas, la compositora muestra su profundo amor y preocupación hacia el niño que necesita un hogar que debe recordar felizmente y desde el cual se forja su destino. Por la misma época, la compositora realiza una versión camerística de la segunda de las nanas para voz y grupo instrumental.

Análisis formal

Al meu chiquet

Forma: AB (Lento)

EPISODIO A (cc.1-18)

A diferencia de otras nanas donde el pie rítmico es pausado (dos corcheas- negra o negra-corchea-negra con puntillo), la canción arranca en el piano con un aire cercano a una habanera (cc.1-2), sirviendo de inspiración de una melodía de giros orientales alrededor del tono de *fa* (cc.3-12) que termina abrazando la tonalidad de do mayor (cc.14-18). El piano describe un pequeño contrapunto imitativo sirviendo asimismo de enlace (cc.16-18).

The image shows a handwritten musical score for the piece "Al meu chiquet". It is written in 2/4 time and marked "Lento". The score is in G major and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "A l' o - lor del jas - mi - ler" and "a l' - om - bra de l'em - pa - rrat". The piano part includes dynamics like "mf" and "p".

EPISODIO B (cc.19-31)

Como contraste, no tanto desde el punto de vista de la línea de canto, como sobre todo del acompañamiento, López Artiga profundiza en el color mediante los registros extremos del piano y una sucesión de acordes de novena en *f* (cc.19-27). El discurso halla de nuevo su reposo con elementos del principio combinados con un *parlato* de la voz (cc.28-31)

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Hazme una cuna...'. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line with lyrics: 'Per a que no o-bli.des la blanca ba...rra-ca' and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system shows a vocal line with lyrics: 'per a que de ma-jor no o-bli.des el' and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Hazme una cuna...

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-16) (Lento)

Partiendo de un centro tonal de re mayor, la Autora muestra su independencia en la aplicación de la armonía desplegada por medio de una escritura de acordes que se construyen por acción del pedal. El pianista comienza (cc.1-2) para dar paso al canto que se recoge al final (cc.2-16), resurgiendo el piano en un movimiento contrario casi brahmsiano de fuera para adentro y *crescendo* (cc.15-16).



EPISODIO B (cc.16-30)

Con la indicación de *poco più mosso*, la frase principal del texto se ensalza acompañada por acordes de sonoridad poulenciana sincopados y en *f*, para después evolucionar hacia las sensaciones del inicio con una progresión audaz (cc.24-26) que culmina la voz en agudo (cc.27-30).



Simbolismos

(voz y piano)

Comentario

Con *Simbolismos*, de 1984, se produce un salto cualitativo, no sólo en cuanto a la consolidación de las bases de un nuevo lenguaje de la Autora, sino que muestra la capacidad de aunar toda la fuerza espiritual proveniente tanto de los poemas, como de las pinturas de Alex Alemany, abriendo así las puertas de otro mundo. Ese mundo que dejan compositores como Scriabin en *Vers la flamme* o Alban

Berg en su *Concierto para violín y orquesta “A la memoria de un ángel”*, en los que el empleo de la atonalidad no es aleatoria, pero donde tampoco se concibe la aplicación de sistemas rígidos que ahogan el discurso. López Artiga elabora un ciclo con una unidad de estilo impecable, en el cual las piezas se suceden aumentando en tensión expresiva, para ir cediendo en el mismo final. ***Escarcha***, ***Rocío negro*** y ***Confieso*** representan, en palabras de Eduardo López Chavarri Andújar⁹⁶: *Melancolía y bello paisaje interior en “Escarcha”, misterio y palpito inquietante de un mundo evanescente que es atmósfera de “Rocío negro” y hasta la trascendencia que se hace confidencia en el último poema de la trilogía*. La Autora parece reunir varios episodios del sentir cíclico y trascendente de la vida, aspecto que traslada a la mayor parte de las obras. El estreno de esta obra se lleva a cabo el 17 de mayo de 1985 en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Valencia a cargo de la Autora y la pianista Margarita Conte.

Análisis formal

Escarcha

Forma: ABCD (Lento)

EPISODIO A (cc.1-14)

El proceso creativo de la compositora experimenta un cambio de dimensión estética descrita, como ilustra la misma autora en su anotación de *gélido*, desde los primeros compases del piano (cc.1-6) con el uso de una armonía fundamentada en la superposición de cuartas (do-fa sostenido-si bemol-mi bemol). El canto, nuevamente al servicio de una clara expresión de la palabra, se desenvuelve dentro de un acompañamiento de naturaleza pendular (cc.7-11) que resuelve en un fino contrapunto de los dos intérpretes (cc.12-14).

⁹⁶ López Artiga, Ángeles. Alemany, Alex: *Simbolimos (Canto y piano)*. Prólogo de Eduardo López-Chavarri Andújar. Valencia. Editorial Piles, 1989.

Lento

mp gélido

Llo—ra es—car—cha y

cuen—ta al ver—de de las ho—jas y al ca—ne—la de las ra—mas que no

EPISODIO B (cc.15-27)

El interludio del piano aporta un grado mayor de densidad expresiva (cc.15-18). La voz y el piano atacan simultáneamente en *sf* (c.19) con agitación interna creciente conducida por un acompañamiento con la indicación de *monótono*, compuesto por acordes quebrados de cuartas con “llamadas” derivadas del interludio (c.20, cc.23-24, cc.26-27).

ma da

llo ra es car cha

que te de ja ran so lo la be la da;

monótono

EPISODIO C (cc.28-34)

La tercera estrofa interviene con un protagonismo absoluto de la armonía con respecto al contrapunto en un torbellino creciente en intensidad y altura, en coherencia constante con el discurrir de las palabras (cc.28-34). Tras un diseño en el piano de semicorcheas en actitud casi caótica, el movimiento se interrumpe bruscamente en *ff* con la voz (c.34).

car cha llo ra es car cha

Poco più mosso

f

p. d.

mf

EPISODIO D (cc.34-41)

Como reminiscencias, surgen motivos melódicos y armónicos del principio interviniendo en *quasi parlato* el canto que se funde en un acompañamiento de sonoridad etérea hacia las *ppp*.

The image shows a musical score for three systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "por car-gar o-tro po-co de tu es-pu-ma he-la-da". The piano accompaniment includes markings for *riten.* and *sf*. The second system is marked "Tempo I" and includes lyrics: "con o-tre son-ri-sa te la qui-ta-rá mi-s". The piano accompaniment is marked *p* and *con la voz*. The third system is also marked "Tempo I" and includes lyrics: "ma-da". The piano accompaniment is marked *ppp* and includes a dynamic marking *m. d.* at the end.

Rocío negro

Forma: AB (Allegretto)

EPISODIO A (cc.1-23)

El descriptivismo psicológico de la autora presenta el desasosiego emocional mediante un ritmo en el acompañamiento obsesivo, marcado, entrecortado por momentos, a causa del cual la misma melodía del canto sucumbe como si de una “telaraña” se tratase. Las cualidades dramáticas de la compositora se aprecian desde los compases pianísticos iniciales (cc.1-4) hasta los finales, en el que los dos intérpretes participan de una deceleración común del “pulso” (cc.20-23), como en el latir del corazón.

Poema: Alex Alemany Música: Angeles López Artiga

Allegretto

En el re- ver- so

de la ho- ja del ár- bol vie- jo, ví la go- ta de un ro- cí- o

EPISODIO B (cc.24-37)

El piano nos devuelve momentáneamente al estado anterior con variaciones de acentuación (cc.24-27). Sin embargo, un *meno mosso* (cc.28-37) apacigua el discurso en forma y contenido, sirviendo de epílogo. El diseño de semicorcheas casi omnipresente en la pieza, se transforma en un camino sinuoso que termina diluyéndose (cc.30-37).

The image shows a page of a musical score for the song "Confieso". It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Tempo I". The score includes various dynamic markings: "p" (piano), "mf" (mezzo-forte), and "pp" (pianissimo). There are also performance instructions like "Meno mosso". The lyrics are written below the vocal line: "so - ra - nas en el mis-te-rio blan-do de mi par-to y el di - mi - vus - tro. mi - en - do". There are some handwritten annotations in the score, such as "del 2-1" and "3-2".

Confieso

Forma: Monoepisódica (Allegro enérgico)

Situada en clara posición culminante del ciclo, esta canción arranca anacrúsicamente (destacándose del conjunto de su obra) con fuerza e ímpetu. El discurso se torna casi wagneriano mediante un frecuente empleo de intervalos amplios que se van invirtiendo con cada intervención, en contraposición a repeticiones de la misma nota. El canto declamado se apodera del discurso sostenido por un acompañamiento que exterioriza la pulsación con células acórdicas de dos corcheas ligadas evolucionando hacia pasajes arpegiados y acentuados en diversas direcciones. El desarrollo permanente de la pieza halla su reposo buscando el centro de *do* (como fundamental del acorde de cuartas generador del ciclo (cc.35-36)), al igual que en las otras dos canciones, con un *meno mosso*, que expresa el último suspiro, mezcla de consuelo y esperanza,

característico de la personalidad de López Artiga. El empleo de acordes en figuras muy largas denota la presencia espiritual en la sonoridad de un órgano (cc.32-36).

Poema: Alex Alemany Música: Angeles López Artiga

Allegro enérgico

f Con — fie — so

f *r*ítmico

que pre — ten — do po — se — er la vi — da,

sor — ber el cie — lo, em — pa — por — me de sol,

de — tes — to no hun — dir — me en

Ya sé, ya sé...

(soprano y piano)

Comentario

Al igual que ocurre en otras ocasiones, la Autora vuelve a verter su intranquilidad y sufrimiento interior como reflejo del trancurso de un período personal desagradable, en este caso, acentuado por el fallecimiento de su padre, en su obra *Ya sé, ya sé...* de 1984, empleando un texto propio y un estética musical similar a la de su ciclo *Intimismos*.

El manuscrito, como señala la autora, está perdido por lo que nos es imposible realizar un análisis detallado.

Dos canciones tristes

(mezzosoprano y piano)

Comentario

En 1986, tras casi dos años de pausa creativa, reanuda su actividad con sus *Dos canciones tristes*. Los poemas *Calladita*, de Dulce María Loynaz y *Lágrima* de Carmen Conde muestran un estado de ánimo pesimista. En la primera, la Autora crea una atmósfera tensa mediante una música en *ostinato* que incide en el estado de resignación del protagonista, en este caso, una mujer. La siguiente pieza se desarrolla por medio de una escritura estática, descriptiva del estado psicológico de desesperación presente en el texto.

Análisis formal

Calladita

Forma: AB (Adagio)

EPISODIO A (cc.1-23)

Los recursos armónicos iniciados en **Simbolismos** adquieren un desarrollo más complejo. Los movimientos contrarios frecuentemente empleados junto a la superposición acórdica en los acompañamientos sostenidos por pedales en cada compás producen, por la textura transparente, efectos de *clusters* disipados en sonoridades derivadas de acordes de séptima disminuida. El piano comienza con un diseño de dos compases (cc.1-2) que mantiene con el canto, enunciando éste último la palabra “calladita”, tras la cual se produce en la voz otro silencio (cc.5-6). El pianista cambia paulatinamente la armonía y el ritmo con formas tendentes a la repetición como fondo psicológico para el canto.

Handwritten musical score for three systems. The first system is marked *adagio* and *dolce e salicando*, with lyrics "do me i-na ca-lla-di-ta". The second system has lyrics "mien-tras con-tin-ua-ros ja-fa-ros". The third system has lyrics "se a- bren las ro- sas" and "cu- cu- cu- cu- cu-". The score includes vocal lines and piano accompaniment with various dynamics like *p*, *mf*, and *pdl*.

EPISODIO B (cc.23-42)

Nuevamente, la música vuelve a mostrarse al servicio del texto; el episodio finaliza con las palabras “sin ruido”, produciéndose un *ritenuto molto* y un *diminuendo* en una parte de piano que “se evade” y una voz en silencio (cc.23-27). La compositora continúa describiendo sutilmente otros vocablos como “en puntillitas”, mediante una escritura en el registro agudo que prepara el progresivo relajamiento del discurso (cc.28-42). El intervalo, sobre todo de cuarta aumentada y su inversión sirven de base de construcción del lenguaje.



Lágrima

Forma: AB (Lento)

EPISODIO A (cc.1-20)

Fiel a la connotación suscitada por el título, la autora se apoya en el empleo mayoritario de intervalos melódicos de segunda y unísonos, reflejo del aire, como remarca al inicio mismo de la canción, *doliente*, casi de marcha fúnebre. Tras un preludio del piano (cc.1-9) en el marco armónico de mi menor, la voz interviene con un acorde (frecuentemente empleado por la autora) de quinta disminuida con séptima menor (c.10) en *quasi recitativo* con desplazamientos cromáticos en las diferentes líneas que conforman las sucesivas series de acordes (cc.10-12), basando su origen temático en el instrumental precedente. De este modo, el discurso es fluido con cesuras expresamente marcadas que crean mayor tensión interna siempre dispuestas ante unos compases de preparación del piano (cc.13-15) previos al canto (cc.16-20).

Handwritten musical score for "Lagrima" by Angeles Lopez Arta. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction with a "doliente" (sorrowful) character, followed by a vocal entry with lyrics: "la per-di-do su noche quien lo re- so-lo ty- ne- di-a". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "quasi recitativo".

EPISODIO B (cc.21-39)

Un interludio de intensa expresión romántica en *p* y *espressivo* marca la culminación de la pieza (cc.21-24) sumándose el canto en un declamado que expande su ansiedad con ayuda de una parte de piano arpegiada de cuidada disonancia armónica. El eje de *do* proveniente del episodio anterior (cc.16-20) se confirma en el desenlace pausado y resignado (cc.28-32) hasta que un giro cromático nos vuelve a situar en la armonía del compás 10, generando entre los dos intérpretes una armonía de fa sostenido menor con sexta (cc.32-39) en *morendo*.



Siete canciones infantiles

(dos voces y piano)

Comentario

Las dos piezas anteriores suponen la antesala de una de sus obras más importantes, la *Sonata para voz y piano*. En efecto, solamente se hallan separadas por sus *Siete canciones infantiles*⁹⁷, con poemas de Federico García Lorca, concebidas para coro de voces blancas y piano aunque, como propone la misma Autora, se prestan asimismo a ser interpretadas como un ciclo camerístico para dos voces y piano.

Análisis formal

I. Canción cantada

Forma: IAIAB (Allegretto)

EPISODIO I (cc.1-13)

EPISODIO A (cc.14-34)

EPISODIO B (cc.35-53)

⁹⁷ El **comentario** y el **análisis** de esta obra se encuentran en el apartado dedicado a la música coral.

II. La Lola

Forma: AA'A''A (Moderato)

EPISODIO A (cc.1-13)

EPISODIO A' (cc.14-24)

EPISODIO A'' (cc.25-32)

III. Balada de un día de julio

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-24)

IV. Campana

Forma: monoepisódica (a)B(a')

EPISODIO (a)B(a') (cc.1-32)

V. El lagarto está llorando

Forma: (i)AA'(i) (Giocoso)

EPISODIO (i)A (cc.1-20)

EPISODIO A'(i) (cc-21-36)

VI. Primera página

Forma: AB(c) (Grazioso)

EPISODIO A (cc.1-17)

EPISODIO B(c) (cc.18-28)

VII. Canción tonta

Forma: AA'AA' (Allegretto)

EPISODIO A (cc.1-10)

EPISODIO A' (cc.11-18)

Sonata para voz

(soprano y piano)

Comentario

La *Sonata* (como la misma Autora denomina) *para una voz desesperada*, compuesta en 1987 y estrenada en el Houghton Library Museum (Universidad de Harvard, EE.UU.) el 11 de octubre de 1990 por la misma compositora junto a la

pianista Ellen Polansky, marca uno de los vértices de su período creativo, apreciación compartida en las críticas de Arthur Balder-Férez, Ana Galiano, Fernando Morales o César Rus. En esta obra se observa cierta transmutación de su anterior *Sonata para clarinete y piano*. Si en aquella rebosa la melancolía, en este caso la elección de textos de Jorge Guillén con su poema “*Ruinas con miedo*” (*Clamor*,) para el primer movimiento y Miguel Hernández con sus poemas “*Guerra*” y “*Ayudadme a recoger*” (“*De Guerra*”. *Poemas sociales, de guerra y de muerte*) para el segundo, y “*¿Morir?...¿Podré resistir* del auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (“*De Muerte*”. *Poemas sociales, de guerra y de muerte*), unido a un lenguaje distinto y consolidado, transportan al oyente a la atmósfera oscura y trágica de un cuadro expresionista en el que la desolación (primer movimiento), la pérdida (segundo movimiento) y la agonía (tercer movimiento) vienen expresadas con una música donde apenas existe el silencio, donde el silencio real, es decir la muerte y el dolor que ésta genera conforman un variado espectro de sentimientos. Afirma la compositora: *los textos están seleccionados buscando la unidad temática en sus tres tiempos, situando en la voz de los tres personajes que intervienen en la acción dramática, la repulsa que siento ante los horrores que ocasionan las guerras en este mundo.* López Artiga articula el discurso tanto con los recursos dialécticos que le ofrece la forma sonata, como por medio de desplazamientos armónico-cromáticos eficaces utilizados también por compositores como Alexander Skriabin, Alban Berg, Béla Bartók, Serguei Prokofiev, Dimitri Shostakovich o Paul Hindemith, en sus originales modos de alejarse de la música tonal a fin de generar estados de ánimo límite. Asimismo, destaca el particular uso de un canto de tipo declamatorio, no sólo en el caso explícito, por ejemplo, del segundo movimiento, sino que distingue un estilo general de elaborar la melodía mediante el cual, la música sostiene el texto imprimiéndole la claridad necesaria para ser proyectado.

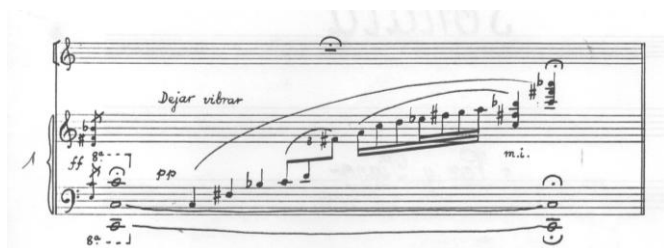
Análisis formal

1^{er} movimiento: Allegro moderato

Forma: Allegro-sonata

INTRODUCCIÓN (c.1)

En un solo compás de libre interpretación, la compositora capta la atención del oyente con la doble octava en el grave de *do* atacada en *ff* desde un acorde aumentado superpuesto en apoyatura, presentando a continuación en *pp* la progresión arpegiada y escalística básica de su armonía desde la cual desarrolla el discurso sonoro-conceptual.



EXPOSICIÓN (cc.2-55)

Con una claridad muy definida, el inicio tético del tema A con ritmo fundamentado en la fórmula 2-1-1-2-2⁹⁸ denota un estilo afirmativo y *grave* como el percudir de un tambor del conflicto que inspira la obra en su conjunto, todo ello acompañado por un *moto perpetuo* de semicorcheas en el piano (cc.2-21).

Musical score for the exposition of the first movement. It features a piano part in the bass clef with a *moto perpetuo* of semicorcheas and a vocal line in the treble clef. The piano part starts with a piano (p) dynamic. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and includes the instruction "Allegro moderato". The score is in 3/4 time and includes a key signature of one flat. The lyrics are: "No me po - si - ble re - co - ger can - cos es - com - are - com -".

Tras un *cede* del piano (c.21), se produce la transición al tema B mediante un aire valseado preparado por el pianista (cc.22-25) que le infunde al texto sentimientos

⁹⁸ Recordemos obras tan emblemáticas que desarrollan el material temático a partir de la citada fórmula como el *Allegretto* de la séptima sinfonía de L. van Beethoven.

de esperanza (cc.26-55), a pesar de la visión lúgubre latente (cc.41-44, *Poco più mosso*) y ciertos elementos de “dureza” (c.30, c.32, cc.39-43).

Handwritten musical score for measures 22, 25, and 28. Measure 22 shows a vocal line with lyrics "mi." and piano markings "meno tempo" and "molto rit.". Measure 25 shows a vocal line with lyrics "la ciudad se so-bre-vi-ve es-for-zán-do-se" and piano markings "mi." and "legato". Measure 28 shows a vocal line with lyrics "fren-tea la quietud de piedrassa-ca-dasde qui-cio" and piano markings "mi." and "ff".

DESARROLLO (cc.56-86)

Una gran parte de este episodio se realiza en *p* (cc.56-72), en actitud reflexiva, aplicándose una dialéctica entre los dos intérpretes como contraposición al protagonismo de la parte precedente. También tiene dos secciones; una en 4/4 (cc.56-72)

Handwritten musical score for measure 55. The score shows a vocal line with lyrics "cial." and piano markings "pp dolce" and "p.d.". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "gen - - - cre - las" and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with the lyrics "for - - - mas in - - - tac - - - tas," and a piano accompaniment.

y otra en $\frac{3}{4}$ (cc.73-85),

Handwritten musical score for two systems, both in $\frac{3}{4}$ time. The first system is labeled "Ritmicos" and has the lyrics "Los mon-stru-os han pa - - sa - - do,". The second system has the lyrics "! pa - sa - - - - - do!".

aspecto que busca mayor unidad de forma con respecto a los tres episodios principales. Los desplazamientos armónicos en bloque, después de pasajes de un solo acorde, ayudan a describir cada uno de los cambios emocionales del narrador. Un compás en *cede* nos conduce melódica y armónicamente a la reexposición (c.86).

REEXPOSICIÓN (cc.87-135)

El piano presenta el motivo generador del tema en la armonía principal con centro en *do* (cc.87-89), interviniendo la voz en *declamando* (cc.90-97).

Handwritten musical score for a piano piece, labeled "1º Tiempo". It shows a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

El acompañamiento adquiere cada vez más protagonismo, enriqueciendo la textura contrapuntística y expandiendo las voces en todos los registros (cc.98-124). La compositora recoge las frases inicial (*no es posible recoger tantos escombros, hay demasiados*) y final (*volverán a volar los enviados de la razón con alas de Arcángel providencial*) del texto de la exposición uniéndolas en la sección de ritmo ternario (cc.103-135) presentando la resignación y la esperanza enfrentadas entre sí.

CODA (cc.136-145)

Un breve epílogo (*Menos*) describe lo inevitable cerrando el movimiento con la frase del principio. El piano casi estático en acordes prolongados sirve de sustento a un último aliento expresado por un canto en dirección descendente.

2º movimiento: *Lento*

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-17)

Dos textos en “declamado” precedidos cada uno de ellos por una misma melodía en octavas en el grave, similar a un canto litúrgico en actitud de recogimiento del espíritu, sirven de introducción de este movimiento (cc.1-2). El motivo cromático descendente y su posterior desarrollo exteriorizan el sentimiento de *lamento* continuo que preside toda la segunda parte de la sonata. El ritmo del acompañamiento encuentra en la síncopa una manera de simbolizar la melancolía, la tristeza y el dolor⁹⁹, sentimientos que cobran fuerza por medio de un contrapunto donde las líneas melódicas se extienden creando una atmósfera que termina volviendo al centro armónico (c.16). La voz mantiene el carácter declamatorio (cc.5-17).

⁹⁹ Podemos recordar innumerables obras, por ejemplo del compositor ruso Piotr Ilich Chaikovsky, donde los ritmos sincopados reiterados terminan mostrando el sufrimiento. Por ejemplo en la “Escena de la carta” de Tatiana en la ópera **Evgueni Oneguín** (Moderato assai andante).

~ II ~

Texto: Fr. Hernández Música: Angeles López Ariza

Rento

1

Declamado

Édhas las madres del mundo
ocultan el vientre, tiemblan,
y quisieran retirarse
a virginidades ciegas,
al ontien solitario
y al pasado sin hermanas.

2

Declamado

¿Para que quiero la luz
si tropiezo con tinieblas?

3

p A - - yu - dad - - mea re - co -

6

- ger pe - da - zos de lai - mo - cen - cia es - com - bros de la her - mo -

EPISODIO B (cc.17-31)

El pianista enlaza por medio de un pequeño interludio (cc.17-20) con un fragmento de corte lírico en *poco più mosso* y contrastante en *f* y *ff* en el que la agitación se adueña de la expresión;

15

- re - des co - mo - ma - fuon - te se - cre - - - ta

18

De.

se entrelazan motivos melódicos y armónicos desembocando en una escritura de envergadura sonora (cc.21-31).

Handwritten musical score for the section 'Poco Più Mosso' (measures 21-24). The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'jad - me be. sar la san. gre de -', 'jad - me be. sar la sangre la san. gre so. bre la'. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

EPISODIO C (cc. 32-45)

La paulatina vuelta a la calma (*1º Tempo*) se lleva a cabo mediante un nuevo canto declamado, un acompañamiento más estático (cc.32-44) que recupera los diseños armónico-rítmicos del principio (cc.42-44). El episodio concluye con el silencio absoluto de la voz y la interpretación al piano del fragmento melódico principal en octavas del inicio (c.45) resolviendo cíclicamente el movimiento.

Handwritten musical score for the section '1º Tempo' (measures 30-33). The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'san. gre de mis en - tra - ñas que co - rre por las a -', 're - - - mas'. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *mf monotonor*, and *poco rit. - - -*.

3^{er} movimiento: Allegro ritmico

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-50)

Irrumpen aires marciales traducidos en ritmos marcados, claramente articulados, donde la armonía se expone bajo una sonoridad nítida y seca, casi bartokiana o hindemitiana. El piano contextualiza las emociones (cc.1-31), conduciendo el canto en el camino tétrico imperante en la obra;



éste, a su vez combina, abre y cierra su intervención con intervalos amplios, pero su desarrollo se decanta por el declamado que permite la más clara proyección del texto (cc.31-50).

EPISODIO B (cc.50-101)

El piano ataca, como en otras ocasiones, solapándose a la voz a fin de iniciar un nuevo enunciado. También derivado del material temático del inicio del movimiento, escrito a la quinta, la compositora expone un segundo fragmento pianístico rico armónicamente buscando el eje de *sol sostenido* (cc.50-74),



transitando por una sección contrastante en la que el protagonista expresa el “ruego” mediante una textura más suave en ritmo y armonía. En una primera parte con acompañamiento en *staccato* (cc.75-92), y una segunda, acórdica y balanceante (cc.93-99).

EPISODIO C (cc.101-147)

Sin pausa un enlace del piano (c.100) nos lanza nuevamente al estado de desesperación del primer episodio con intención reexpositiva; sin embargo la expresión de desconsuelo se agudiza, mediante una serie “casi obsesiva” de acordes de cuartas, entrecortados y marcados que dramatizan el largo grito del canto (cc.130-136).

1º Tempo

f/101

no, no que-ro no, no

pue-do ver... te es... te ins-

f

p.d.

Con un cambio de aire brusco (*Lento/Vivo*) el cantante enfatiza el final del texto, similar a páginas de corte dramático que recuerdan aires lejanos de un canto jondo directo y explosivo en sus formas (cc.137-147).

26

Lento

Vivo

f

Lento

Vivo

pesante

mf

muer... te la muer... te te pi... da

acc.

stacc.

f

mf

da

Es copia. - Juan Carragosa - Valencia

2 igual a 1

(soprano y piano)

Comentario

Tras el éxito de la *Sonata para voz y piano* y el ciclo pianístico *Los Inmortales*¹⁰⁰, en 1988 escribe sus dos canciones *2 igual a 1*, donde la Autora muestra también su habilidad literaria presentando dos poemas en forma de retruécano o quiasmo. La visión autobiográfica que en ellos se produce, refleja el reconocimiento y agradecimiento por la unión de dos “almas” que se complementan. La primera pieza se construye mediante un ritmo oscilante y repetitivo en una atmósfera armónica de indeterminación que describe el estado psicológico y retórico de las palabras. Con la segunda, el discurso busca su resolución, y para ello la compositora combina armonías modales con atonales, así como elementos melódico-rítmicos “turinianos” donde se remarca el gesto decidido para fundirse amorosamente en un desenlace delicado expresado por los dos instrumentos.

Análisis formal

I

Forma: monoepisódica (Allegro moderato)

EPISODIO (cc.1-45)

La canción se fundamenta en un acompañamiento de armonía cromática y alterada característica de la compositora en *moto perpetuo* introducido por el pianista (cc.1-2) donde los versos se alternan o entran en contrapunto con motivos melódicos en el piano como llamadas de trompetas (cc.4-9, cc.12-16, cc.18-20, cc.23-35, cc.40-45) que refuerzan el carácter efusivo de la pieza. La nota alargada de *mi bemol* final de la voz termina simultáneamente con el piano desde un movimiento contrario de éste último en arpeggios con un acorde cuya sonoridad es de *mi bemol menor* pero formado por cuartas (fa sostenido-si bemol-mi bemol) (cc.43-45).

¹⁰⁰ Este ciclo también se inspira en la lectura de la serie de poemas homónimos de Vicente Aleixandre, demostrando de este modo su especial interés por varios autores de la Generación del 27 (Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández, entre otros)

Allegro moderato

e - si que - ri - te - des

non no soy yo se - no

mi

II

Forma: AB (Adagio)

EPISODIO A (cc.1-16)

La autora recupera el ámbito sonoro modal buscando la dulzura de los acordes de sexta mayor, séptima mayor y novena mayor simbolizando, de este modo, el amor profesado. El piano comienza (cc.1-2) y describe un movimiento que recuerda sus *Dos nanas* en un momento dubitativo en la expresión del texto (cc.3-17).

Adagio

dolce

soy a - si de

sd sd sd

son co - mo no soy

sd

ca - de - nas qui - sie - na non - ter

EPISODIO B (cc.17-33)

El pianista prosigue con un pequeño enlace de proyección ascendente y aire romántico que surge en el episodio anterior (cc.16-20) para situar al oyente con un acompañamiento de naturaleza circular en la sección que resuelve el ciclo de las dos canciones (cc.21-33). La pieza concluye con un acorde *arpeggiato* de mi bemol mayor con sexta mayor y novena mayor (c.33), de inspiración jazzística.



Dos Canciones

(soprano y piano)

Comentario

Después de un período de intensa actividad creativa e interpretativa, la Autora retorna a este género en 1992, con sus *Dos Canciones* basadas en textos de Fermín de Juan.

La evidente representación de la felicidad a pesar del transcurrir de los años presente en el texto, se constata en las dos piezas con una escritura decidida en su expresión, llena de lirismo casi romántico; se puede percibir el espíritu de la melodía de gran respiración del célebre *Estudio n°1 Op.25* de Frédéric Chopin para la primera de las piezas *Visión*, o tantos episodios de goce armónico, como traslada el mismo Turina a su lenguaje tras la influencia francesa (de Henri Duparc o Saint-Saëns, por ejemplo), en especial en la segunda, *Tus blancas melodías*.

Análisis formal

Visión

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-19)

La voz inicia anacrúsicamente la canción, sumándose el piano con un dibujo de arpeggios de seisillos de semicorchea en las dos manos que impregnan de vida tanto a la línea lírica del canto como al propio contracanto que sobresale en pequeños intermedios pianísticos (cc.5-9, cc.14-19) a fin de no interrumpir el discurso. Las armonías de acordes predominantes de sexta y séptima se presentan en un registro central dotando de cuerpo al texto.

The image shows a handwritten musical score for Episode A, measures 1 through 19. It is written in 4/4 time. The top system shows the vocal line with lyrics: "En cuer- so a- re-va de sta-ya no ni- zo de". The piano accompaniment consists of arpeggiated sixteenth notes in both hands. The second system shows the vocal line with lyrics: "du- re". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated patterns. There are dynamic markings such as "mf" and "p" throughout the score.

EPISODIO B (cc.19-34)

Mediante un *cede* la música se desplaza hacia el agudo, volviéndose más cristalina en clara alusión al contenido textual. La escritura arpegiada cambia de forma alternándose las dos manos (cc.25-34). El muy frecuentemente empleado final vocal con notas largas es endulzado, en este caso, con el arpeggio en el tono principal de la bemol mayor con la sexta y la novena mayores (cc.29-34).

Tus blancas melodías

Forma: AB (Andante deciso)

EPISODIO A (cc.1-20)

Como remarca la misma compositora *deciso* es el espíritu que recorre la pieza desde la misma introducción del piano (cc.1-4) junto al cantar declamado de la voz que adquiere su fuerza desde un denso acompañamiento de *tremolo* de acordes rotos en ritmo de seisillos delimitado por una serie de “llamadas” (motivos melódicos en el piano de corchea y blanca o negra). La armonía que mantiene su unidad con la canción anterior se basa en el acorde de partida de la bemol mayor con sexta aumentada y novena mayor. El desarrollo posterior aplicado magistralmente por la compositora combina giros modales y enarmónicos (cc.16-20).



EPISODIO B (cc.21-37)

La superposición tonal en el *calmo* subraya el aire noble del lenguaje con protagonismo de las voces medio-graves del piano y descubre el nuevo tono de sol sostenido menor con séptima menor que adquiere diversos matices en manos de la creadora hasta la culminación brillante en *martellato* y *ff* del final donde se presenta en su versión más seca e imponente con la tercera transformada en cuarta justa (cc.33-37).



Himno al Santísimo Cristo de la vida

(dos voces y órgano)

Comentario

Su *Himno al Santísimo Cristo de la vida*, una breve pieza basada en un texto anónimo, escrita por encargo en 1994, originalmente para coro a dos voces y

órgano, de tipo tonal y estética mendelssohniana¹⁰¹, con la posibilidad, asimismo, de ser interpretada en formato camerístico.

Análisis formal

Forma: AB(c) (Maestoso)

EPISODIO A (cc.1-23)

EPISODIO B(c) (cc.23-39)

Homenajes

(soprano y piano)

Comentario

En 1994 vuelve a componer otro ciclo de canciones. En *Homenajes*, estrenado por la Autora en calidad de soprano y pianista (en este último caso, para la tercera de las piezas el 10 de noviembre de 1997 en el Palau de la Música de Valencia) junto al pianista Ricardo Jesús Roca Padilla el 19 de febrero de 1999 en la Universidad de Valencia, la compositora se decanta por el lenguaje iniciado con *Intimismos*; sin embargo, la búsqueda de sonoridades orquestales plasmada mediante una escritura rica en armónicos debido al uso más amplio de los registros del piano que se aprecia en su obra pianística *Los Inmortales*, junto a sus primeras obras de gran formato (precisamente las dos últimas citadas, transcritas para orquesta), da lugar a una escritura de mayor envergadura que, independientemente de la dimensión limitada del poema, éste adquiere la categoría casi de *aria* de ópera. De este tipo de *lieder*, destacan en el siglo XX, los del ruso Serguei Rachmáninov y los del alemán Richard Strauss. Los poemas, *Los mismos ojos* del escritor y filósofo Miguel Catalán¹⁰², *Enigma* del poeta Jaime Siles¹⁰³ y, por último, *Primavera siempre* del poeta y escritor Xavier Casp, conforman este ciclo repleto de lirismo, deseo de amar a las personas y a la vida. Con este lenguaje lleno de luz, en el que la línea melódica se confunde con la “todopoderosa” armonía con sutiles contracantos del piano, López Artiga revive

¹⁰¹ El **comentario** y el **análisis** de esta obra se encuentran en el apartado dedicado a la música coral.

¹⁰² Profesor de la Universidad Cardenal Herrera-CEU.

¹⁰³ Catedrático de la Universidad de Valencia.

el carácter ensoñador, amable y, a su vez enérgico de piezas como *El Aire* o *La Palabra*, pertenecientes a la colección de preludios para piano, *Los Inmortales*.

Análisis formal

Los mismos ojos

Forma: AB(c)

EPISODIO A (cc.1-4)

Como un *recitativo*, el preámbulo del poema se desenvuelve modalmente en la sonoridad de la bemol mayor, como viene remarcado, *libremente*, ejerciendo el piano de sustento armónico.

EPISODIO B(c) (cc.4-23)

El *arioso* de la voz iniciado en anacrusa desde un lento *arpeggiato* formado por quintas (c.4), se apoya en un acompañamiento sincopado que permite “flotar” la melodía cuyo carácter de canto recitado prosigue y dialoga con las voces que López Artiga siempre incluye en el piano. Esta interacción culmina en un tránsito armónico hacia fa sostenido menor con séptima (cc.14-18) finalizando súbitamente en *f* y *affrettando* con un acorde basado en cuartas (sol sostenido-do sostenido-fa sostenido) sobre el eje de fa sostenido (c.18). El texto concluye su mensaje en una atmósfera que deriva del principio en armonía y textura (*meno mosso*) (cc.18-23).



Enigma

Forma: AB(c) (Moderato e dolce)

EPISODIO A (cc.1-17)

El comienzo anacrúsico de la canción denota un carácter afable. El recurso técnico de acordes rotos en semicorcheas desplegado en el piano permite la fluidez de una melodía basada en las notas de cada armonía empleada imprimiendo, de esta manera, alegría y jovialidad al texto. Posteriormente, en el piano suena un enlace en corcheas flexible de *tempo* (*affrettando*, *crescendo*, *cede*) hacia el registro agudo (cc.13-17). La armonía inicial de fa sostenido menor evoluciona hacia si sostenido menor por medio de una técnica de conducción de las voces similar a lenguajes como los del compositor ruso Serguei Rachmaninov.



EPISODIO B(c) (cc.18-49)

El piano enriquece la transición hacia el canto por medio de una secuencia repetida de mi bemol mayor y re menor en *dolce* derivada del material temático inicial (cc.18-21) fruto de un salto armónico de cuarta disminuida (si-mi bemol) un efecto cromático (mi bemol-re) desde el cual interviene la voz con inspiración *quasi* raveliana en ritmo ternario. La compositora maneja el color con libertad (re menor con séptima menor-la bemol mayor-fa sostenido menor con séptima menor- mi menor con sexta mayor) hasta los compases finales en el eje de *mi* con recuerdos motívicos del principio (cc.43-47) para reposar en el acorde superpuesto mi-si-si-fa sostenido (c.48) y su eco mi-fa sostenido (c.49).

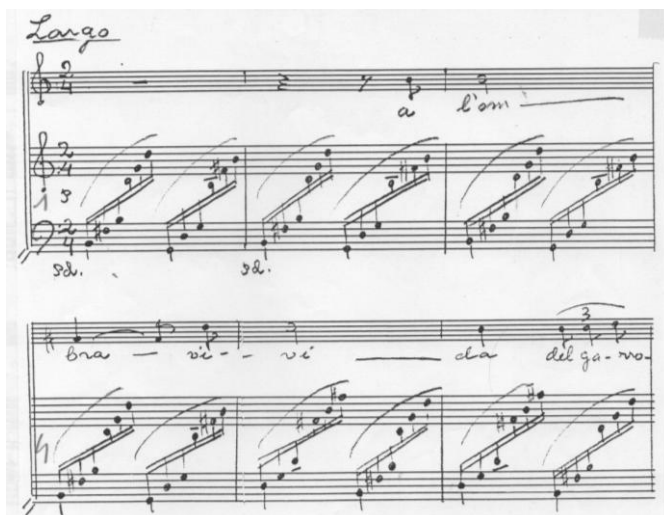


Primavera sempre

Forma: AB(c) (Largo)

EPISODIO A (cc.1-13)

El alma de los grandes poetas-músicos como Schumann, Brahms, Fauré, Debussy o Rachmaninov se ve reflejada con cada canción. El optimismo parte desde el mismo piano (cc.1-2) con arpeggios ascendentes entre las dos manos en la armonía de sol mayor con séptima mayor. Una línea de canto que comienza en anacrusa se ve impulsada sin obstáculos con contracantos del piano enérgicos dirigidos hacia arriba (cc.2-13). Un nuevo acorde por superposición (mi bemol-si bemol-si bemol-re bemol-fa) situa al oyente en otro plano armónico, en este caso, de fa menor con séptima menor (c.13).



EPISODIO B(c) (cc.14-34)

El pianista canta su tema sobre un *tremolo* medido de acordes rotos (cc.14-15) en *dolce* sumándose activamente la voz (cc.16-22) y llegando juntos al cénit de la pieza en un fragmento (*ancho*) postromántico en *f* (cc.23-26). Un silencio y tres acordes del piano en el tono de mi bemol mayor con séptima mayor (cc.26-28), nos devuelven al estado de calma y sutileza del principio con notas largas en el canto y arpeggios ascendentes, reminiscencia del principio de la canción (cc.29-34).



Seis voces y una lira

(soprano y piano)

Comentario

En 1995, como resultado de esta evolución en la forma, la compositora ofrece un nuevo ciclo, *Seis voces y una lira*, resultando ser también otro *capolavoro* en el

que une la poesía en lengua castellana de seis poetas valencianos. Estas “seis voces” (como ella misma denomina) son César Simón (*Vientos*), Francisco Brines (*El reloj y la muerte*), María Beneyto (*Para desconocer la primavera*), Pedro J. de la Peña (*Rosas de octubre*), José Albi (*La espera*) y Jaime Siles (*Himno a Venus*). La compositora (“la lira”) despliega la fuerza de su lenguaje para mostrar nuevamente su personalidad profundamente existencialista y esencialista describiendo, por medio de diferentes cuadros psicológicos, los conceptos del amor (a lo bello de la vida) y de la muerte. Al igual que artistas y pensadores como Modest Mussorgsky, Fiodor Dostoyevsky, Miguel de Unamuno o José Ortega y Gasset, la Autora evita cualquier signo de artificio; su puesta en escena busca lo principal, descubrir el mundo interior de los personajes que piensan y sienten. El lenguaje, que cabalga entre el simbolismo y el expresionismo destacando implícitamente cierta componente mística de corte humanístico, permite que el oyente se vea envuelto en un mundo de luces (*Vientos, Rosas de Octubre, Himno a Venus*) y sombras (*El reloj y la muerte, Para desconocer la primavera, La espera*). Su estreno se realiza en la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia el 23 de mayo de 1995 con la Autora y el pianista Ricardo Jesús Roca Padilla en la interpretación musical y los mismos poetas en el recitado de los versos.

Análisis formal

Vientos

Forma: AB(c) (Moderato)

EPISODIO A (cc.1-21)

El movimiento de semicorcheas iniciado por el piano (cc.1-2) retoma las armonías modales de *Homenajes* combinadas con una melodía continúa que perfila el discurso en este episodio (cc.3-21). Asimismo podemos observar la transición de la armonía de la bemol mayor (con sexta mayor o séptima mayor) a sol sostenido con quinta aumentada y séptima menor.

EPISODIO B(c) (cc.21-38)

El empleo del *tremolo* acórdico resulta ser el fundamento instrumental que en el *meno mosso* aporta su rasgo de teatralidad al texto en un incipiente *crescendo* reforzado por “golpes” de dos notas (cc.25-26, cc.28-29) en el registro más grave, elevando el tono de la voz hasta su consecuente reposo (cc.32-38). El final recupera el acompañamiento del principio en *pp* con la armonía de fa sostenido menor con séptima y novena menores en un registro agudo y transparente que acaricia el sonido largo de la voz (do sostenido).

El reloj y la muerte

Forma: ABCD (Largo)

EPISODIO A (cc.1-6)

La autora aplica el mismo carácter tétrico, empleando como introducción un canto pausado y de expresión intensa, pero contenida, similar al presente en su *Sonata*

para voz y piano (2º movimiento)¹⁰⁴ en el piano, intercalando las intervenciones de la voz. El episodio termina con un enlace rápido (*affrettando*) de escalas en intervalo de novena, que muestra una de las escalas más empleadas en su lenguaje de tipo expresionista (c.6).

1 Largo
Voz
Piano
2
3
Lem - to vos per la tar - de me - di - tan - do un re - cuer - do de mi vi - da, ya
so - lo y pa - ra siem - pre mi - o

EPISODIO B (cc.7-38)

Con clara intención descriptiva, escoge un 6/8 movido, con aire de danza que emula el “reloj que nunca para” (cc.7-16).

6
7
8
9
10
11
El sol - da
en la va - ri - lla de hie - rro

¹⁰⁴ Al respecto, es interesante recordar la utilización de cantos como el célebre *Dies Irae* en numerosas manifestaciones artísticas, y cómo la compositora, evitando caer en la tentación de la cita, elabora sus propios cantos que nos aproximan a los antiguos litúrgicos, aunque aplicando su particular estética.

Se produce un nuevo cambio rítmico (*Allegro moderato*) que concentra la ansiedad latente en un $\frac{1}{4}$ (cc.17-26), desembocando en un amplio fragmento acórdico ternario (*dolce y moderato*) con reminiscencias de música antigua (uso de la hemiola) en contrapunto a un línea de canto más viva (cc.27-37).

Esta suave polirritmia concluye con un pequeño puente en *crescendo y f* (c.38).

EPISODIO C (cc.39-62)

La aparición en el piano del tema inicial del “destino” en los graves, unido a una segunda melodía de la mano derecha en contrapunto en *ff* (cc.39-42) devuelven al oyente al estado de tensión con su subsiguiente *agitato* representado por un *poco a poco mosso* de turbulento movimiento de semicorcheas en *moto perpetuo* (cc.43-62). Como es habitual el texto inicia cada frase con figuras más pequeñas alargando las palabras importantes. La armonía cambiante mantiene su indefinición por medio de acordes derivados de los de quinta aumentada y disminuida. Los dos instrumentistas interrumpen bruscamente el discurso (c.62).

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into three systems. The first system, starting at measure 38, is titled 'Ancho' and features a piano part with dynamic markings *f* and *ff*. The second system, starting at measure 42, is titled 'Poco a poco mosso' and features a piano part with a dynamic marking *p*. The third system, starting at measure 45, includes a vocal line with the lyrics 'en la pa - red a ni - da la tar - de os - cu' and a piano accompaniment.

EPISODIO D (cc.63-85)

Un último recuerdo variado del tema inicial al piano (cc.63-66, *Tempo I*) prepara la conclusión del poema con un canto más declamado. El latir del corazón descrito por una línea en el grave de negras (cc.67-73) se combina con motivos del tema (cc.74-85), ahondando en el carácter lapidario de la situación dramática. La escritura se reduce al mínimo con contrapunto de dos y tres voces, concentrándose en la esencia del mensaje simbolizada por el sonido, tanto en su versión melódica como armónica.

63 Tempo I
muy des-pa-cio so

67
muc-vel co-ra-zón so-ña-la las ho-ras de la no-che lu-ccn al-

71
las es-tro-llas vi-ve por él un

76
muc-lo que ya no tie-ne ros-tro ba-jo la tie-rra
diminuendo

Para desconocer la primavera

Forma: AB(c) (Tranquilo)

EPISODIO A (cc.1-18)

Una introducción pianística presentada por un delicado (*expressivo*) vals (cc.1-5) relega el protagonismo al canto en un *liberamente* determinado por continuos cambios de compás (aspecto constante en toda la pieza), al que se suma el piano con comentarios descriptivos diferentes en textura y armonía, muestra de la sensibilidad liederística de la autora hacia la poesía (cc.5-18).

Poema: María Beneyto Música: Ángeles López Artiga

1 Tranquilo liberamente
Voz Pa-ra des-co-no-
Piano mf expres. dolce

6
-cer la pri-ma-ve-ra pa-lo-mas no-gras-go-lon-dri-nas

EPISODIO B(c) (cc.19-41)

La resolución perfectamente definida por el texto en su segunda estrofa viene acompañada por un cambio de movimiento (*poco più mosso*) donde el piano aplica una escritura contrapuntística que aumenta el dinamismo (cc.19-30) permitiendo al canto desarrollar su progresiva línea ascendente con valores más largos (cc.30-36). Para concluir, un breve silencio de los dos intérpretes precede el canto del último verso en dirección de reposo con el acorde de fa con sexta mayor sin tercera. La armonía empleada en esta canción se fundamenta en el resultado sonoro modal de combinar acordes de la música tonal.

Rosas de octubre

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-36)

Un diseño de corcheas descendentes que remarcan la célula melódica de segunda, generadora de este episodio (cc.1-4), sirve de base rítmica constante (el principio aparentemente “mecanicista” de este tipo de acompañamientos viene neutralizado mediante la aplicación de un fraseo equilibrado en su forma¹⁰⁵) en las dos estrofas

¹⁰⁵ Recordemos innumerables lieder como *Gretchen am Spinnrad* (*Margarita en la rueda*) (D.118) de Franz *Schubert*, en el que el músico austríaco utiliza una fórmula repetitiva y

unidas por un fragmento pianístico (cc.19-22), culminando en un *Ancho-meno mosso* que rebosa de emoción sublime en *ff* (cc.35-36).



The image shows the first five measures of a musical score for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Per - ci - bir ci cui - da - do de las ho - ras — du - li - san - do -". The piano part features a melodic line with a *dolce* marking in the first measure and a *mf* marking in the second measure. The piano part also includes a *simile* marking in the fifth measure.

EPISODIO B (cc.37-60)

El lenguaje toma un cariz romántico, donde el piano, partícipe con pequeños enlaces melódicos (cc.42-44, cc.45-46), se transforma en un arpa que abraza una melodía de amplio trazo lírico. El discurso encuentra su tensa calma tras un *cede* (c.48), con un acompañamiento de figuras largas y armonía más “seca” y una línea de canto tendente al declamado. El reposo conjunto de los dos instrumentos se sitúa en la sonoridad ambigua de do sostenido-sol sostenido (c.60) como resultado de un rico empleo de la armonía con acordes superpuestos, acordes tonales y efectos modales varios durante el transcurso de la pieza.



The image shows measures 36-39 of a musical score for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "ro - sas de oc - lu - bre en tu mi - ra - da ve - o". The piano part features a melodic line with a *molto rit.* marking in the first measure and a *calido* marking in the second measure. The piano part also includes a *mf* marking in the second measure.

descriptiva creando una obra de arte gracias a una construcción magistral. Asimismo, Frédéric Chopin en varios de su *Estudios*, lejos de pensar exclusivamente en su objetivo físico-técnico, logra obtener creaciones del más alto nivel artístico.

La espera

Forma: ABc (Liberamente-Adagio)

EPISODIO A (cc.1-3)

A modo de *recitativo*, el piano apoya con acordes (menores con sexta mayor, de quinta disminuida con séptima menor, menores con séptima mayor, de séptima disminuida con novena menor) en ocasiones precedidos de *arpeggiati* de fraseo variado, de cuyas notas surge la mayor parte del material temático. Nuevamente la compositora aplica el color en estado puro matizando el texto “desde dentro”. La voz representa la imagen externa de las palabras recitadas.

Poema: José Albi Música: Ángeles López Artiga

1 *Liberamente*

Voz Ja - más te nom - bra - ré e - res tan so - lo la

Piano *mf* *dolce*

2

ho - ja de un ca - len - da - rio que ú - ni - ca - men - tra - ca - ba

EPISODIO B (cc.4-46)

El ritmo pausado y *p* (*Adagio*) de corcheas de acordes rotos introducido por el piano (cc.4-9) crea la atmósfera necesaria para que el canto halle la estabilidad expresiva a partir de la cual evoluciona con cambios armónicos (fa sostenido con quinta disminuida y séptima menor-sol mayor con séptima mayor-mi bemol mayor con séptima menor y novena menor-si bemol mayor con cuarta justa y séptima menor-fa sostenido con séptima disminuida) entrelazados con motivos melódicos en el piano en dirección ascendente (cc.18-20, cc.22-24, cc.27-29, cc.35-45). El desarrollo creciente en intensidad y *tempo* (cc.34-44, el piano modifica las corcheas con semicorcheas) culmina en *pesante* y cortando bruscamente al citarse la palabra “muerte” (cc.44-46).

EPISODIO c (cc.47-48)

De manera reflexiva y lapidaria, unas octavas en el grave del piano concentran al oyente en las últimas palabras del poema. La armonía en *p* y *pp* reducida al mínimo, concluye con la sonoridad “fría” de do sostenido-fa sostenido y re sostenido-do sostenido (c.48).

Himno a Venus

Forma: Ab

EPISODIO A (cc.1-37)

Con la energía casi proveniente del “cielo”, el piano describe una cascada de arpeggios veloces hacia el grave en el ámbito de la bemol con parada en un *sol* negra (c.1). El cantante muestra una de las melodías más ágiles del repertorio vocal de la compositora mediante una fórmula que busca el “vuelo”. El aire fogoso y alegre de la pieza se ve intensificado por un acompañamiento de acordes rotos en *tremolo* de fusas. La autora consigue un desarrollo continuo en dinámica creciente sostenida por una secuencia armónica muy elaborada donde los cambios

se llevan a cabo en cada aparición de la palabra “amor” (en anacrusa) con efectos orquestales lisztianos de registros agudos que equilibran el conjunto. El cénit se produce en el *Ancho* (cc.34-37) con un acorde acentuado final del piano junto a la voz en el tono principal de la bemol con séptima mayor (en este caso, la quinta es sustituida por la cuarta aumentada, fruto de la técnica de superposición de la compositora).

EPISODIO b (cc.38-42)

La ambigüedad tonal de la bemol con fa menor se muestra patente en el *Largo* final, epilodal, de sonidos prolongados, que comienza con el acorde de fa menor con séptima menor, prosigue con el de la bemol con séptima mayor y finaliza con un unísono en la voz y el piano de la nota *do* (c.42); aspecto que López Artiga aplica en múltiples casos: cierta indeterminación, no sólo para evitar lo predecible, sino como resultado de un lenguaje extremadamente simbólico de conexión entre la poesía y la música.

Tres tiempos de amor

(soprano, mezzosoprano y piano)

Comentario

Ese mismo año sale a la luz otro ciclo, *Tres tiempos de amor* para soprano, mezzosoprano y piano, en el cual la disposición de las canciones coincide con el

orden cronológico de los autores de los textos. Su estreno se lleva a cabo el 29 de noviembre de 1995 en la Sala Cultural de Caja Madrid en Barcelona, teniendo de intérpretes a la soprano Adelina Álvarez, a la mezzosoprano Silvia Leivinson y al pianista Valentín Elcoro. El primer poema, *Varios efectos de amor*, de Lope de Vega describe el amor por medio de una torbellino de calificativos y acciones. El mismo poeta y dramaturgo afirma lo siguiente: *El amor tiene fácil la entrada y difícil la salida*. López Artiga combina muy acertadamente una primera parte de acompañamiento predominantemente rítmico donde las voces intervienen canónicamente, representando el vértigo causado por tal cantidad de apelativos (donde se siente, quizás la influencia de su reciente *Big Apple Suite*) y, una segunda parte final en forma de coral lento, que equilibra el movimiento, frenando los impulsos emocionales y sirviendo para concluir a modo de epílogo.

Los dos siguientes poemas son una adaptación para esta formación de dos compuestos anteriormente: *Para desconocer la primavera (de Seis voces y una lira)* de María Beneyto y *Dame (de Tríptico)* de Manuel Muñoz. De esta manera, la compositora dedica enteramente su atención al poema amoroso aumentando las posibilidades expresivas en función de la participación de más intérpretes con la consiguiente utilización de técnicas como la forma canónica (imitando el eco de las palabras proyectadas en el interior de la nave de una catedral), que transportan el contenido del texto a otra dimensión.

Análisis formal

Varios efectos de amor

Forma: AB (Allegro moderato-Adagio)

EPISODIO A (cc.1-26)

El piano ataca vigorosamente con una escala de terceras descendente que conecta con el diseño predominante de acompañamiento de aire jazzístico (cc-1-2). Las voces, en un continuo juego, se cruzan obteniendo la sensación de aparente desorientación y tumulto de un texto rico en vocablos, recordando asimismo el mundo sonoro de los musicales anglosajones. Si el plano armónico inicial gira entorno a la bemol (con sexta mayor y séptima menor), se producen desplazamientos en bloque, característicos de esta música, a si bemol (cc.7-8) y la mayor (cc.9-13) desembocando en un *quasi stretto* donde el piano destaca por su

escritura acórdica acentuada y una nueva escala descendente a dos manos (en este caso, a distancia de séptimas) en el tono de la mayor con sexta mayor (cc.14-18); precisamente en este tono, ataca nuevamente con “swing” el piano (c.19), sumándose las voces (cc.20-25) con ademán de breve “reprise”. La armonía cambia cromáticamente a si bemol mayor con sexta mayor acabando en la nota *sol* en octava grave (c.26).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "allegro moderato". It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line with the lyrics "Des-ma ya-se, a tra-ur-se" and a piano accompaniment. The bottom system features a vocal line with the lyrics "tan pe-rio-so a-lem-ta-do mor-tal di-fu-to" and "as-ge-ro, tén-go li-be-ral, es-qui-vo," and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EPISODIO B (cc.26-43)

En claro contraste con lo anterior, el discurso en *adagio* adquiere un sentido apacible *quasi religioso* de lejana influencia pucciniana modal con las dos voces cantando homorítmicamente (cc. 26-34). El pianista intercala pequeños fragmentos que dilatan las intervenciones vocales incidiendo en la actitud reflexiva de este episodio en contraposición al primero (cc.29-31, cc.34-36). La armonía transita desde el sol menor con séptima menor inicial hacia el do mayor con sexta mayor del pasaje final donde el piano retoma como recuerdo elementos del acompañamiento de la parte rápida de la canción en corcheas hasta diluirse, cortando en seco y *ff* (37-43). Las voces en contrapunto finalizan con un *parlato* (cc.38-42).

Para desconocer la primavera

Forma: AB(c) (Liberamente)

EPISODIO A (cc.1-18)

López Artiga realiza esta adaptación del original para voz y piano introduciendo algunas modificaciones. La introducción del piano en este caso consta de tres compases completos (cc.1-3) donde, el tercer tiempo del segundo no lleva escrita la octava en el agudo. La voz de soprano entra acéfalamente en el c.4, continuando las dos intérpretes en el siguiente. La mezzosoprano se mimetiza con el acompañamiento en diversas ocasiones (cc.7-10, cc.12-13, cc.20-24, cc.28-29, c.34).

Zanquillo

Pa-ra des-co-no-cer la pri-ma ve-ra
Pa-ra des-co-no-cer la pri-ma ve-

EPISODIO B (cc.19-41)

El c.26 es un $\frac{3}{4}$ a diferencia del $\frac{2}{4}$ original; lo mismo ocurre con el c.34 en el que la autora amplía el motivo original del piano de un $\frac{3}{4}$ a un $\frac{4}{4}$. En el final, esta versión no incluye las octavas con cuartas del original en el último compás (c.41).

Handwritten musical score for voice and piano. The score is in B-flat major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are "allargando" and "poco più mosso". The lyrics are: "las a ca ca - te al si - len - cio que ha - ce - frí - o al si - len - cio que ha - ce - frí - o no te fu - es del". The score includes dynamic markings like "dolce" and "mf", and a section marked "21".

Dame

Forma: AB (Allegro moderato)

EPISODIO A (cc.1-24)

En esta canción la compositora aplica también el mismo procedimiento al hacer confluir la voz de mezzosoprano con gran parte del material temático propuesto por el piano. La estructura sufre pocas modificaciones a excepción del compás 18 donde tenemos un $\frac{3}{4}$ a diferencia del $\frac{2}{4}$ original. Posteriormente, el acompañamiento inicia su *martellato* en el compás 23 con *meno mosso* y *cede* en el c.24 que deriva en el *Ancho* del siguiente episodio.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is in 2/4 time and features a soprano line with lyrics, a mezzo-soprano line, and a piano accompaniment. The lyrics include "Da-me tu-a-gu-do fi-nal que na-ce de tu com-pa-na-cion-do da-me tu-a-gu-do fi-nal". The piano part includes chords and a rhythmic pattern. Pedal markings "Ped." are present at the bottom of the piano part.

EPISODIO B (cc.25-42)

En el compás 29 se recupera la estructura con el desarrollo y desdoble del compás análogo de la versión original. La melodía de la soprano también cambia trasladándose hacia el grave en los compases 30-35 permitiendo así sobresalir momentáneamente la voz de la mezzosoprano antes de las notas largas finales.

Tres momentos con “Loba” y un epílogo

(soprano y piano)

Comentario

Tras un espacio de tiempo en el que destaca especialmente su ópera *El Adiós de Elsa*, en 2001 elige cuatro poemas del poeta y flamencólogo Félix Grande provenientes del libro *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, que dan lugar a los *Tres momentos con “Loba” y un epílogo*. La temática del amor aparece nuevamente tratada, esta vez de una manera si acaso más temperamental, a través de un sujeto que expresa su actitud hacia el amor y su amada de un modo pasional y agitado. En la primera, *Lo fugitivo permanece y dura*, la Autora dispone un lenguaje modal, delicado, moderado en su movimiento, donde el acompañamiento incluye un fragmento que recuerda precisamente el *Preludio* de su *Suite para oboe y piano* aunque en un contexto cercano a los ritmos de la danza flamenca, sirviendo así de introducción del concepto del amor propuesto por el poeta. La

segunda, *Tú, planetaria*, consiste en una bella declaración de amor incondicional, descrita por la compositora mediante un ritmo suave y continuo con función de soporte de una textura en la escritura, que se va agrandando conforme se van sumando las palabras dedicadas a la amada en una búsqueda continua del clímax. Con la tercera, como bien indica el título, *Los yertos moradores de la ausencia*, la expresión de angustia de no tener cerca a la amada, viene remarcada mediante un obsesivo ritmo muy común en danzas flamencas como las provenientes de la farruca con final desgarrado y rápido. La pieza final, *Una postal de nieve*, destaca por su carácter meditativo, trascendente en el sentimiento, donde se refleja el desencanto de un amor posiblemente no eterno; la compositora combina, al igual que realiza en tantas ocasiones, rasgos de otros lenguajes, como el *Rondó-Zapateado* de su *Sonata de Abril*. Por un lado, se aprecia de nuevo una fusión con el lenguaje del flamenco en su combinación más pura de “cantaor” y guitarrista, fruto de su profunda consideración hacia ese género y, por supuesto, gracias a su especial sensibilidad por el arte de comunicar los aspectos trascendentes de los sentimientos humanos.

Análisis formal

Lo fugitivo permanece y dura

Forma: AB(c) (Libremente-Adagio)

EPISODIO A (cc.1-14)

El piano, como remarca la autora, canta un motivo melódico al unísono de dos octavas (en la armonía de do menor con séptima menor) que simboliza la “llamada del amor” (c.1). A continuación, despliega acordes *arpeggiati* en función de *rasgueo* (clara alusión a la guitarra) en el tono “sentido” de sol bemol menor con séptima mayor con parada en una redonda dando la entrada a la voz (cc.2-3). El cantar recitado del texto hace reanudar el movimiento pausado de negras del acompañamiento, con intervenciones melódicas al piano derivadas del principio (c.5, c.8, c.10) que se intercalan y complementan un esquema armónico elaborado, basado en acordes menores y mayores de sexta y séptima finalizando con cuartas añadidas. La línea del canto, por lo general, está estrechamente ligada a las notas de cada acorde.

Libremente

Mi re-cien co-no-ci-da

mf dolce

oscuro

EPISODIO B(c) (cc.15-36)

Enlazado desde un acorde con calderón en pedal, el piano comienza el segundo episodio mediante un contrastante fragmento a cuatro voces (cc.15-22).

Adagio

duc-la-luc-go, es su vic-to-ria.

f

rit. da AN

cres.

cop.

Se -

f

a - mos los ser - vi - do - res del a - mor y ja - mis sus con - ta -

La armonía inicial de si bemol menor con séptima mayor deviene paulatinamente más compleja con superposiciones acórdicas que dan lugar a sonoridades politonales y modales, en una textura que combina el aspecto “sinuoso” de las semicorcheas en contraposición al diseño firme y rítmico de la parte grave (cc.15-29). El canto se halla, de este modo, inmerso en un amplio espectro de colores que reafirman el contenido. Después de una interrupción del movimiento en decreciente dinámica, surge el motivo inicial en el piano en el contexto armónico “misterioso” de fa sostenido con quinta disminuida, séptima y novena menores (cc.30-31). El cantante expresa “hacia dentro” en *meno mosso* las últimas palabras del verso por medio de un descenso acórdico cromático en actitud de resignación (cc.32-34), con una ligera búsqueda posterior de “luz” en el *pp* dentro de la armonía de mi menor con sexta mayor y séptima menor y un eco del motivo-llamada conductor presente en toda la canción (cc.35-36)

The image shows a musical score for the piece 'Tú, planetaria'. It consists of two systems of music. The first system (measures 29-34) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'pa-ra ir - - - se (co - mo no - so - - - tros) co - mo no - so - - - tros) ecco'. The piano part includes markings for 'cedo', 'p', and 'pp'. The second system (measures 35-36) continues the vocal and piano parts. The piano part includes markings for 'dim', 'rit.', and 'pp'. The tempo marking 'meno mosso' is present at the beginning of the first system.

Tú, planetaria

Forma: AB(c) (Larghetto)

EPISODIO A (cc.1-25)

El piano inicia la canción con un aire balanceante de corcheas en la armonía de mi mayor con sexta mayor sobre la cual surge una melodía hacia el agudo (cc.1-5), que incita a la voz a participar con aire declamado (cc.4-7). El discurso adquiere diferentes matices expresados con cambios de color dirigidos y contruidos por el piano: fa menor con sexta mayor (cc.10-15), mi menor con sexta mayor (cc.15-19), mi bemol menor con sexta mayor (cc.20-25). La compositora somete la línea

del canto a cambios precisos de ritmo y dirección en íntima comunión con la palabra.

Música: Angeles López Artiga
Poema: Félix Grande

Largo

p e dolce

Si

no gi - ra - se - en - tor - no - al sol

mf

EPISODIO B(c) (cc.26-45)

El movimiento se agiliza mediante una mayor riqueza rítmica en el contrapunto del piano y una parte vocal “cómplice” que en el *poco più mosso* (c.28) deriva hacia un *animato* con las voces en sentido contrario, buscando los extremos por registro y dinámica (cc.28-36), y explotando con la máxima expresión en *ff* y *affrettando* (cc.37-40). La base armónica de partida de sol sostenido con quinta disminuida y séptima menor (cc.27-30), su transición por transporte de un tono (cc.31-36), y una conclusión desde un acorde de re menor con sexta mayor y novena menor en posición cerrada “en aparente contención” desde la cual la voz “lanza” la palabra **Loba** dentro de la secuencia de si menor con sexta mayor-mi mayor con séptima y novena menores (cc.38-40), resuelven, tras un silencio absoluto, en un *meno mosso* donde la sonoridad indeterminada final de do sostenido-fa sostenido-sol sostenido en *pp* expresa el último anhelo de amor.

3

26

si no me, o - cu - po

29

mu - cho de ti y de mi que ha - ri - a que ha - ri - a yo

32

cres

Los yertos moradores de la ausencia

Forma: Ab (Allegro moderato)

EPISODIO A (cc.1-52)

La autora construye unas de las piezas más intensas y temperamentales de su obra, a partir de un solo diseño acórdico-rítmico en *ostinato* en el piano donde la tensión interna no encuentra reposo alguno, incluso en el *ritardando* previo a la coda final. La angustia se sustenta en una secuencia de intervalos armónicos con ritmo global de corchea con acento en la última de cada cuatro¹⁰⁶ que, en su fusión (por medio del pedal de resonancia, tan importante en la técnica sonora de la compositora) dan lugar a un auténtico “maremagnum” de armónicos; de este modo, la línea vocal en actitud abiertamente declamatoria, progresa en dirección ascendente y creciente en dinámica (cc.3-42) hasta un enlace denso y expresivo del piano (cc.42-43) a partir del cual el discurso muestra una aparente “tregua” en *decrescendo e ritardando* (cc.44-51) llegando los dos intérpretes a un acorde superpuesto de tónica con subdominante (do-la bemol-re-sol) de sonoridad clásica flamenca (c.52).

¹⁰⁶ López Artiga utiliza un ritmo similar en *El Fuego* de su ciclo *Los Inmortales*. Podemos apreciar asimismo un acercamiento a los aires dancísticos de la farruca en *Danza del Molinero* de *El Sombrero de Tres Picos* o en *Danza del Terror* de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla.

Música: Ángeles López Artiga
Poema: Félix Grande

Allegro moderato

Van
cin - co di - as que no te to - co, Lo - ba cin - co

EPISODIO b (cc.53-57)

Como un grito desgarrador y desesperado, tras un silencio absoluto, la voz interviene sola en *ff* (cc.53) acentuándose su estado emocional con la entrada percusiva de acordes en línea descendente (cc.54-57) con final en el acorde indeterminado de do-fa-sol-do.

a piacere

ff Vuel - ve, Lo - ba, re -

Vivo

gre sa

Una postal de nieve

Forma: AB (Librement-Larghetto)

EPISODIO A (cc.1-5)

En un fragmento libre de medida, el piano crea la atmósfera de concentración armónica imprescindible en el sentir de las palabras que se aproximan en “recitado”. La voz se alterna con el acompañamiento de acordes que buscan la “oscuridad” (cc.1-4). Los acordes *arpeggiati* se alternan con unos graves que

poseen una carga expresiva similar a los presentes, por ejemplo, en la introducción del segundo movimiento de su *Sonata* para voz y piano. Todos ellos contienen intervalos de segunda que aportan, con su disonancia, concreción y búsqueda del origen mismo de la emoción. La elección de un claro eje tonal de fa menor que recorre toda la canción, contrasta con el resto de piezas del ciclo. El canto eleva su voz hacia el agudo enfatizando un texto que se recrudece (c.4).

Música: Ángeles López Artiga
Poema: Félix Grande

Librement

Cuan - do me tien - da, en la ve - jez

EPISODIO B (cc.5-25)

Los movimientos de intensa caída melódica (cc.5-6) en la parte pianística del *largo* concentrados en el acorde de si bemol menor con novena mayor (c.7), junto a la participación en *Grave* de la voz¹⁰⁷ (cc.8-9) funcionan como preámbulo de una zambra en la que el discurso trata de mostrar un cierto aire circunspecto (cc.10-19); sin embargo, el desenlace se torna quebradizo en sus formas con un acompañamiento entrecortado, con acordes acentuados, a contratiempo, una línea vocal de amplios agudos y un final brusco con un acorde “seco” de fa-do-fa (cc.19-25).

¹⁰⁷ Es interesante resaltar cierta similitud entre este inicio melódico y el efecto conseguido en la entrada de su canción turiniana *Torreperogil*.

Aleluya para la recepción de un premio (El Sor Isabel de Villena)

(soprano y piano)

Comentario

Después de un largo intervalo de tiempo, en 2013 la Autora vuelve a escribir una obra para canto y piano; se trata de su **Aleluya para la recepción de un premio (El Sor Isabel de Villena)**, como agradecimiento por este galardón que se le otorga el 19 de abril de 2013. Como en otras ocasiones, la misma compositora interpreta tanto la parte vocal, como la pianística. Mediante un melodismo que invita al oyente a transportarse al siglo XV desde una estética actual, la pieza contiene elementos de espiritualidad luminosa y dinamismo elocuente claramente descriptivos de la impresión que causa la figura de Sor Isabel de Villena en López Artiga. Con un estilo imitativo en forma de canon variado combinando un coro representado por el piano y una voz solista, la célebre expresión de júbilo de la tradición litúrgica judeo-cristiana adquiere progresivamente fuerza y movimiento. Los motivos melódicos ascendentes y descendentes empleados no superan nunca el intervalo de tercera en consonancia con la estética de los antiguos cantos gregorianos. La compositora conduce el discurso por medio de una

instrumentación que imita el efecto sonoro de las campanas hacia una apoteosis final¹⁰⁸.

Análisis formal

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-16)

Con el mismo criterio estético aplicado en su pieza *Teresa de Jesús*, la compositora crea el ambiente místico por medio de superposiciones acórdicas guiadas por una conducción vocal en el piano en movimiento pausado y homorrítmico de donde deriva el material temático del canto. El plano armónico-modal inicial alrededor de re mayor (cc.1-3), transita por bemolización a re bemol (en este caso, con una cuarta justa en lugar de la tercera mayor) (cc.4-5). Los motivos melódicos anteriores se ordenan bajo un ritmo de *andante* comenzando en *p* y *dolce* en la armonía de la bemol menor evolucionando hacia si bemol menor con escritura imitativa entre los dos instrumentos en *crescendo* y *ff* (cc.6-16). El piano termina poderosamente con el motivo melódico descendente de corcheas en *marcato* en el grave y la ejecución de la nota *si bemol* en valores largos, encontrando un momentáneo reposo (cc.12-16).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Místico". It consists of two systems of music. The first system is marked with a "1" and the second with a "2". Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line in the first system has lyrics "a - le - lu - ya a - le - lu - ya". The piano accompaniment features complex chordal textures with many sharps and naturals, indicating a key signature of multiple sharps. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

¹⁰⁸ Recordemos obras como “La Gran Puerta de Kiev” de *Cuadros de una exposición* del compositor ruso Modest Musorgsky, “La cathédrale engloutie” del libro primero de preludios de compositor francés Claude Debussy o *El Poema de una Sanluqueña Op. 28* para violín y piano de Joaquín Turina, dónde los autores recrean las sonoridades vibrantes y colorísticas representativas de conceptos como la paz o la libertad.

EPISODIO B (cc.17-59)

Nuevamente el piano actúa con función equilibrante insertando un interludio clavecinístico ágil y ligero, de sencilla amalgama rítmica y polirritmia, en el tono de si bemol menor (cc.17-24).



Tras una escala descendente de tresillos acentuados, el lenguaje se vuelve grandioso, el piano muestra su envergadura sonora con marcados vaivenes binarios de octavas en el grave a acordes en el registro medio y agudo.



La voz, que en toda la pieza enuncia la única palabra (*Aleluya*) distiende el lenguaje pesado del piano mediante unos melismas de segundas provenientes del motivo generador inicial.



El tono de partida de si bemol menor con sexta menor (cc.25-34) cambia de manera natural a do bemol mayor (cc.35-59). La melodía de la voz toma valores más largos, con el subsiguiente cambio rítmico sincopado del piano (cc.43-53), y un conclusivo *martellato* de seisillos que realza el agudo final del canto (cc.54-58). El piano cierra la pieza con el acorde de do bemol mayor con sexta mayor (armonía que está en consonancia con el sentimiento de alegría persistente en toda la canción) (c.59).

1.2. La música para voz y orquesta (de cámara o sinfónica)

Nana (Hazme una cuna)

(soprano, flauta, dos oboes, un corno inglés, tres clarinetes, cuatro trompas, dos violonchelos, un contrabajo, una lira y un triángulo)

Comentario

Fruto de una suave incursión en el empleo de una formación camerística con voz solista es su *Nana (Hazme una cuna)* de 1983, perteneciente a sus *Dos nanas* para voz y piano (comentadas en el apartado anterior). Este conjunto se compone de una flauta, dos oboes, un corno inglés, tres clarinetes, cuatro trompas, dos violonchelos, un contrabajo, una lira y un triángulo, dando lugar a un verdadero coro que arropa dulcemente la melodía solista. Con respecto a la original, ésta es más amplia al repetirse dos veces la melodía, siendo el corno inglés, con su sonido cálido y personal, quién inicia la segunda repetición, delegándole el relevo a la voz para finalizar.

Análisis formal

Forma: IABA'B

EPISODIO I (cc.1-2)

En la versión original no existen estos compases añadidos por la compositora con una clara función de breve introducción del *tutti* instrumental y definición de la armonía principal de re mayor.

EPISODIO A (cc.3-18)

El diseño básico de dos corcheas-negra es relegado al clarinete 1º y la lira, sirviendo de fondo armónico la cuerda (destacando el violonchelo 1º) y los clarinetes (2º y 3º). La flauta y los oboes se suman en los enlaces melódicos de movimiento contrario (cc.11-12, cc.17-18). En el compás 18 el violonchelo 2º refuerza el *crescendo* general hacia el episodio siguiente.

EPISODIO B (cc.18-31)

El clarinete 1º dobla la voz en los compases 19-22 tomando el relevo los oboes (cc.23-24). Mientras tanto el acompañamiento sincopado se desarrolla en el corno inglés, clarinetes 2º y 3º, trompas, violonchelos y contrabajo. La flauta interviene en un breve motivo melódico-rítmico junto a la lira (c.22). Seguidamente es la flauta que toma el testigo melódico de los oboes, doblando a la melodía (cc.25-28), con un acompañamiento más “mate” realizado por la lira, corno inglés, trompas, violonchelos y contrabajo. La versión original incluye unos compases repetidos que no están presentes por razones de forma y recursos de instrumentación. La voz y el resto de instrumentos concluyen la frase con un calderón en una negra (a diferencia de la versión original que termina con una blanca como final de la canción).

EPISODIO A' (cc.31-45)

El corno inglés canta íntegramente la melodía anteriormente expuesta por la voz en el episodio análogo. El resto de instrumentos participan en bloque hasta que se produce un paulatino aligeramiento sonoro con el clarinete 3º que termina en el c.38, el clarinete 2º desde el 40 y un contrabajo que se reduce al mínimo marcando el primer tiempo.

EPISODIO B (cc.45-58)

La autora repite completamente el segundo episodio con final en calderón de blanca en todas las voces.

Intimismos

(soprano, flauta/flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, piano -o arpa-, celesta, violines I, violines II, violas, violonchelos)

Comentario

Tras el éxito obtenido con la versión orquestal de su obra pianística, *Los Inmortales*, la Autora decide orquestrar su ciclo original para voz y piano, *Intimismos*. Esta transcripción realizada para voz y orquesta sinfónica en 1993, se estrena en el Palau de la Música de Valencia, el 26 de julio de ese año, a cargo de la soprano Astrid Crone, el director Henrie Adams y la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana, durante el VIII Festival Internacional de Orquestas. La

Autora vuelve a demostrar su trayectoria progresiva y sólida a la hora de experimentar con los recursos tímbricos de la orquesta. Este proceso viene facilitado por su concepto tímbrico-expresivo de composición; López Artiga concibe las obras para ser ejecutadas con una libertad condicionada, donde los diferentes registros, efectos y demás elementos expresivos deben ser caracterizados de manera precisa. El piano es un instrumento polifónico, por lo tanto “poliexpresivo”. En este caso, la compositora emplea una orquesta sinfónica con ciertas licencias; entre los instrumentos de metal, sólo utiliza las trompas, no hay percusión y se combinan el piano, el arpa y la celesta. Su instrumentación logra una personalización del material temático, manteniendo a su vez el carácter íntimo de las piezas. En ciertos momentos, el lirismo recuerda el de compositores como Francesco Cilea o Giacomo Puccini con el empleo de ciertos giros modales y elementos románticos.

Análisis formal

Mujer de barro

Forma: ABC (Tranquilo)

EPISODIO A (cc.1-15)

Todo este fragmento es acompañado con la suavidad expresiva de las notas en *tenuto* de la cuerda.

Poema: Angela Figueroa I. Mujer de barro Musica: Angeles Lopez Artiga

tranquilo

Fltas. *tranquilo*

Oboes

Cltes.

Fagotes

Trompas en Do

Voz

A dolce

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cellos *p*

Mu- jer de ba- rro soy mu- jer de ba- rro

EPISODIO B (cc.15-20)

La melodía anterior desemboca en un nuevo universo sonoro donde suena el conjunto de todos los instrumentos armónicamente, siendo el piano, el que aporta el material presente en la canción original, a excepción del compás 20 donde el diseño de la pieza camerística de cuatro fusas hacia el cuarto tiempo es sustituido por cuatro semicorcheas en el tercer tiempo e interpretado por un oboe.

The image shows a page of a musical score for Episode B, measures 15 to 20. The score is written for a full orchestra and a voice. The instruments listed are Flutes, Oboes, Clarinets, Basses, Trombones in D-flat, Voice, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cellos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part features a complex arpeggiated texture. The voice part has lyrics 'ga zo' under the first two measures. A rehearsal mark '15' is present at the start of the score, and a measure rest '3' is at the end.

EPISODIO C (cc.21-32)

El piano en *tacet*, cede el testigo al resto del conjunto instrumental, con un *Ancho* en el que los pasajes de arpegios del original son trasvasados a los violines (cc.24-26) y flautas (c.26). La orquesta reduce la intensidad de textura (sin flautas, oboes ni clarinetes) en los compases 28-30, para terminar en *tutti* y *pp* en el compás 32.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Hombre pequeño'. It features vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics 'y que' and 'cres. . . cen. . . do.'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'poco più mosso', 'cres.', 'cen.', 'do.', and 'f'. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. There are some handwritten annotations, including a '20' in the left margin and a '5' in the top right corner.

Hombre pequeño

Forma: A b c (Tranquillo)

EPISODIO A (cc.1-17)

La cuerda ejerce el papel de introductor de la pieza (cc.1-6), cerrando la breve presentación, los oboes (con su comentario melódico) y fagotes (cc.7-8). Seguidamente toda la orquesta se une trasladándose el motivo melódico original en el registro medio del piano, al agudo de los violines y las flautas (cc.10-11), estas últimas, tras un efectista e impulsor motivo en fusas (c.10). El *declamado* se reduce a un acompañamiento en *pizzicato* de las cuerdas, siendo este conjunto el que prosigue con el enlace siguiente *con arco*.

II. Hombre pequenito

Tranquilo

Flts.
Oboes
Cltes.
Ftes.
Trompas en Do
Voz
Violin I
Violin II
Viola
Cellos

Hom-bre pe-que-ni-to, hom-bre pe-que-

EPISODIO B (cc.18-32)

La cuerda es el motor expresivo del episodio, con incursiones del resto de instrumentos en finales de frase (c.23, c.26-27). El piano realiza su única intervención en los compases 29-32 trasladados del original. En orden, se adhieren en el conjunto armónico, las trompas (cc.30-32), fagotes (cc.31-32), clarinetes (cc.31-32), oboes (c.31) y una flauta que hace sonar un paseje arpegiado de fusas a la par con el piano (cc.31-32).

10

hombre pe-que-ni-to de-ja-me sal-tar. *dolce* Es-tu-veen tu jau-la hom-bre pe-que-ni-to

pizz *pizz* *arco* *p*

EPISODIO c (cc.33-37)

En esta codetta los *pizzicati* (c.33, c.35) de la cuerda se alternan con los pasajes de *arco* (c.34, c.36-37). Sólo se suman, en el mismo final, al conjunto las flautas, oboes, clarinetes y fagotes (c.36), con nota de cierre en fagot y cuerda (c.37).

The image shows a musical score for a codetta, measures 33 to 37. The tempo is marked 'allegretto'. The score includes a vocal line with the lyrics: 'Hom-bre pe-que-ni-to te a-meu ins-tan-te no me pi-das mas.' Below the vocal line are staves for strings, with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The score is numbered 14 on the right side.

Canción

Forma: monoepisódica (Moderato)

EPISODIO (cc.1-30)

La madera inicia el movimiento introductorio (cc.1-5) marcando la cuerda en *pizzicato* el pie de entrada de la voz (c.5). Se añade parte de la madera (flautas, oboes y fagotes) como refuerzo tímbrico en finales parciales de frase (cc.8-10, cc.13-15). La orquesta en *tutti* (sin piano) remarca el *allargando* y el *poco menos*, siendo la cuerda, en violines 2º, violas y violonchelos, la que plasma de manera variada el diseño de semicorcheas del original hasta el *ritenuto* previo al final, donde se suma el oboe 1º (c.24). La pieza continúa con el mismo criterio de orquestación en *tutti* (sin piano) hasta el *ppp* en el último calderón de blanca.

cc. 12-17: Mariana Sánchez de Fuentes

III. Cancion

1615

Moderato

Angeles Lopez Artiga

Flta. *mf*

Oboes *mf*

Cltes. *mf*

Fagots

Tpas Do

Voz

U - na ven - ta - na en la

Vln. I

Vln. II

Viola

Cellos

Pensamiento raro

Forma: AB (Etéreo)

EPISODIO A (cc.1-17)

Una flauta solista representa la melodía *fluctuante* correspondiente al pasaje del registro agudo del original sobre un fondo de violines y violas (cc.1-4). Continúa el oboe solista (cc.5-8) apoyado por la flauta (cc.7-8). Simultáneamente suenan los fragmentos acórdicos y de *arpeggiati* del piano por medio de la celesta (cc.5-13, cc.16-17), mientras vuelve a intervenir la flauta solista con el material temático del principio (cc.12-14). La cuerda, que recorre toda la canción, se mantiene *con sordina* hasta el compás 8. La sección de viento se suma al completo en los compases 9-10. Por último, las trompas sirven de enlace entre los dos episodios (cc.14-17), participando toda la orquesta en los compases finales (cc.16-17).

Poema: Dulce María Loynaz IV. Pensamiento raro Angeles Lopez Ariga

Fltas. *etereo* *fluctuante* *p* *solo*

Oboe

Clte

Fagots

Trompas en Do

Voz

Celesta

Vlin. I *p sordina*

Vlin. II *p sordina*

Viola *p sordina*

Cellon *p sordina*

EPISODIO B (cc.18-37)

La orquesta resuelve en el primer compás y da entrada al mismo tiempo a la voz (c.18). Las trompas y la cuerda acompañan al cantante, con elementos de enriquecimiento tímbrico por parte del resto de instrumentos (cc.21-22, madera al completo; cc.23-27). La flauta canta su melodía a *solo* añadiéndose los fagotes (cc.26-27). Éstos continúan con la cuerda (c.28), clarinetes y oboes (cc.29-30). Tras un silencio, con la cuerda como *continuo*, la flauta encamina la música (c.32) hacia su conclusión en *pp* mediante la madera (c.33) y, seguidamente todos los instrumentos (cc.34-37).

Es importante resaltar la adaptación que realiza la compositora con un uso flexible de la instrumentación que permite constatar y justificar la falta de indicaciones de dinámica con respecto a la versión original, suplida por una constante suma y resta de fuerzas.



Yo vivo

(Barítono, dos flautas, piano, percusión -Vibráfono, plato suspendido, tambor militar-, 4 violines I, 4 violines II, 3 violas, 3 violonchelos, 1 contrabajo)

Comentario

Diez años más tarde, en 2003, compone otra de las obras más emblemáticas de su producción, *Yo vivo*. Esta pieza para barítono y orquesta de cámara, encargada por el Instituto Valenciano de la Música e incluida en los actos conmemorativos por el centenario del nacimiento del escritor Max Aub muestra, con solidez de estilo y de forma, el drama autobiográfico del autor. Como señala el político Manuel Tarancón¹⁰⁹ acerca del libro de Aub, *el drama personal de Max Aub, el drama de tantos españoles separados por un antes y un después de la guerra civil, es el drama de este libro, escrito en los momentos en que la España republicana está llena de esperanzas de una España mejor, más libre, más solidaria, de una España que es exactamente como el libro: la España que pudo ser y no fue*¹¹⁰. La Autora extrae del texto ciertos fragmentos seleccionados distribuyendo el discurso en cuatro partes o cuadros psicológicos de una misma persona, en este caso, del

¹⁰⁹ Manuel Tarancón ejercía de Conseller de Cultura de la Generalitat Valenciana hasta que falleció en 2004 y fue uno de los artífices de la recuperación de la figura de Max Aub.

¹¹⁰ “Yo vivo” se convierte en el símbolo de la recuperación de Max Aub (Levante. 03/06/2003) Texto extraído de e-valencia.org. Año V- Edición del día 2 de agosto de 2008. 11:43. Véase web: www.e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=2988.

protagonista (el barítono). Una primera, dedicada a la belleza de la vida donde destaca un lirismo de desarrollo sereno y amplio mediante armonías modales de tipo impresionista para “el despertar del día”, seguido de un episodio contrastante, movido y alegre, creando una atmósfera de euforia, sólo interrumpido por otro fragmento a modo de distensión emocional. Con referencia a este aspecto, López Artiga recuerda, en su reseña escrita para la ocasión, las palabras de Max Aub incluidas en su diario íntimo: *Gritar alto que la vida, lo único que tenemos, es prodigiosa*. Todo ello da paso a una segunda parte en la que se describe el amor incondicional adornado de sensualidad y pasión por medio de un vals, de lenguaje similar al de obras anteriores como *El Vals* de su *Suite para oboe y piano* y, por supuesto, el aria de Elsa *Tantos años juntos, unidos en nuestras locuras eróticas...* de su ópera *El Adiós de Elsa*. Súbitamente, se interrumpe el idilio con la entrada en acción del conflicto bélico. El lenguaje se torna brusco en sus maneras, la armonía se hace incisiva, prevalece el ritmo de marcha y la Autora incluye intencionadamente elementos del primer movimiento de su *Sonata de Abril para violonchelo y piano* adecuándose al nuevo contexto. En esta sección no hay cabida para la voz, la orquesta, que desempeña el papel principal en casi toda la obra, en este caso domina absolutamente todo el espacio, creando un progresivo aumento de intensidad y de expresión de caos por medio de una escritura percutiva que la Autora, nuevamente de manera súbita, interrumpe para dar paso al narrador (en recitado). Éste pronuncia las primeras palabras provenientes de las utilizadas como epílogo por Max Aub en su libro. La Autora vuelve a realizar una labor de adaptación de este último texto, a fin de construir una Coda final en la que el estilo declamado de la voz, que recorre toda la obra, adquiere su momento culminante dando la sensación de tensión expresiva de un canto litúrgico bizantino.

Análisis formal

Forma: AbcB'DEF

1ª Parte

EPISODIO A (cc.1-60)

La compositora crea un movimiento *Calmo* con un material temático asentado en un continuo y pausado canto de blancas, donde la paz y la belleza brillan en cada

compás, a pesar de un espíritu inquieto y melancólico (que se esconde detrás de sutiles armonías) representado por un motivo melódico de tres notas en dirección descendente. Los violines pronuncian este motivo descendente de cuarta formado por tres notas (*sol-fa-re*) dentro del ámbito armónico de *fa* por quintas superpuestas (*fa-do-sol-re*) en *pp* con el resto de la cuerda (cc.1-6), que transita a *do* a través del mismo motivo (*fa-mi bemol-do*) (cc-7-10).

Yo vivo Ángeles López Artiga
Texto: Max Aub

Calmó

© Copyright 2003. Ángeles López Artiga. Valencia. Edición autorizada para todos los países a Instituto Valenciano de la Música

La flauta vuelve a citar el diseño melódico generador inicial (cc.11-14), dando la entrada al piano y el vibráfono que “endulzan” con acordes varios de séptima y novena el suave contrapunto organizado por múltiples cambios de compás (cc.12-22). De este modo, el canto halla su camino, como una voz más del entramado lingüístico de la autora, sin jerarquías, en el tono principal de *sol* con el acorde de *sol* mayor con séptima mayor (c.23).

La orquesta aligera el ritmo con negras en el piano, en los violines, y posteriormente en las flautas (cc.24-35). La armonía dilata en ocasiones los períodos, acorde a la dimensión de la obra, aunque sin dudar en aportar cambios de color como el compás 28 (do menor con sexta mayor), el 29 (si menor), el 31 (la menor con sexta mayor), el 32 (fa menor con séptima menor), el 33 (fa menor con sexta mayor), el 34 (re mayor con sexta), el 35 (si menor con sexta mayor). Con esta progresión en *crescendo*, la voz termina la primera de las dos intervenciones del episodio (c.36) en el tono de mi mayor con sexta mayor, solapándose las flautas y violines 1º con el motivo generador (*do sostenido-si-sol sostenido*). El acompañamiento de tresillos de corcheas del piano, violines 2º y violas impregnan de energía cinética, alentados por un *crescendo* y *animato*, potenciando la emoción contenida en el firme y conservador contrapunto de las flautas, violines 1º, violonchelos y contrabajos (cc.36-44). Sin interrupción, la flauta 1ª y los violines 1º vuelven a presentar el motivo principal acompañados por la flauta 2ª y los violines 2º, en esta ocasión por seisillos de arpeggios circulares (ascendente-descendentes) que, junto al *tremolo* armónico del resto de

instrumentos en el ámbito de la menor con sexta mayor, preparan la segunda entrada de la voz con aire más marcadamente declamado hasta su cadencia en el acorde superpuesto de fa sostenido-la-mi-sol sostenido-do sostenido (cc.45-54). El episodio nuevamente recupera el movimiento pausado del principio, introducido en solitario por la flauta 1ª mediante corcheas en *tranquillo* y *p* (c.54). La voz expresa las últimas palabras del texto dejadas en suspenso por la vuelta al Tempo 1º (cc.56-60) con la armonía final de si menor con sexta mayor en *pp*. Entre la instrumentación del *tutti* destaca el *piatto sospeso* tocado con escobillas con efecto de disolución del material sonoro (cc.55-60).

EPISODIO B (cc.61-148)

Como contraste ante el fragmento profundamente evocador, la autora prosigue con una música ligera, de danza, en 2/4, con una base rítmica de negra y corchea a contratiempo en su mayor parte. La cuerda inicia tímidamente el movimiento con *pizzicati* (cc.61-102), sumándose las flautas como si de pequeños pasos se tratase (cc.95-102). La flauta 1ª desarrolla el ritmo con diseños de semicorcheas repetitivos que van variando poco a poco con una sección de cuerda más participativa (cc.103-115). La voz hace su entrada junto al piano dentro de esta atmósfera conjunta de incesantes subidas y bajadas melódicas y armónicas (por bloques) (cc.116-132). El canto (cc.132-137) se mimetiza con el vigor rítmico del momento junto al piano que cobra más protagonismo con pasajes rítmico-armónicos que recorren el teclado en *martellato* (cc.132-147), el uso de un tambor (cc.132-148), y una cuerda más parca basada en valores largos (cc.132-139). Este pasaje alcanza el momento álgido iniciado por el piano, con la cuerda *a la guitarra* en acordes acentuados de negra y unas flautas que se contagian del *rasgueo* (cc.140-147). Súbitamente el piano, sobre la armonía preponderante de fa sostenido con quinta disminuida y séptima menor en el resto de instrumentos, canta un breve enlace melódico (c.148).

61 Allegretto 70

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

61 Allegretto 70

Bar.

Pno.

61 Allegretto 70

Vin. I

Vin. II

Via.

Vlc.

Cb.

The image shows a page of a musical score for measures 61 to 70. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes parts for Flute 1 and 2, Percussion, Baritone, Piano (Grand Staff), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Piano part is also mostly silent. The Violin II, Viola, and Violoncello parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a 'Pizz.' (pizzicato) marking and a dynamic of 'p' (piano). The Violin I part is silent. The Percussion part is also silent.

116 120

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

Bar.

De re - pen - te el a - - - - - gua

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

EPISODIO c (cc.149-161)

El lenguaje se torna misteriosamente tenso en un *Andante espressivo* de cariz expresionista, protagonizado por la sonoridad “fría” del vibráfono, el piano y las cuerdas. La atmósfera casi bergiana se adueña de este breve fragmento resumido en el motivo final de los violines, proveniente del principio de la obra, en la armonía resultante de si bemol menor con séptima mayor (c.160-161).

149 Andante espressivo 150

Fl. 1

Fl. 2

Vibrafono

Perc. *mf*

149 Andante espressivo 150

Bar.

dolce

Pno. *mf* *ppp* *mf*

149 Andante espressivo 150

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf*

EPISODIO B' (cc.162-210)

Una nueva reexposición de la danza directamente focalizada en los pasajes de semicorcheas se vuelve más intensa y vigorosa en un *tutti* orquestal que incluye dos intervenciones de la percusión con el *piatto sospeso* con baqueta (cc.168-173) y vibráfono (cc.174-184).

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Perc., Bar., Pno., Vin. I, Vin. II, Vla., Vic., and Cb. The dynamics are marked 'p' (piano). The score is in 3/4 time and consists of measures 162-173. The Fl. 1 and Fl. 2 parts feature rapid sixteenth-note passages. The Pno. part has a steady accompaniment. The string parts (Vin. I, Vin. II, Vla., Vic., Cb.) are marked 'Pizz.' (pizzicato) and play a rhythmic pattern of eighth notes.

Aunque comienza en *p* (cc.162-167), el *f* suena súbitamente con los *glissandi* de los violines 1º (cc.168-173) y segundo fragmento más percutivo (cc.174-) desde el cual comienza muy paulatinamente a reducirse la energía del movimiento con desplazamientos descendentes armónicos (cc.180-184). Tras una serie de fórmulas melódico-armónicas (cc.185-191) en *ostinato*, la música encamina la recta final con las flautas en sonidos largos, los violines con diseños más sencillos (en *pizzicati* o *arco*) añadiéndose violas y violonchelos posteriormente, grupos de semicorcheas relegados a las violas y violonchelos (y, en último lugar, a violines 2º y flauta 1ª) (cc. 192-202). El lenguaje se relaja como un “caudal que desciende” inevitablemente, dejando a la voz expresar sus últimas palabras declamadas que reposan en la sonoridad reflexiva a la que deriva el discurso por medio del acorde de cuartas do-si bemol-fa sostenido (cc.203-210).

The image shows a page of a musical score for Episode D, measures 203 to 210. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Baritone (Bar.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Baritone part includes the lyrics: "a - gua co - rrien - te bau - tis - mo." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2ª Parte

EPISODIO D (cc.211-298)

La compositora muestra su sentido dramático de manera muy elocuente también con los cambios de escena.

The image shows a page of a musical score for measures 211 to 220. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 and 2, Percussion, Baritone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Moderato'. The percussion part is specifically marked 'Piatto sospeso escobillas'. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are marked with dynamics like 'ff' and 'p'. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the strings and percussion.

En este caso, el *tremolo* de las cuerdas (violines y violas) en *ff* acompañado por el *piatto sospeso* (con escobillas) y una línea *cantabile* de los violonchelos que sobresale hacia el *p* (cc.211-217), el contrapunto posterior con las violas (cc.222-231), todo ello redondeado por los violines (cc.232-235), sirven de interludio para el canto que inicia un vals (*poco più mosso, espressivo e dolce*) con aires de jazz (secuencias de acordes de sexta, séptimas y novenas) por el empleo de bajo-contratiempo (relación rítmica negra-blanca)¹¹¹.

¹¹¹ Al respecto es muy interesante la apreciación que realiza Francisco Ramos en su libro *La Música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid, Turner musica, 2013. págs. 52-53. El autor habla sobre el compositor checo Erwin Schulhoff (1894-1942) y su empleo del jazz en sus obras: *El jazz, en efecto, se usa en el cuadro de una ópera para realzar la dramaturgia de ciertas escenas, a la manera de las secuencias de la música popular utilizadas en numerosas óperas, provocando a la vez una ruptura sonora y dramática a la vez. En este tono la ópera "Royale Palace", de Kurt Weill, especie de continuación del ambiente de "Der Sprung über schatten", de Krenek y anterior a "Dreigrochenoper", constituye un primer caso de estructuración de los ritmos de danza en la textura de una obra de envergadura.*

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked 'poco più mosso'. The staves are arranged vertically: Fl. 1 and Fl. 2 (flutes), Perc. (percussion), Bar. (baritone) with the lyrics 'La blu - sa bian - ca de Ma - ti - de', Pnc. (piano), Vin. I and Vin. II (violins), Vla. (viola), Vcl. (viola), and Cb. (cello). The baritone part has a dynamic marking 'mf' and the instruction 'espressivo e dolce'. The string parts have a dynamic marking 'pp'. Measure numbers 232, 233, and 240 are indicated. The score shows various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Los sonidos iniciales indefinidos en contenido de la cuerda, confluyen con la voz en un fa mayor con séptima mayor, que evoluciona junto a las flautas (cc.238-243) hacia fa menor con sexta y séptima mayores y ulteriores cambios armónicos despertando progresivamente cierta inquietud anímica. Esto se confirma a partir del compás 259 donde el ritmo más entrecortado, primero en las cuerdas y después en el piano acompaña una serie de motivos melódicos de corcheas en *ostinato* con elementos cromáticos y circulares combinados con otros de valores más largos. La armonía resultante deviene con cada compás más tensa. Los sentimientos muestran una cierta convulsión representada por un acorde final de fa menor con séptima mayor en la vuelta al *Tempo 1º*. El barítono enuncia sus últimas palabras de amor en una vuelta al espíritu armónico más amable del episodio con fa mayor con séptima mayor inicial acompañado por el piano, el vibráfono y las cuerdas hasta la armonía circunspecta de fa sostenido con quinta disminuida y séptima menor (cc.288-298).

3ª Parte

EPISODIO E (cc.299-345)

Un *tremolo* de cuarta aumentada en el piano, violonchelos y contrabajo con redoble de caja (c.299) sumerge al oyente en un fragmento cercano estéticamente al *bruitismo*.

The image shows a page of a musical score for Episode E, measures 299 and 300. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 and Fl. 2:** Flutes, playing a melodic line in a *Pesante* (heavy) style, marked *ff* (fortissimo).
- Perc.:** Percussion, featuring a *Caja* (snare drum) with a *ff* dynamic.
- Bar.:** Bassoon, playing a melodic line in a *Pesante* style, marked *ff*.
- Pno.:** Piano, featuring a *tremolo* of a fourth interval, marked *ff*.
- Vin. I and Vin. II:** Violins, playing a melodic line in a *Pesante* style, marked *ff*.
- Via.:** Viola, playing a melodic line in a *Pesante* style, marked *ff*.
- Vic.:** Violoncello, playing a melodic line in a *Pesante* style, marked *ff*.
- Cb.:** Contrabass, playing a melodic line in a *Pesante* style, marked *ff*.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *300* (beats per minute). The dynamic is *ff* (fortissimo).

La armonía construida sobre tres tipos de cuartas (sol-do sostenido-fa sostenido-si bemol) sustenta el momento de mayor disonancia sonora simultánea elegido por la autora como descripción del horror, de lo peor que puede ocurrir, la guerra. El piano se expresa con *glissandi* ascendentes y descendentes; los violines, violas y flautas cantan una melodía en *pesante* y acentuada libre de medida, pero contundente, como fanfarrias. Mientras, los violonchelos y contrabajos se unen al piano y la caja en un creciente *ff* (cc-300-301). Irrumpe la marcha, al son de un tambor militar, con la práctica totalidad de los instrumentos describiendo un diseño descendente. El piano con acordes y la cuerda, salvo el pulso firme del contrabajo, en *glissandi* acentuados (cc.302-306). Se unen las flautas, como

contraposición, con pasajes rápidos ascendentes de fusas y semicorcheas (cc.307-314). Todo ello conecta con un fragmento de aire shostakovichano en progresiones de acordes de negras en *martelé* de la cuerda fundidos con el sonido percusivo del piano. Las armonías cambiantes de acordes aumentados, disminuidos, de séptima, superpuestos, con enlaces melódico-cromáticos muestran por momentos un cierto aire valleinclaniano de esperpéntica situación en la que se sume el individuo. Las flautas vuelven a intervenir con los pasajes de fusas ascendentes (cc.323-325) hasta “contagiarse” del carácter marcial (cc.326-329, a la par con el tambor, el piano y más tarde los violines cc.332-338). El pulso de corcheas iniciado por violonchelos, contrabajos y, de seguido, violas (cc.333-338) marca el inicio del desenlace final de este episodio que explota con pasajes escalísticos repetidos de toda la orquesta (cc.339-342) culminando con un tresillo de blancas y una redonda en flautas y violines que adelantan el motivo melódico del barítono en su posterior intervención. El piano en *martellati* y el resto de la sección de cuerda con ritmos de síncopas y contratiempos ayudados por la percusión, cortan súbitamente y en *ff* con el acorde de cuartas sol-do sostenido-fa (cc.343-345). El cantante recita las palabras ***Lo dejo como estaba en julio de 1936*** con el silencio de toda la orquesta.

4ª Parte

EPISODIO F (cc.346-367)

Como remarca la autora con respecto al aire del movimiento, *Librementemente* es el espíritu que recorre la construcción de esta sección donde el acompañamiento fundamentado en notas muy amplias (a excepción de unos motivos conectores melódico-dramáticos, c.347, c.349, c.354, c.364-365) es delegado, en su totalidad hasta el final de la obra, al piano y a la cuerda. La voz brilla por un tono dramático basado en un quasi *portamento* que “arrastra” el sentimiento verbal a través de armonías casi “desnudas” por la textura de registros distantes y el empleo frecuente de unísonos en varias voces; todo ello, cubriendo, como la bóveda de un templo, el canto solitario de un sacerdote. Las sonoridades de partida de los intervalos de cuarta inundan el ambiente casi místico creado por la autora, al igual que ciertos cuadros flamencos o del mundo sonoro de un oriente próximo.

Librementemente

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

Bar.

Lo mi - - - ro lo mi - - -

Pno.

f

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

f

Vic.

f

ff

Cb.

f

ff

1.3. La música coral. La cantata “Cant de Mort”.

Nana para dormir al niño Jesús

(coro mixto)

Comentario

López Artiga aborda por primera vez la música coral con su *Nana para dormir al niño Jesús* de 1980, de la que realiza una versión para coro mixto y otra para voz y piano (comentada anteriormente en el apartado de la música camerístico-vocal). Destaca una vez más el uso de la forma tripartita (utilizada a menudo por la compositora) en donde la parte contrastante se mantiene en un fino equilibrio de estilo con las dos restantes. En este caso, se aprecia su amor por la música antigua de tipo popular de los siglos XVI y XVII. Se puede sentir la atmósfera de zarzuelas barrocas como las de Sebastián Durón y la admiración de la obra de

compositores posteriores como es el caso de José Pradas. Este último destacó por sus célebres Villancicos-Cantata, sobre los cuales López Artiga ha investigado e interpretado en muchas ocasiones¹¹². Esta pieza, mediante su ligero contrapunto, representa un claro ejemplo de la tradición española otorgada al villancico. La versión coral se presenta el 28 de noviembre de 1981 en el Teatro Principal de Valencia con motivo del I Festival Coral del País Valencià, teniendo de intérpretes al director Adolfo Ramírez y la Coral Polifónica Valentina.

Análisis formal

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-26)

Escrita dentro del espectro sonoro de *sol menor*, el uso continuado de la escala menor natural y los cambios al cuarto grado (giro armónico plagal) producen el efecto modal de la música renacentista y del primer barroco. La rítmica empleada basada en pies elementales dentro del compás de 6/8 sirve de atavío de un canto bailado. Los primeros compases funcionan como presentación mediante el ritmo *ostinato* de nana (cc.1-6), tras los que comienza el tema principal formado por una sección larga iniciada por las sopranos en dos ocasiones (c.7, c.13) y completada por un giro imitativo del resto (cc.15-18); otra más corta, contrastante, introducida por los tenores (c.19) y conclusiva con parada en un sexto grado en 1ª inversión no del todo definido (cc.19-26).

¹¹² Es muy destacable su labor investigadora y divulgadora de la obra de José Pradas Gallén (1689-1757). En su libro *El villancico-cantata de José Pradas Gallén*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim-Diputació de València, 2002, la compositora contribuye en la recuperación no sólo técnica, sino filosófico-estética de parte de la tradición musical perteneciente al patrimonio artístico valenciano. Su colección de partituras son sometidas a revisión, análisis y realización del bajo continuo.

EPISODIO B (cc.27-43)

El canto se apodera del espacio reduciéndose el ritmo al mínimo. La articulación remarcada de *muy ligado* junto al empleo de compases de valores más largos 3/2 y 3/4 como contraposición al 6/8 en el episodio anterior suavizan el camino de una melodía fluida y *dolce* que comienza modal (cc.27-29), deviene tonal con intervenciones secuenciadas en orden de sopranos, tenores y contraltos (cc.30-40), transitando nuevamente hacia el episodio modal del inicio (cc.41-43).

EPISODIO A' (cc.44-57)

Este fragmento corresponde a la reexposición de la sección larga del episodio A con las sopranos iniciando en solo el movimiento (c.44) a la que se suman

compases de prolongación con elementos en contrapunto provenientes de la presentación que dirigen la melodía al quinto grado formando una cadencia de quinta justa.

Coral sin palabras

(coro mixto con barítonos/bajos)

Comentario

En 1982 compone su *Coral sin palabras* para coro mixto, estrenándose en el II Certamen Coral de Cocentaina, el 30 de octubre del mismo año, con el Orfeó Valencià y el director Adolfo Ramírez. Esta breve pieza de tipo tonal muestra la inquietud de la autora en mantener una unidad de estilo combinando elementos armónicos de la armonía tradicional con giros modernos; en sus dos secciones principales, la segunda se comporta como una variación parcial con carácter rítmico de la primera, tras la cual la Autora elabora un fragmento de enlace donde el juego cromático casi jazzístico desemboca en una nueva presentación de la primera sección de tipo melódico. Se trata de un coral que transcurre a lo largo del tiempo, incluyendo el aroma de un *spiritual song*.

Análisis formal

Forma: ABA (Lento)

EPISODIO A (cc.1-14)

La pieza comienza en anacrusa por sopranos y contraltos con un cierto aire de minueto lento con los calderones cadenciales propios de los corales. Destacamos un protagonismo de las voces agudas sobre el resto. La compositora adelanta en este episodio con pequeños efectos cromático-armónicos parte del espíritu colorístico del segundo episodio (cc.4-6, cc.12-14).

Lento (Ligado)

Sop. *P OH...*

Contr. (B.c.)

Tenor (B.c. (1))

Bajo (B.c.)

EPISODIO B (cc.15-27)

Un audaz giro armónico basado en acordes superpuestos de sonoridad jazzística (si-fa sostenido-sol sostenido-do sostenido y si-la-mi) sirve de puente a un pasaje que empieza con el material temático del principio en el tono de re mayor (cc.15-18) y al que se le añade un desarrollo más rítmico sin interrupciones, acabando en un acorde de séptima disminuida (c.22). El cromatismo y la escritura prácticamente homorrítmica se adueñan del lenguaje llegando al acorde de sol mayor con séptima menor para volver a la reexposición literal del episodio A (como *Aria da capo*) (cc.22-27).

Siete canciones infantiles

(coro voces blancas -2- y piano)

Comentario

Transcurridos cinco años, la Autora vuelve a escribir para este tipo de agrupación, en este caso, para coro a dos voces blancas. Introducidas por una bella dedicatoria “a la infancia de su hijo y al presente de sus nietos”¹¹³, escribe sus *Siete canciones infantiles*, con textos de Federico García Lorca compuestas en conmemoración del cincuentenario de la muerte del poeta y dramaturgo. Éstos provienen de diferentes poemarios: *Canción cantada (I)*, *El lagarto está llorando (V)* y *Canción tonta (VII)* de “*Canciones para niños*” (*Canciones*, 1921-24); *La lola (II)* de “*Dos muchachas*” (*Poema del Cante Jondo*, 1921); *Balada de un día de Julio (III)* de “*Libro de poemas*” (1921); *Campana (IV)* de “*Gráfico de la Petenera*” (*Poema del Cante Jondo*, 1921); *Primera página (VI)* de *Palimpsestos (Primeras canciones*, 1922). En ellas, la compositora aplica un lenguaje tonal próximo a la música de cambio del siglo XVIII al XIX, aunque con algún pequeño elemento de estética posterior, a veces apenas perceptible, presente

¹¹³ Esta dedicatoria aparece en la edición de esta obra por Rivera-Editores de 2006.

en cada pieza. López Artiga afirma en su comentario a la obra: (...) *Guardando la reciprocidad no podía situar esta acción musical en otro contexto que no fuera en un coro de voces blancas (aunque por su tesitura pueden también interpretarlo voces adultas) para conservar la tersura e inocente espiritualidad que sólo cabe en el alma de un niño o de un poeta (...)*. En efecto, López Artiga a través de sus nanas, villancicos y estas canciones, comparte el sentir del poeta en la importancia de poseer una infancia feliz plena de recuerdos que sirven de base para el futuro. La Autora refleja el ambiente inspirado por el texto mediante un descriptivismo, no sólo de tipo naturalista como en *Campana*, sino de fondo psicológico como, por ejemplo, la escritura en modo menor utilizada en el diálogo de una madre preocupada con su hija de *Balada de un día de julio* o la escritura repetitiva, circular e hipnotizante de *Canción tonta*. El estreno de esta obra se realiza el 10 de noviembre de 1998 en el Palau de la Música de Valencia con la Autora al piano y el director Luis Garrido al frente de la Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados.

Análisis formal

I. Canción cantada

Forma: IAIAB (Allegretto)

EPISODIO I (cc.1-13)

Una introducción del piano en la tonalidad de fa mayor de melodía sencilla y clara, rompe con las estructuras simétricas de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases (4-4-5).

EPISODIO A (cc.14-34)

Intervienen en primer lugar las 1eras voces sumándose las 2as, inicialmente de manera canónica (cc.18-21), para continuar con su posterior desarrollo conjunto, a partir de melodías que nunca superan el intervalo de cuarta justa.



EPISODIO B (cc.35-53)

Un aire de *stretto* presenta las voces, a excepción de los pasajes iniciales de frase (cc.35-37, cc.48-50), en contrapunto homorrítmico y con un aumento de la intensidad emocional con ritmos más ligeros ayudados por un piano que cede protagonismo con respecto al primer episodio, hasta los compases acentuados finales en *f*. Los elementos descriptivo-onomatopéyicos del texto aparecidos en las voces puntualmente (cc.24-25, cc.26-27), se remarcan con vigor en el final (cc.48-53)



II. La Lola

Forma: AA'A'A (Moderato)

EPISODIO A (cc.1.13)

El piano sorprende con una breve introducción (cc.1-2) comenzando con la sonoridad politonal de tónica-dominante en la tonalidad de si bemol mayor dando

lugar al acorde de si bemol mayor con séptima mayor y novena menor, preámbulo armónico de ciertos colores sutiles presentes durante la pieza (c.7, c.8, c.9, c.11, c.30). Asimismo elige un tipo de acompañamiento en *dolce e legato* mantenido durante casi toda la canción, que sumerge al oyente en aires de serenata. Las voces más agudas inician el canto en solitario (cc.3-5), añadiéndose las segundas en contrapunto estricto, según el criterio de alternar las figuras en cada voz a fin de mantener una pulsación continua (cc.6-10). Los tres intérpretes concluyen con un pasaje homorrítmico-coral y un acorde final de si bemol mayor (cc.10-13). Las voces no superan el intervalo de quinta justa en toda la canción.

Música: Ángeles López Artiga
Poema: Federico García Lorca

Moderato *dolce e legato*

Ba - jo, el na - ran - jo la - - va pa -

dolce e legato

ña - les de al - go - - dón tie - ne ver - des los o - - jos y

pa - ña - les de al - go - dón tie - ne ver - des los o - jos

(simile)

EPISODIO A' (cc.14-24)

Este episodio se basa en el material temático anterior, aunque empiezan las dos voces simultáneamente (cc.14-15) para proseguir en contrapunto alternado con ligeros cambios en las figuras en función del nuevo texto. El final en movimiento común de todas las voces termina con el acorde de si bemol mayor en posición fundamental.

EPISODIO A" (cc.25-32)

En este caso también comienzan las dos voces al mismo tiempo y se continúa con una variación melódica en las dos voces de los compases iniciales del 4 al 10, también dependiente de la forma del texto.

III. Balada de un día de julio

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-24)

Sin romper la coherencia de aplicar en todas las canciones la tonalidad, la autora utiliza un esquema armónico sencillo en mi menor. La introducción del piano (c.1) muestra el diseño de acompañamiento de toda la canción basado en acorde y *arpeggiato* (de grave a agudo), dotando a la pieza de un aire balanceante y noble. Las voces están estructuradas en forma de diálogo con finales de frase conjuntos (cc.13-14, cc.22-23), empleando como intervalo máximo el de octava justa. Los elementos descriptivo-onomatopéyicos del texto dotan a las voces segundas de función instrumental (cc.3-5, cc.14-19). Por último, es destacable el final plagal de la pieza en claro contraste con las secuencias de tónica-dominante empleadas anteriormente (cc.23-24).

Música: Ángeles López Artiga
Poema: Federico García Lorca

Es-qui-lo-nes de pla-ta lle-van los
don, din, din, don

bue-yes ¿Dón-de vas ni-ña mí-a de sol y de nie-ve
don, din, din, don don, din, din, don voy a las mar-ga-

IV. Campana

Forma: monoepisódica (a) B(a')

EPISODIO (a) B(a') (cc.1-32)

Los sonidos de las campanas, en la tonalidad principal de mi bemol mayor con sexta mayor, vienen descritos desde la introducción del piano en primer lugar (cc.1-4), seguido de las voces con su elocuente expresión descriptiva de dichos sonidos (cc.5-8). La primera línea de canto introduce en solitario (c.9) las palabras que, imitativamente repite a continuación la segunda voz, sobre un acompañamiento más rico rítmicamente en *dolce*, que incluye delicadas síncopas a contratiempo en la mano derecha y el movimiento oscilante de la mano izquierda. Los dos versos siguientes son presentados de la misma manera, en primer lugar, por la 2ª voz (c.18), y por último, de nuevo por la primera (c.23). La canción termina con un recuerdo conjunto de los compases introductorios (cc.27-32). El intervalo más amplio empleado es el de cuarta justa.

The image displays a musical score for the piece 'Campana'. It is written in G-flat major (one flat) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and a left hand playing a steady bass line. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic and includes the notes 'm. d.' (middle C) and 'm. i.' (middle B-flat). The second system (measures 5-8) shows the vocal entries. The first voice (soprano) begins with the lyrics 'dang, dang, — dang —' and the second voice (alto) follows with 'dang, dang, — dang —'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics 'en la to-rre_a-ma-' are visible at the end of the first vocal line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ri - lla do - bla u - na cam - pa - na so - bre el vien-to_a - ma -
 en la to - rre_a - ma - ri - lla do - bla u - na cam - pa - na

mf dolce

V. *El lagarto está llorando*

Forma: (i) AA'(i) (Giocoso)

EPISODIO (i) A (cc.1-20)

Con un claro estilo clásico, casi beethoveniano, la canción comienza con un breve prelude pianístico (cc.1-4) para un texto, en el fondo triste, equilibrado emocionalmente mediante una música alegre y ligera en sol mayor. De marcado aire andaluz, las voces se presentan juntas mediante ritmos que “se buscan” reforzando la expresión del texto; en especial, en los pasajes homorrítmicos de voces y piano (cc.10-12, cc.18-20).

Giocoso *Fin*

f *Fin*

dolce

dolce

El la - gar - to es - tá llo - ran - do la la - gar - ta es - tá llo - ran - do

El la - gar - to es - tá llo - ran - do la la - gar - ta es - tá llo - ran - do

p *f* *p* *f*



EPISODIO A'(i) (cc-21-36)

En este episodio, la escritura sufre pequeños cambios melódico-rítmicos en función del nuevo texto. La estructura se reproduce tal cual, a excepción del final, en el que, a modo de coda, se vuelve a repetir el prelude inicial. El intervalo mayor utilizado es el de sexta menor.

VI. Primera página

Forma: AB(c) (Grazioso)

EPISODIO A (cc.1-17)

La tonalidad brillante de la mayor en un ritmo binario de 2/4, con un acompañamiento de diseños reiterados de semicorcheas y corcheas de ligero carácter percusivo (cc.1-4), da entrada a dos voces que, parece que pugnan por anticiparse en citar las palabras de un texto alegre. El contrapunto se produce en frases que huyen de la regularidad. Cuando las voces logran encontrarse, el piano interpreta un pasaje escalístico descendente en *cede* y *decrescendo* (cc.16-17) para recuperar, en menor medida dicho juego discursivo.

Gracioso

mf Fuen te cla - ra cie - lo cla - - ro,
mf Fuen - te cla - ra cie - lo cla - - ro, cla-ro,.

sc * *sc* * (*simile*)

EPISODIO B(c) (cc.18-28)

Este episodio busca el paulatino encuentro de las voces, por medio de una progresiva suavización del discurso, con sonidos más largos (cc.22-23), alternancias cómplices de las voces en *staccato* y *cede* (cc.24-25) y un final *subito in tempo* que repite musicalmente los compases 5 y 6 con final intercambiado de *do sostenido* en el agudo y *la* en el grave (c.28). En esta canción, el intervalo mayor utilizado es el de octava justa.

f jas fuen - te ¡Oh, có - mo
f jas cie - lo có - mo

cede *tempo*

The image displays two systems of musical notation for a piece in F major. The first system shows two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal lines are in a homophonic setting, with the lyrics "el tri - go, es tier - no cie - - -". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords in the right hand and eighth notes in the left hand. The second system continues the vocal and piano parts with lyrics "lo fuen - te fuen - te", "lo cie - lo", and "cie - lo". The piano part continues with similar arpeggiated figures. The score is marked with a 20 and a 23, likely indicating measure numbers.

VII. Canción tonta

Forma: AA'AA' (Allegretto)

EPISODIO A (cc.1-10)

Con aire valseado, el piano comienza con pasajes arpegiados (corcheas en la mano derecha y negras en la izquierda) en movimiento contrario “de fuera a adentro” en el tono de fa mayor (por cierto, tonalidad con la que comienza el ciclo) endulzado con la sexta mayor (cc.1-4). Con este espíritu entra la 2ª voz en anacrusa (c.4), tras la cual se suma la segunda. Una repetición (c.10) muestra el carácter cíclico del tema donde sólo se presenta el cambio de una palabra. Las voces exponen el texto con efecto de “eco” en un contrapunto que busca nuevamente la coexistencia expresiva de los intérpretes.

Allegretto

ma -

1

p dolce

ma - ma yo quie - ro ser de pla - ta. Hi - jo,
 ma yo quie - ro ser de 2ª a - gua Hi - - jo, ten -

3

EPISODIO A' (cc.11-18)

El lenguaje se basa inicialmente en lo expuesto, pero con función conclusiva, con una *quasi fermata* en un blanca en el tono de la subdominante (si bemol mayor, c.15), para terminar plagalmente la pieza. La compositora indica un *D.C.* literal de la música y el texto.

Himno al Santísimo Cristo de la vida

(coro a dos voces y órgano)

Comentario

Su *Himno al Santísimo Cristo de la vida*, una breve pieza basada en un texto anónimo, escrita por encargo en 1994, originalmente para coro a dos voces y órgano, de tipo tonal y estética mendelssohniana, con la posibilidad, asimismo, de ser interpretada en formato camerístico.

Análisis formal

Forma: AB(c) (Maestoso)

EPISODIO A (cc.1-23)

La pieza comienza en el tono de mi bemol mayor en movimiento ternario con una corta introducción que muestra el inicio melódico de la 1ª voz (cc.1-4); ésta comienza también anacrúsicamente imprimiendo solemnidad a la melodía (cc.4-7). La segunda voz se adhiere al discurso en su mayor parte como relleno armónico (cc.7-23, a excepción de breves ecos del texto (cc.9-10, cc.21-22)). La parte vocal está tratada eliminando dificultades como intervallos complicados y registros extremos, debido al tipo de intérpretes al que está dirigida la obra.

Handwritten musical score for Episode A, measures 62-65. The score is in 3/4 time and G-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "SAN-TO CRIS-TO DE LA VI-DA Y A MI AL-MA A-RE-PEN-". The piano part includes dynamic markings "f" and "mf".

EPISODIO B(c) (cc.23-39)

Tras una modulación preparada en el episodio anterior (cc.22-23), este fragmento comienza en la tonalidad de sol mayor, manteniéndose hasta el final de la pieza. La base rítmica es mantenida con ligeras variaciones por la compositora, aunque el carácter va aunando más peso con un acompañamiento acórdico creciente. La segundas voces participan de un contrapunto más florido que refuerza la expresión del texto. Todo ello culmina en un pasaje a modo de coda con cambio de compás a 4/4 en el que concluyen todos los intérpretes homorrítmicamente subrayando la exaltación del evento (cc.33-39).



Renaixença

(coro mixto)

Comentario

Se trata de una obra de encargo realizada por la autora a partir de un texto de Guillem Bosch i Fornals para la asociación Lo Rat Penat en 1998 en el marco de una grabación titulada *Cants a la Patria*. Debido a la falta por pérdida del manuscrito, no se ha podido realizar el análisis correspondiente.

Cant de Mort

(soprano solista, tenor, solista, coro mixto, orquesta -flauta/flautín, flauta, oboe/corno inglés, oboe, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, trombones, 1 tuba, percusión -timbales, vibráfono, caja, campanas, plato suspendido, triángulo, gong, látigo, caja china-, arpa, celesta, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajo-)

Comentario

En 1998 López Artiga pone música al quinto *Cant de Mort* del gran poeta valenciano del siglo XV Ausiàs March, dando lugar a una Cantata profana para soprano, tenor, coro mixto y orquesta sinfónica. Esta obra de carácter filosófico-moral combina las dos vertientes del pensamiento del poeta, el amor hacia Dios y el amor entre los seres humanos. En este caso, como bien remarca Arthur Balder-

Férez¹¹⁴, la temática de esta obra se resume en el anhelo que siente March por su amada muerta, a quien quiere salvar de los pecados que él pudiese haberla conducido a cometer, a través de un conjunto de episodios donde la enorme gravedad y densidad del contenido no tiene nada que envidiar a muchos de los momentos más emocionantes de Dante. López Artiga articula el discurso distribuyendo el texto en función del énfasis asignado a cada pasaje del poema; su lenguaje, modal en su sonoridad, muestra elementos politonales, cubriendo un amplio espectro de colores, en función del sentido dramático de las palabras. El motivo introducido por el coro y que refleja el estado anímico del protagonista **“La gran dolor que la llengua no pot dir”**, surge de una armonía que crea un estado de tensión latente; seguidamente, se alternan episodios entre los solistas y el coro en un continuo proceso de diálogo con la divinidad. Como explica la misma Autora, *la aspiración de la compositora ha consistido en trasladar este sentimiento, hacerlo universal y ambivalente, concebido puro en su emoción y con la expresión más sincera (lejos y fuera de la mediación simplificadora a la que propende el intelecto cuando no puede explicar toda la complejidad de la emoción humana) al intentar reproducir esta angustia y toda la carga emotiva que produce la lectura de su tragedia; por ello, el dolor de Ausiàs March, que es el de la condición humana, habla, en este caso, por la boca de dos personajes cosmocológicos e infinitos: **mujer** y **hombre** (...)(...) Este desconuelo, tan humano, se refuerza con la presencia y actuación de un coro mixto (precisamente mixto) que simboliza al igual que en el antiguo teatro griego, la voz de la humanidad, la voz del pueblo en el que se repite y hace suyo, como un eco, el dolor y la congoja de los personajes.* La compositora dirige hábilmente el desarrollo para emprender el clímax hacia el final de la cantata; para ello, enriquece paulatinamente el ritmo de los episodios destacando especialmente el aria de tenor **¡O tú, Dolor, siesme cominal...**(nº8) cuyo arranque melódico deriva del aria de la soprano **La gran dolor que la llengua no pot...**(nº2) y el tutti del final **Tu, espíritu si res no t'en defén, romp lo costum...**(nº10). La obra representa un cuadro psicológico que sumerge al oyente en una atmósfera expresionista donde la plegaria se torna grito de pasión. Con esta Cantata parece que la Autora,

¹¹⁴ Balder-Férez, Arthur: *Música para los “Cants de Mort” (El proceso creador de Ángeles López Artiga)*. Las provincias. Música. 12 de abril de 1999. pág. 81.

asimilando las palabras iniciales “*La gran dolor que la llengua no pot dir*” (nº1), decide que es precisamente la misma “música” la que debe tratar de expresar aquello que la lengua no puede por medio de un auténtico ejercicio de retórica musical.

Análisis formal

I. Grave. Coro y soprano solista

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-31)

La obra es introducida por dos secciones (una en el ámbito de *re* -cc.7-9- y otra en el de *si bemol* -cc.10-14- con vuelta al eje de *re*) en las cuerdas desde el grave al agudo en orden de intervención con el apoyo tímbrico de la percusión (timbales y campanas). El lenguaje recuerda en “esencia” la célebre melodía del siglo XV Folies d'Espagne¹¹⁵ desde un punto de vista trascendental con evolución armónica propia de su lenguaje (acorde do-fa sostenido-la-si bemol -c.8-, la bemol-mi-si-fa -c.14-). El coro se presenta en el mismo orden que las cuerdas para proseguir después conjuntamente con la cita de la frase *La gran dolor que la llengua no pot dir* (cc.16-31). Mientras tanto la tuba y los trombones se suman a la línea de graves (violonchelos y contrabajo -cc.16-31-) que ejerce de único acompañamiento del coro (cc.24-31).

¹¹⁵ Aun tratándose de obras donde la cita es base fundamental del desarrollo, son interesantes los múltiples casos en los que el contenido expresivo de esta melodía suscita en la mente de compositores como, por ejemplo, Liszt (*Rapsodia Española*) o Rachmaninov (*Variaciones sobre un tema de Corelli*) dicho espíritu *grave*.



EPISODIO B (cc.32-72)

Unos compases introductorios de movimiento *pesante* y sincopado de las cuerdas, (cc.33-38) completados por las trompetas (cc.36-38) que parten de la octava grave de *re*, predicen el continuo y sinuoso camino emprendido de armonías cromáticas y alteradas presentes en el arioso de la soprano. La importancia de la cuerda cede poco a poco protagonismo a otros instrumentos como las trompetas (cc.48-57), el oboe (cc.49-52), el fagot y la flauta (cc.50-52); y, sobre todo en el acompañamiento sincopado de negras de la madera (flautas, oboes, fagot) del final con una línea de violonchelo destacada (cc.57-71) en diálogo con la soprano. Un enlace, interpretado por los graves mediante diseños melódicos casi guitarrísticos que aparecen periódicamente en la obra, se presenta con función conclusiva y reflexiva haciendo reposar la música en una tercera mayor (c.72).

EPISODIO A' (cc.73-87)

El coro se reincorpora subrayando las palabras ***La gran dolor*** en un *Largo* de ritmo pausado. Sobresalen diseños melismáticos, algunos seguidos de tres notas repetidas, en diferentes voces (c.74, c.76, c.79, c.80, c.81), que terminan siendo reproducidos por un fagot y una viola en el final (c.87).

II. Moderato. Aria soprano

Forma: monoepisódica (con codetta)

EPISODIO (cc.1-51)

La compositora decide recurrir enteramente a la segunda estrofa del poema al escribir el aria de soprano ***Tu, esperit, qui has fet partiment,....*** El acompañamiento fundamentado en grupos de semicorcheas repetidos, combinado con corcheas y bajos en valores cortos, y una línea de canto de rítmica sencilla, nos retrotraen a un barroco italiano; sin embargo, la armonía nos recuerda que el

lenguaje pertenece a nuestros tiempos. La breve introducción de la cuerda (salvo el contrabajo) y fagotes, éstos últimos doblando a los violonchelos (cc.1-2), impulsa el canto, que desarrolla su discurso en contrapunto con los violines 1º (cc.3-9). Los contrabajos, que se habían sumado en el c.8, empujan al resto de los instrumentos a ilustrar la fuerza del verso (cc.10-14). El ritmo aplicado a la palabra se ve enriquecido por un conjunto de maderas que aporta dinamismo emocional (cc.15-18) en busca de su culminación con el resto de instrumentos (cc.19-23), con timbales y piatto suspendido -cc.21-23-). A partir de este momento, el lenguaje adquiere un cariz de resignación con las maderas cantando motivos melódicos descendentes (cc.25-27), con un movimiento de semicorcheas que cede ante un *meno mosso* enlazado por las trompas, trompetas y fagotes (cc.27-28). Las cuerdas, omnipresentes, sostienen la palabra que estira sus intervenciones (cc.29-32, cc.35-37), coloreadas por breves incisivos de la trompa (cc.30-31) y los fagotes (cc.31-32). El episodio, elaborado mediante una armonía derivada de acordes disminuidos y a partir de material temático anteriormente tratado, aborda un fragmento instrumental (*Andante*) epilodal con cadencias en calderón y armonías tonales (por superposición) (c.41, sol-si-re-fa-la bemol; c.45, do sostenido-sol-si-la-mi; c.51, la-(mi bemol)-do). Destaca por un lirismo que contrapone los motivos de las trompas a los violines con *sordina* (cc.38-45) con participación de trompetas (cc.39-41, cc.44-45), oboes y flautas (cc.40-41). Los últimos compases de articulación más marcada comienzan con la cuerda y concluyen en conjunto con fagotes y trompas hasta difuminarse el sonido (cc.46-51).

III. Recitativo. Tenor

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-2)

Varios acordes que buscan la sonoridad de un *clouster* mediante la disposición sonora en la orquesta (sol-mi-si-fa sostenido-do sostenido; si-mi-sol-fa sostenido-do sostenido; do sostenido-fa sostenido-si-mi; do sostenido-fa sostenido-si-mi) en *ff* de toda la orquesta, rompe el sosiego anterior dando entrada al tenor con las primeras palabras de la tercera estrofa ***Pregant a Déu***,...con un recitado de amplio movimiento interválico. Es destacable asimismo la construcción del acorde final por medio de una serie alternada de cuartas en varios instrumentos de *p* a *ff*.

Recitativo

The image displays a page of a musical score titled "Recitativo". It consists of two systems of staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa. 1-2, Tpa. 3-4, Tpa. 5), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc. I, Perc. II), Tenor (Ten. Solo), Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello (Cb.). The bottom system includes staves for Horn (Cn.), Flute (Fl.), Trumpet (Tpa. 1-2, Tpa. 3-4, Tpa. 5), Trombone (Tbn.), Tenor (Ten. Solo), Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello (Cb.). The score is characterized by long, horizontal lines and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*).

IV. Adagio. Coro

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-21)

La música adquiere un aire etéreo por medio de un acompañamiento de corcheas dibujadas por el arpa y la celesta. Simultáneamente, suenan el vibráfono y las cuerdas, representadas por violines y violas con sordina *sin vibrar* dentro del ámbito armónico del acorde superpuesto de fa sostenido-do sostenido-si-mi con ligeras modificaciones. El coro, tras dos compases de introducción, pronuncia dos versos del párrafo iniciado por el tenor en el recitativo *Si és el cél,...* inmerso en la atmósfera *dolce* y *p* que impregna de espiritualidad el discurso (cc.3-21).

The image displays a musical score for a section titled "IV Coro". It consists of two systems of staves, numbered 1 through 10. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, and Violoncello (Vcl.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, and Violoncello (Vcl.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*. The tempo is marked as *Andante* and the mood as *dolce*.

V. *Andante*. Aria tenor

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-32)

La orquesta inicia un movimiento de marcha lenta (cc.1-2) con *glissandi* en timbales y violonchelos en blancas con la participación de violines 2º, violas y contrabajos. La voz emprende los restantes versos del párrafo (cc.3-8, cc.11-16, cc.21-32) con el aire fúnebre descrito en una escritura que se desarrolla en intensidad con los cantos de los violines (cc.9-27), las trompas (cc.14-15) y el corno inglés (cc.15-20). La armonía empleada es suavizada por medio de acordes mayores de séptima mayor y/o novenas hasta el gran *crescendo* de toda la orquesta que culmina en re bemol mayor (cc.26-27). El tenor, en un acuciante tormento emocional reforzado por la sección de trompas (cc.20-27), toda la madera (cc.25-27) y la cuerda con los violonchelos, a menudo protagonistas, se eleva hasta un *la bemol* (la autora repite en ese momento las palabras *per mi és*).

Con resignación, el canto recae en un estado contenido en *p*, donde la marcha se diluye en la armonía y disposición acórdica “casi mística” de fa-do-sol-si bemol-fa en trompas y cuerdas (cc.27-32).

VI. Largo. Coro

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-39)

La autora delega en la sección de tenores y bajos la exposición del cuarto párrafo *No sé que dir...*, comenzando con violonchelos y contrabajos al unísono (cc.1-2), y posteriormente violas (cc.9-12). Este recurso empleado en la escritura de la cuerda, similar a un *cantus firmus*, sirve de base para la entrada separada de los bajos (c.3) y de los tenores (c.10), culminando con un *tutti* orquestal (trompas, trompetas, trombones y cuerda) en la nota *do sostenido* y *sf* (cc.12-13). Seguidamente, y especialmente desde una “llamada” ejecutada por los trombones (c.17) tras el contrapunto de las cuerdas con las voces (cc.14-16), el discurso se encamina hacia un desarrollo por bloques cada vez más definidos donde las dos voces se van encontrando rítmicamente (cc.15-20) hasta la homorritmia (cc.21-37, salvo los cc.29-30). La orquesta se comporta como un instrumento más

acompañante (violas, violonchelos y contrabajo, cc.18-32; trompetas, cc.17-21/cc.27-30; trombones, cc.17-21/cc.27-32; trompas, cc.20-21/cc.27-32) con submelodías y enlaces melódicos (violines, cc.18-32; madera, cc.28-32). El *Pesante* final es iniciado en *f* (como contraste con el acorde en *fermata* de re-fa sostenido-la-do en *pp*) por todos los instrumentos partícipes en este episodio homorrítmico y homofónicamente (salvo las trompas) con los timbales, reforzando el motivo acentuado (c.33). Las dos voces se suman al conjunto como acto de expresión exacerbada del “destino” (cc.34-37). El unísono final de todas las voces (cc.36-37) sufre un giro armónico por medio del corno inglés, junto a las cuerdas en solitario, colocan nuevamente al oyente en actitud reflexiva con el acorde de cuartas (mi bemol-la-re) (cc.38-39).

The image shows a musical score for a section titled "Largo". It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The staves include vocal parts (Tenor and Bass) and instrumental parts (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses). The vocal lines feature lyrics: "quem se - - - - - do de se - - - - - ve". The instrumental parts provide accompaniment, with various dynamics and articulations indicated. The tempo marking "Largo" is written at the beginning of the first system.

VII. Maestoso. Recitativo tenor

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-10)

Una breve y contundente obertura de los metales y la percusión (Gong, caja y timbal) en *f* anticipan los motivos rítmicos del tenor mediante acordes superpuestos sobre la nota *do* que conforman una armonía en su desarrollo de tipo modal. El cantante presenta los dos primeros versos (***Lo dan mortal...***) sostenidos por el *tutti* de la cuerda y el metal con acompañamiento acórdico en el ámbito sonoro principal del episodio de *do* menor con séptima menor (cc.2-10).

VIII. Allegro rítmico

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-20)

Con una continuidad desde el punto de vista armónico, la autora reserva la aplicación de estructuras rítmicas en *ostinato* que recuerdan aires de danza de la muerte para este episodio que se centra en los restantes versos de la penúltima estrofa. La estructura rítmica se construye de dos en dos compases de $\frac{5}{8}$ ($\frac{3}{8}+2/8$), con los violonchelos comenzando en *p* el movimiento *ostinato* de semicorcheas que recorre todo el fragmento. Este ritmo obsesivo es acentuado con el apoyo, inicialmente, del resto de instrumentos de cuerda (cc.1-4), añadiéndose las trompas, trompetas, timbales y xilofón (cc.5-6) hasta un *tutti* en *f* con toda la madera, trombones, tuba, látigo y caja (cc.7-8). La compositora no sólo reparte equilibradamente el material temático, sino que aplica criterios de color, al colocar los mismos motivos a la quinta o a la cuarta justas con pequeños

movimientos contrarios, sin perder la dirección del fraseo. La parte vocal destaca por sus sonidos largos, en el ritmo, aunque estirando las palabras, y mostrando así una libertad de expresión casi ajena a la atmósfera provocada por el acompañamiento. El tenor pronuncia el texto *Oh tu, dolor, sies-me cominal...* junto a la celesta y la cuerda (cc.9-18) con variaciones armónicas como el acorde de si menor con sexta mayor (cc.12-15) o el de la menor con sexta mayor (cc.16-20). En este caso, podemos comprobar cómo la armonía desciende un tono, pero la dirección del tejido melódico ascendente confirma la explosión de emociones. Los compases 19 y 20 (con los metales, timbales, látigo, xilófono y cuerda) eluden el diseño de semicorcheas, creando mayor expectativa sonora hacia lo que prosigue.

EPISODIO B (cc.21-32)

Irrumpe en *ff* el *tutti* de la orquesta (incluida la madera) con el aire más *marcato* y *pesante* de un 5/4 con acordes de fa sostenido mayor con séptima menor en 1ª inversión (cc.21-22), sol sostenido con quinta disminuida y séptima menor (c.21) y sol sostenido con sexta mayor y séptima menor (c.22).

Esta nueva sección instrumental sirve de preparación para la siguiente frase vocal de valores todavía más largos (*Firme lo cor...*), que flotan sobre diversas armonías, como un vals asimétrico terminando bruscamente con el acorde de mi bemol-sol-do-fa (cc.25-32).

EPISODIO C (cc.33-57)

Se produce una vuelta al ritmo del principio en *p*, aunque con una armonía más incisiva (acorde inicial de la bemol-do-mi bemol-sol-re).

Las cuerdas (violines y violas, cc.33-50) suenan con acordes idénticos repetidos, aumentando la tensión del discurso. La percusión viene representada por los sonidos agudos del triángulo y la caja china (cc.33-38); las trompas coprotagonizan el acompañamiento junto a los violonchelos dotando de cuerpo al diseño de corcheas (cc.33-50), multiplicándose la sonoridad gracias a las trompetas, trombones y contrabajos (cc.45-50). Durante este continuo e intenso *crescendo* surge la recta final de esta sección con los violonchelos, violas y trombones recuperando los diseños de semicorcheas derivados del primer episodio, añadiéndose la práctica totalidad de los instrumentos (incluido el xilófono), a excepción de la tuba, las trompas y el contrabajo. La línea vocal, en esta ocasión, cede ante el carácter incesante y motor de la música, mimetizándose con los ritmos (cc.39-50).

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system covers measures 37, 38, and 39, and the second system covers measures 40, 41, and 42. Each system includes staves for two types of triangles (Tpn. 3/7 and Tpn. 2/4), two types of cymbals (Perc. 10 and Perc. 20), two tubas (Tbn. 3/4 and Tbn. 2/2), and four string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl.). The notation is dense, featuring repeated rhythmic patterns and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The handwriting is in black ink on aged paper.

El cantante expresa los últimos tres versos (*farta't en mi, car no em deféns de tu...*) con un final en un nota *sol* muy larga que absorbe la energía que emana de una orquesta dirigida hacia lo alto (cc.50-54). El acorde seco de negra final formado por quintas justas muestra cierta “frialidad” en su indefinición.

IX. Moderato. Coro

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-33)

El carácter invocativo del lenguaje viene representado por una melodía que nace de la cadencia frigia en el tono de *do sostenido* introducida por el sonido profundo de la tuba, los violonchelos, el contrabajo, los timbales y las campanas (cc.1-14) con la dinámica imperante en esta sección de *pp*. El coro entra junto a toda la cuerda, los timbales y el *piatto sospeso* en un movimiento casi estático con las únicas palabras empleadas reiteradamente en este número: ***Tu, spirit.*** La autora decide además repetir en varias ocasiones el pronombre ***Tu*** (cc.15-16, cc.23-24, cc.30-31). El plano armónico de sonoridad modal fijado parte de *do sostenido* menor (cc.15-22) con un desplazamiento a *re sostenido* menor (cc.23-29) y un retorno al acorde anterior con reposo en un quinto grado por superposición, *sol sostenido-do sostenido-si-mi* (cc.30-33).

The image shows a page of a musical score for the IX. Coro, Moderato. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: Tuba (Tbn), Trombones (Tbn), Percussion I (Perc.I), Percussion II (Perc.II), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score is divided into three systems of measures, numbered 1 through 20. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion parts include 'Cassa' and 'Cassa Basso'.

EPISODIO B (cc.34-51)

Este fragmento recuerda por su ritmo interior, el uso de ciertos elementos expresivos de la pieza *El Sol* de su ciclo *Los Inmortales* adaptados al nuevo discurso. El *Allegro* indicado por la autora recuerda los efectos armónico-constructivos de la música de órgano.

The image shows a musical score for five measures, numbered 34 to 38. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Trumpets 1-2 (Tpa. 1-2), Trumpets 3-4 (Tpa. 3-4), Trombones 1-2 (Tpt. 1-2), Trombone 3 (Tbn. 3), and Trombone 4 (Tbn. 4). The tempo is marked 'Allegro'. Handwritten numbers 34, 35, 36, 37, and 38 are placed above the first five measures respectively. The notation includes various rhythmic values, dynamics such as *mf* and *f*, and articulation marks.

Las maderas alternan sus entradas a contratiempo en *mf* como pinceladas que se alargan en el lienzo (cc.34-36), respondiendo majestuosamente en *f* el metal con un acorde superpuesto en calderón (do sostenido-mi-la-sol sostenido-fa sostenido, c.37). Una segunda intervención de las maderas en *mf* (cc.38-40), deriva la armonía hacia el siguiente acorde de los metales en *f*, do sostenido-fa sostenido-re sostenido-la-sol sostenido (c.41). Seguidamente, la cuerda toca el acorde fa sostenido-do sostenido-sol sostenido-la-mi y sol sostenido-do sostenido-fa sostenido-re sostenido dando entrada al coro en imitación de los motivos líricos precedentes de la madera con la palabra **Tu** repetida constantemente (cc.42-47);

todo ello desemboca en un serie acórdica derivada de lo anterior con participación de los metales, el timbal, el coro y la cuerda subrayando la palabra **Tu** dos veces (cc.48-49) y **espirit** en un *Moderato* que cierra homofónicamente en *f* el episodio (cc.50-51).

X. Allegro moderato. Coro y solistas

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-50)

Sobre la base armónica preparada anteriormente alrededor de do sostenido menor, ataca el *tutti* orquestal en *f* recordando el espíritu de páginas tan célebres como el **O Fortuna** de *Carmina Burana* de Carl Orff. Las sonoridades modales asentadas en acordes superpuestos nos transportan a un mundo pretérito y místico. Tras la entrada de la orquesta (cc.1-6), la soprano (c.7) y el tenor (c.10) solistas inician escalonadamente la exposición del último párrafo del poema, con un coro que interviene casi antifonalmente solapándose las imitaciones textuales de las voces;

asimismo el coro está tratado como un instrumento que refuerza rítmicamente la articulación del lenguaje instrumental (cc.7-12, cc.33-38). El contrapunto continuo de los dos solistas se ve enriquecido mediante una parte de coro muy activa, culminando en un final que resalta el aspecto heroico del mensaje con las palabras *Lo teu esguard no em donarà espavén* (cc.39-50). Desde el punto de vista armónico es interesante también destacar la progresión en *si res no t'en defén...* de sol menor con sexta mayor (cc.15-16), mi bemol mayor con séptima mayor o sexta mayor (cc.17-18), la bemol mayor con séptima mayor o sexta mayor (cc.19-27), si menor con sexta mayor (cc.28-31) hasta la vuelta al eje armónico principal de do sostenido menor en *torna'n lo món...* (cc.32-50). La armonía siempre es regida por una conducción elaborada de las voces.



1.4. La ópera: “El Adiós de Elsa”

El Adiós de Elsa

(soprano -Elsa-, soprano -Marieta-, tenor -Víctor-, Barítono -Salvador-, Bajo -Agente literario-, coro mixto, orquesta -2 flauta/flautín, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, dos trombones, percusión -caja, plato suspendido, timbales, tambor militar, xilófono-, arpa, celesta, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajo-)

Comentario

En febrero de 1999, la compositora recibe el encargo, a través del dramaturgo Eduardo Quiles, y éste por parte del dramaturgo Mario Fratti para escribir la obra más emblemática de su producción. Basada en la obra de teatro homónima de 1996-97 del escritor valenciano, López Artiga decide escribir una ópera en un acto donde realiza su habitual adaptación del texto a fin de conseguir la fluidez y coherencia propia del discurso musical. Es evidente que su formación como cantante aporta la sabiduría necesaria en el despliegue vocal de los protagonistas,

en especial, del personaje de Elsa. La obra gira entorno a una escritora de éxito que, inmersa en una relación de amor, ve distorsionada su trayectoria profesional, precisamente a causa de su relación íntima con un escritor menos importante que le propone salir de la situación de tensión generada por los celos y la envidia mediante el suicidio. La acción se desarrolla en un café bohemio donde se reúnen varios personajes, *Elsa* (la escritora), *Victor* (un ex-amante de Elsa), *Salvador* (el padre de Elsa), un *agente literario*, un *actor-maniquí* y diversos personajes que completan el cuadro escénico (los contertulios –coro y ballet- y un pianista). El casi continuo monólogo de Elsa dirigido a su supuesta pareja, el actor-maniquí, sólo interrumpido por varias intervenciones de los otros personajes que buscan equilibrar una situación de por sí inestable, acaba disolviéndose en el final del acto al sonar el timbre de su teléfono. La farsa generada en la que la protagonista, claramente afectada, muestra incluso como dispara al actor-maniquí, se descubre al tratarse de un situación ficticia donde este último personaje, en clara actitud pantomímica, es en realidad su psiquiatra. La Autora logra una síntesis estilística de los diferentes elementos musicales presentes en sus obras. Tras un intenso preludio de la orquesta que incluye los temas principales de la obra, destacando el *leitmotiv* de carácter sensual e inquieto en forma de vals que representa a Elsa, interviene el coro con su *Sacudid el polvo del tedio ¡ha!...* mediante un movimiento rítmico asimétrico que describe el concepto de liberación presente en la prosa poética de Quiles. Seguidamente Elsa expresa, ensimismada en su estado de excitación y angustia, sus recuerdos (*Tantos años juntos unidos en nuestras locuras eróticas...*), reflexiones (*¿Qué fue lo que pasó? Dile a tu paloma...; A veces soy un libro en blanco...*) y catarsis (*Es una situación muy fuerte la que has creado...; Siempre me pareció que tus garabatos...*). Durante este proceso se incorpora un número de ballet que, como bien indica el crítico musical Fernando Morales¹¹⁶, *se encuentra como un bálsamo, un remanso, un momento de distensión dentro del núcleo dramático de la obra, de una intensidad desgarradora*. La estética del tango-habanera escogido por la autora contrasta con

¹¹⁶ López Artiga, Ángeles: (CD) “Momento de Sonatas” (obras de Ángeles López Artiga). Intérpretes: Ángeles López Artiga, piano y soprano; Mariano García, violonchelo; Enrique Artiga, clarinete; Jan Gruithuyzen, piano; Fermín Clemente, oboe; Juan C. Alborch, violín; Salvador Tarrasó, trombón; Paco Lluch, contrabajo. Valencia, AM, 2004/5. Véase reseña de Fernando Morales.

el resto de la música, transportando al espectador a un pasado añorado donde prima la sensualidad y la armonía (la autora realiza una transcripción camerística pensada para una segunda versión de la ópera en pequeño formato¹¹⁷) al igual que sorprende Manuel de Falla con su contrastante guajira central que sirve de intermedio en la *Fantasía Bética*, salvando las diferencias de contenido entre las dos obras.

La compositora compondrá en el 2000 el dúo de Elsa y Víctor, no presente en la versión inicial estrenada en EEUU, *Quiero que vuelvas a ser mía Elsa*, en la que un aparente hilo de esperanza en la relación perdida se torna constatación de lo imposible. Desde los primeros compases de la orquesta, un fino contrapunto delata una cierta inestabilidad que se traduce en el constante choque de dos personajes irreconciliables. La consecución de diversos cambios de ritmo en el discurso desemboca en un episodio (*Ancho*) de desgarrador y denso lirismo en el que se suceden motivos homofónicos y homorítmicos reforzando así la intensidad sonora vocal. De este modo, los dos personajes compiten entre sí hasta la extenuación (*Meno*).

El concepto de este tipo de ópera tiene como antecedentes los dramas veristas *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo o *Caballería Rusticana* de Pietro Mascagni, óperas como *Salomé* y *Electra* de Richard Strauss (estas últimas también escritas en un acto y con protagonista femenina) o *Wozzeck* y la inconclusa *Lulu* de Alban Berg.

El Adiós de Elsa representa la interacción de lenguajes centroeuropeos con meridionales como realizan compositores como Joaquín Turina, en su original estilo nacionalista. López Artiga emprende el camino del simbolismo que, cautivada por la dramaturgia y su profundo estudio de los sentimientos humanos y de la naturaleza, deriva en un original expresionismo mediterráneo.

La obra es estrenada por la Autora (*Elsa*, soprano), Alfredo San Félix (*Víctor*, tenor), Hugo Reyes (*Salvador*, barítono), Anthony Martin (*Agente literario*, bajo), Jan Gruythuizen (director musical) los días 10, 11, 17 y 18 de octubre de 1999 en el Miranda Theatre de Broadway (Nueva York).

¹¹⁷ El comentario de esta versión se halla en el apartado de la música camerístico-instrumental.

Análisis formal

(PRELUDIO)

Forma: ABCd

EPISODIO A (cc.1-20)

El inicio de esta obertura lo marcan los trombones y la caja, con la madera y las trompas acórdicamente a contratiempo en *ff* (dinámica constante en esta sección). Las cuerdas atacan con *tremolo* dando paso a un motivo dramático descendente de tipo lisztiano¹¹⁸; interpretado por las trompetas. Esta estructura se repite cuatro veces (la cuarta, desarrollada) organizada en combinaciones de compases de 2/2 y 3/2 (cc.1-10). Los dos acordes principales superpuestos que se alternan son fa menor con séptima menor-do menor y mi bemol menor con séptima menor-si bemol menor. Los trombones ejercen de línea de canto *marcato* conductora sobre la que destaca una serie de acordes (de figuras largas, tresillos de blanca) en *cantabile pesante* protagonizada por el resto del metal, la madera y, hacia el final, la cuerda. Un puente de escalas en movimiento contrario de casi toda la orquesta acaba en la sonoridad de quinta disminuida (fa sostenido-do) aplicada a dos redondas con calderón (cc.19-20).

¹¹⁸ Motivo melódico de expresión *rubato* empleado como elemento dramático relevante en su lenguaje; presente también en diversas obras de la autora como en *El Fuego* de *Los Inmortales*, *Electra* de *Ensayos* o en *Animus Nebula*.

El adiós de Elsa
Ópera en un acto

Ángel López Arliga
Libreto: Eduardo Guiles

© Copyright 2002, Ángel López Arliga y Eduardo Guiles, Valencia. Edición autorizada para todos los países a PULES, Editorial de Música S.A.

EPISODIO B (cc.21-77)

Un breve enlace (Adagio) del arpa, el fagot 1º, los clarinetes y las flautas, conformado por un sucesión melódica de segundas (cc.21-24), permite vislumbrar un uso de la armonía alterada muy ligada al contenido emocional (por ej, el último acorde en calderón de este pasaje, sol-la sostenido-re-sol-re-sol, c.24). El clarinete 1º expone el *leitmotiv* de Elsa expresado en la forma de un vals en *cantabile* acompañado por el arpa, fagot 1º, violas, violonchelos y contrabajo (con sordina) (cc.25-26). La armonía inicial de fa sostenido menor con quinta aumentada evoluciona por diferentes acordes augurando de este modo el clima de tensión que se aproxima. Para ello, toda la madera termina formando parte de un corto contrapunto (cc.27-37) que encuentra un primer punto de distensión en un *Più mosso* de ritmo más ligero y *dolce*, con la secuencia la bemol-do-mi bemol-sol, la-do-mi bemol-sol, sol-si-re-fa sostenido (cc.38-43). Un segundo enlace en los metales en *f* devuelve al oyente a la atormentada realidad (cc.44-45). Un *tutti*

retoma el tema del vals (en flautas, oboes, violines y violas, cc.46-49). Las trompetas reafirman el aire casi weilliano de una melodía que recae sobre un violín solista en *subito p* con la cuerda y el arpa de soporte, continuando en *f* la madera y la cuerda con discurso angustioso mediante una textura de amplios trazos, una armonía rica en colores y una rítmica en *stretto* con *crescendo* y *accelerando* (cc.49-70). En esta ocasión, un *meno mosso* funciona como conclusión aportando estabilidad. El diseño de corcheas de los clarinetes y las flautas anterior muta a través de un compás de semicorcheas y corcheas hacia un *Ancho* en *ff*, donde flautas y violines apoyados por trompetas y trompas, con el acompañamiento romántico de arpeggios de las violas (cc.73-74). La armonía busca el reposo en los acordes de si con quinta disminuida y séptima menor, y re-fa-sol sostenido-re-fa sostenido-sol sostenido (cc.75-76). Un *si* natural de las trompas en calderón sirve de puente hacia el siguiente tema (c.77).

EPISODIO C (cc.78-102)

La compositora recurre con intuición a los recursos formales situando, al igual que hará más adelante en un momento del drama, el tango-habanera; en este caso, una versión reducida, que muestra no obstante las cualidades sensuales de la pieza, con una parte de trombón solista que recuerda con nostalgia añoranzas de tiempos pasados. Escrita en estilo improvisado dentro del ámbito armónico de mi bemol mayor (“endulzada” con sextas mayores, séptimas mayores, novenas menores, apoyaturas, síncopas, etc...), es el pasaje musical más claramente tonal de toda la ópera con una instrumentación acorde a la suavidad del *cantabile* (violas, violonchelos, arpa, timbal, trompetas, trompas 1ª, clarinetes y flautas). Es destacable el efecto cromático propio de esta música en el compás 97, deslizándose los acordes y volviendo al estado inicial. La textura se aligera como si la música se alejase del lugar (cc.98-102).

The image shows a page of a musical score for the opera 'El edicto de Elna' by A. López Aránguiz, measures 78-102. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute and Piccolo (Fl. y Flin.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Arpa (Arpa), Violin (V.), Viola (Vla.), Violonchelo (Vcl.), and Cello (Cb.). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics like *ppp* and *pp*, and performance instructions such as 'con Solista' and 'Tímpano'. The music is characterized by a soft, lyrical quality, consistent with the *cantabile* style mentioned in the text.

EPISODIO d (cc.103-110)

La amabilidad del lenguaje se interrumpe bruscamente en un *Maestoso* imponente de melodías en unísono en *ff* comenzado por las trompetas, los timbales y el tambor militar (cc.103-104), sumándose los trombones (cc.105-106) y finalizado por las flautas, clarinetes, fagotes y trompas, con unos motivos melódico-dramáticos de quintillos de semicorcheas en los violonchelos y contrabajo¹¹⁹ (cc.107-110). La sonoridad de reposo da lugar al intervalo de sexta disminuida (c.110) tras una secuencia melódica que combina segundas mayores y cuartas aumentadas.

The image displays a page of a musical score for 'El niño de Elba - A. López Ariza - 19'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Fl. y Flbn. (Flute and Bassoon), Ob. 1 and 2 (Oboe), Cl. 1 and 2 (Clarinet), Fg. 1 and 2 (Bassoon), Tpa. 1 and 2 (Trumpet), Tbn. 1 and 2 (Trombone), Perc. (Percussion), and a string section with parts for A. (Alto), E. (Violin), M. (Violin), V. (Viola), S. (Violoncello), Ap. (Contrabajo), B. (Trompa), C. (Trompa), T. (Trompa), B. (Trompa), VI. 1 and 2 (Viola), Vln. (Violin), and Cbno. (Contrabajo). The score features various musical notations, including dynamics like 'ff' and 'pp', and performance instructions such as 'Maestoso' and 'Tímido'. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

¹¹⁹ Motivo melódico de expresión *rubato* empleado como elemento dramático relevante en su lenguaje; presente también en diversas obras de la autora como en *El Fuego de Los Inmortales*, *Electra* de *Ensayos* o en *Animus Nebula*.

El odio de Elia - A. López Arango - 20

Escena 1

(CORO)

Forma: A (b) monoepisódico

EPISODIO A (b) (cc.111-143)

Los violonchelos inician un *Allegro* con un acompañamiento en $\frac{5}{8}$ ($\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$) de semicorcheas similar al aplicado en el aria final de tenor de su *Cant de Mort* (Cantata), con distinta acentuación (cc.111-112). El objetivo de evitar la simetría se observa asimismo con la entrada del coro que expresa con ritmo preciso (en textura homofónica) y proyección cada palabra del texto *Sacudid el polvo del tedio...*; los demás instrumentos de cuerda se suman al aire de danza (cc.113-126), seguidos de los metales y la percusión (cc.120-122) con las maderas “cerrando” las frases (c.122, c.126). La armonía está fundamentada en un uso frecuente de los intervalos melódicos y armónicos de segunda y de cuarta (en este caso, sobre todo de cuartas justas) ligando su estética a la corriente

posthindemítica, en especial, anglosajona. Una primera sección basada en este acompañamiento, transita con la alternancia de las voces femeninas y las masculinas, y un cambio rítmico general (seis semicorcheas-dos corcheas) (cc.123-126), hacia una segunda sección de valores más largos, tosca, *pesante*, en alusión al contenido expresado por el texto en cada momento. Una entrada casi al unísono de toda la orquesta (salvo la tuba) (cc.127-128) prepara el motivo melódico de los tenores y bajos (c.129) irrumpiendo en ligero, pero firme contrapunto el resto de voces. El acompañamiento “motor” de la cuerda es impulsado dinámicamente por los metales y la madera (cc.133-139). El episodio finaliza con un giro armónico basado en el acorde de mi con quinta disminuida y séptima menor en la cuerda, con cascadas de escalas cromáticas descendentes en clarinetes hasta unos compases de ritmo sincopado y oscura armonía (si bemol-mi-fa sostenido), creando una atmósfera histriónica con las risas del coro (cc.140-143). La autora nos recuerda, por medio de recursos lingüístico-dramatúrgicos una vez más que no se puede soslayar el drama psicológico presente en la obra.

113 Allegro

El niño de Ebla - A. López Arque - 21

Fl. y Flín

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc.

Xyl.

Celesta

Arpa

E.

M.

V.

B.

Ag.

Cl.

T.

B.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vlo.

Cbcl.

(ELSA)

Forma: AB

EPISODIO A (cc.144-165)

El estado de inquietud iniciado en *p*, reflejado por el diseño de las violas (como trinos medidos) que acompaña el cantar casi estático de violines, violonchelos y contrabajos, se transforma en rabia con un *crescendo molto* (entrando en acción, trompas, trombones y toda la madera progresivamente) y un movimiento contrario de voces interrumpido en *ff* por toda la orquesta; todo ello, con un lenguaje basado en la escala psicológicamente ambivalente de tonos enteros (cc.144-158).

Elsa comienza a capella su recitativo *Si logro serenarme...* (cc.158-159) atacando en *ff* la cuerda con el acorde de quinta disminuida la-fa sostenido-do (c-159).

El niño de Elia - A. López Arjona - 31

Fl. y Pícn.
Fl. y Pícn.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpta. 1
Tpta. 2
Trb. 1
Trb. 2
Perc.
Cxt.
Arpa
E.
M.
V.
S.
Ap.
S.
C.
T.
B.
VI. 1
VI. 2
Vla.
Vlo.
Cbdo.

Elia,
el niño de la hierba

un ritmo pausado con un cantabile expresivo, que retiene la emoción. Un nuevo acorde (derivado de la escala de tonos enteros) *subito* en *ff* y *sfz* de los metales, violonchelos y contrabajos, introduce el *hablado* (***O nos vamos los dos o me voy yo solo...***) que sirve, a su vez, de arranque del *Moderato* con el que concluye este episodio (c.180). Los contrabajos y los violonchelos (seguidos de las violas) describen la tensión latente mediante intervalos armónicos en negras repetidas que van conformando, en su desarrollo, armonías que expresan la crispación del personaje. El fondo rítmico de la cuerda sirve de base para los motivos melódicos expuestos por los clarinetes y las flautas (en orden de intervención) en ligero contrapunto con giros cromáticos, entre los que el mismo canto declamado (***Aquí está la pistola...***) se ve arrastrado por un *afrettando* que busca expandir la palabra con acordes rítmicos acentuados de medida disonancia y una voz encuentra el “grito” en el intervalo de séptima disminuida (cc.181-188). El punto final antes de una segunda lectura declamada de las palabras anteriores, viene representado por el acorde sobre el *do* de séptima disminuida de *fa sostenido* (sin el *la*) por fagotes, trompas y trombones.

Andantino El niño de Elze - A. López Ariza - 34

Fl. y Pícol. 1
Fl. y Pícol. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpta. 1
Tpta. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Perc.
Cmb.
Arpa
E.
Tbn.
V.
A.
Aq.
S.
C.
T.
B.
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vcl.
Cbjo.

(ELSA, SALVADOR, VICTOR, MARIETA)

Forma: AB(c)

EPISODIO A (cc.189-208)

Un nuevo fragmento (*Più mosso*) enmarcado por armonías de séptima disminuida con acompañamiento neoclásico de semicorcheas (clarinetes) y bajos de Alberti (violonchelos), es introducido melódicamente por los oboes (cc.189-190).

El canto inicia su frase *¿Crees que iba a dejar...* con un lenguaje en sintonía con lo expuesto en *crescendo* (cc.191-196). La compositora realza hasta el más mínimo detalle la entonación natural del texto, incluyendo los signos de expresión, con cambios de textura (*tutti* de cuerda en *tremolo* y acorde de toda la madera) y armonía sutiles (mi bemol-la-do, mi bemol-do-fa sostenido-si bemol) (cc.195-196). Elsa continúa enunciando diversas preguntas retóricas en un *recitativo* acompañado (*Meno*) por medio de la cuerda en armonías más disonantes (por ej. el acorde los dos acordes acentuados de re mayor con séptima menor sobre el bajo de mi bemol del compás 202) (cc.197-202). Tras un motivo melódico en *f*, primero de cuartas de los fagotes (apoyado por los trombones inicialmente), y después de terceras, entra en escena Salvador (*Elsa, hija, el futuro de una gota...*) continuando con un recitado de línea intensa y descendente (cc.203-207).

El niño de Elna - A. López Arga - 47

Andantino

EPISODIO B(c) (cc.208-274)

La voz del padre se solapa con uno de los pasajes de mayor lirismo de la ópera. Un vals en *Andantino* de armonía jazzística (de pie rítmico negra-blanca), sirve de entrada para el breve encuentro entre Víctor (*Marieta lo tuyo es la línea...* cc.208-212) y una Marieta enamorada de él (*mi sueño de amor y de lienzos...* cc.214-216, *¡Oh! Víctor, no me dejes.*, cc.219-220).

disminuida de fa sostenido sobre mi bemol-si bemol (cc.235-238), participando el arpa, la cuerda, los oboes y las flautas. El momento de distensión se reafirma con el fragmento siguiente comenzado con la bemol mayor con séptima mayor, como un vals transformando en minueto (cc.239-244). Mediante una instrumentación paulatinamente más densa, podemos apreciar un claro ejemplo de contrapunto armónico con superposiciones de las voces instrumentales por bloques que se anticipan o retardan, produciendo efectos de color que describen la emoción elocuente de Elsa y culminando en el acorde de la mayor con séptima mayor (cc.245-256) con unos arpeggios fulgurosos de los clarinetes en *crescendo*; toda la orquesta continúa el desarrollo del clímax en un 4/4, con el *sol sostenido* prolongado de la soprano en la armonía contundente basada en las notas *sol sostenido, fa sostenido y do sostenido* terminando con un *ritardando* y *allargando* (c.257). El motivo principal del vals (*Allegretto*) es reexpuesto poderosamente en la menor con séptima mayor con las flautas, oboes, trompetas, violines y violas, acompañados por el resto de la orquesta (salvo la tuba) (cc.258-260). Un compás-puente de 4/4 con arpeggios de re con quinta disminuida y séptima menor desempeñados por clarinetes y fagotes (c.261), nos encamina hacia el final donde el vals se expresa con un lenguaje que predice por medio de armonías cromáticas la trágica realidad (cc.262-265). La melodía descendente es cantada por violines, clarinetes y flautas, remarcando con un acorde en *sf* de quinta disminuida de fa sostenido en 1ª inversión, la última frase de Elsa (***Todo iba viento en popa...***). Como remarca la compositora, con expresión *libremente* y en progresiva ascensión melódica y dinámica, la soprano realiza un canto declamado con el único sustento de la cuerda, empleando el citado cromatismo armónico y melódico, con un *accelerando molto* de semicorcheas en violas y violines con movimiento contrario de los graves (cc.266-271); el remate conclusivo se produce en el último tiempo del compás 271 con la incorporación de la madera y la percusión ejecutando cuatro acordes acentuados de sonoridad incisiva (mi bemol-do-fa sostenido-si bemol-do). Elsa lee un texto (declamado) y, a continuación, atacan los fagotes, trombones y percusión (caja) con una serie rítmica del mismo intervalo armónico de cuarta aumentada en *ff* subrayando la

atmósfera tétrica (el suicidio) que emana del texto *O nos vamos los dos o me voy yo solo...*(c.273-274)

(*MARIETA*)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.275-299)

Un *do* redonda acentuado de los metales (salvo la tuba) anuncia el arioso de Marieta *Observe, señor, siluetas de humo...*(c.275). El canto se desenvuelve en una armonía de acordes mayores y menores con sexta o séptima mayores dentro de una textura neoclásica (trinos medidos inicialmente en los violines 2º y más tarde con la participación de violines 1º y violas (cc.276-294); ritmos de corcheas en violas y violonchelos que despliegan las notas del acorde como bajos de Alberti (cc.276-287); demás voces -la celesta, el arpa, los oboes, las flautas y los clarinetes- con medidas regulares desempeñando funciones armónicas; poco empleo del contrapunto -solamente el pasaje de comenzado por violonchelos y fagotes, seguido de clarinetes, oboes y flautas, cc.288-289-). La melodía del canto contiene un ritmo casi reiterado de blanca-dos negras, negra-dos corcheas o corchea-dos semicorcheas, siendo uno de los rasgos que determinan el vigor y la frescura del personaje. Aproximándonos al final, el tono de re bemol mayor de base que apoya el *la bemol* de la soprano en *crescendo e accelerando* con *tutti* orquestal, culmina en un acorde general de re bemol con cuarta justa en lugar de tercera mayor (c.295). Tras este cambio de color y fuerza, se produce un retorno al aire amable e idealista de la bemol mayor con séptima mayor (cc.296-299).

(SALVADOR)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.300-351)

En este caso, es la sonoridad cálida de la madera (sin fagotes) que acoge un canto en *dolcissimo* y *piano*, representativo del personaje y su relación afectiva con su hija.

El niño de Ebla - A. López Aránguez - 19

Los acordes superpuestos vuelven a servir de técnica de escritura, junto a un suave contrapunto de un grupo instrumental que realiza el papel de un coro sin palabras (cc.300-314). Los efectos modales y el ritmo pausado de negras (*Adagio*) en 2/4 parece que sintonizan mejor con la descripción de un personaje maduro y mayor. La autora mantiene la célula armónica do-sol-do (que anteriormente se combinaba con la bemol-mi bemol en el grave) y la une a re bemol-la bemol, consiguiendo un enlace natural (c.300).

(ELSA)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.352-425)

Elsa aborda la primera aria de envergadura (*¿Qué fue lo que pasó?...*), con un acompañamiento donde se combinan elementos neoclásicos y minimalistas introducidos por la celesta y el arpa siguiendo el canto sencillo de flautas y clarinetes (cc.352-360).

La voz comienza dentro de una atmósfera poética en *p* con la armonía de la bemol mayor con séptima mayor y los desplazamientos acórdicos de suave progresión; mientras, se suma tímidamente la cuerda en *pp* (violines con sordina) doblando el material temático de la madera, encaminándose juntos hacia la armonía de sol bemol mayor (cc.361-375).

menor sobre mi bemol-si bemol (c.403). El clímax alcanzado en el *Ancho* con el acorde superpuesto de la bemol mayor con do menor exalta las palabras *ese eres tú* (palabras recurrentes en el resto del aria) iniciado por la casi totalidad de la orquesta (salvo la tuba, celesta y arpa) seguido de la madera (con el fagot 1º protagonizando el acompañamiento romántico de corcheas), la cuerda y las trompas, con los instrumentos agudos cantando motivos melódicos en contrapunto con la voz (cc.404-408). El lenguaje vibrante de las cuerdas en *tremolo* enlaza con un acorde de do menor con sexta menor (c.409) donde la voz canta en un declamado ágil y pasional sobre un acompañamiento sincopado de oboes y clarinetes organizados por un contracanto de fagotes y violonchelos (cc.410-417). Un *Meno mosso* remarca el desarrollo armónico cromático-descendente iniciado en el fragmento anterior con acordes (de quinta disminuida con séptima menor, menores con sexta mayor) y melodías que expresan los últimos halos de idealismo. La textura se reduce al mínimo con fagotes, clarinetes y flautas haciendo sonar el acorde re-sol sostenido-re-fa sostenido (cc.421-422) en *morendo*. El intervalo armónico de cuarta aumentada final de los clarinetes y fagotes adquiere un aire más inquieto al intervenir las cuerdas en *tremolo* y *pp* con otra cuarta aumentada (fa-si) con *piatto sospeso* situada en el último tiempo con calderón (cc.423-424). A continuación “suena” un silencio absoluto (c.425).

Escena 2

(*ELSA*)

Forma: AB

EPISODIO A (cc.426-472)

Toda la orquesta (salvo tuba y celesta) canta una melodía con aire de marcha (sonando los graves a contratiempo y sincopados)¹²⁰ que realza también la personalidad heroica de la protagonista (cc.426-433).

¹²⁰ Podemos recordar pasajes similares, por ej., presentes en *El Fuego* de su ciclo *Los Inmortales*

El adiós de Elia - A. López Aránguez - 79

Las armonías persiguen un mayor choque suavizado por la instrumentación que, en el siguiente *Poco più mosso*, coprotagonizan por un lado, oboes y clarinetes con corcheas repetidas, y, por el otro, fagotes y un violonchelo solista con una melodía predominantemente de valores largos (cc.434-440), llegando en *ritenuto molto* a un acorde do-mi-fa sostenido por medio de un ritmo sincopado (cc.441-443).

La voz comienza en *Meno mosso* con un *recitativo* acompañado que incide en sus reflexiones (*Deja de ocultar la cara tras el periódico...*) por medio de una armonía más dura y parca en textura (sonoridades frecuentes de segundas con cuartas y quintas) en progresiva intencionalidad (de indagar en el “porqué” de la situación) (cc.444-452). El tema de Elsa (el vals) se presenta en mi menor (con la cuerda) y continúa (con diferentes instrumentos: cuerdas, flautas, clarinetes, fagotes) en su dramatización, mediante constantes cambios armónicos (mi bemol mayor con séptima menor, este mismo acorde sobre el *do*, acorde quinta aumentada de fa, acorde de quinta aumentada de do sobre *mi*, acorde de quinta aumentada con séptima menor, acorde de quinta disminuida de mi, sol menor con séptima mayor) y en alternancia con pasajes de corcheas repetidas en los metales (cc.455-456, cc.459-465) que recuerdan el pulso nervioso del personaje; la voz se intercala con breves motivos declamados (cc.455-457, c.463, cc.465-466). El

episodio concluye con una nueva exposición (*Moderato*¹²¹) más corta y un semitono más bajo, del tema marcial aparecido en el compás 426. Tras dos compases del *tutti* orquestal (salvo tuba y celesta, cc.466-467), con carácter ansioso canta las palabras *¡Oh, cariño! Habla, habla...* hacia un *Allegro* con *accelerando molto* acompañado por acordes entrecortados en violines, violas, violonchelos y percusión dentro de una armonía basada en acordes de séptima disminuida (cc.469-472).

EPISODIO B (cc.473-489)

La cesura (remarcada en la partitura de piano, c.472) precede un interludio (*Adagio*) de la orquesta iniciado con un *sol sostenido* en *p* en los contrabajos sobre el que el resto de la cuerda en *dolce e fluctuante*, expresa con el lenguaje del amor con melodías alegres (elementos de música de danza), con rasgos de ingenuidad, aire de improvisación; todo ello, bañado en una secuencia de acordes (mayores con séptima mayor, de quinta disminuida con séptima menor, menor con sexta mayor, menor con séptima menor), unidos mediante un fino contrapunto de las cuerdas (cc.473-485).

¹²¹ En la transcripción para piano de la partitura está escrito *Andante* en lugar de *Moderato* (véase: pág.59).

La línea del canto se incorpora compartiendo dicho juego musical con las palabras ***En esta mesa me sedujiste con poemas de amor*** (cc.484-487) y termina, en actitud meditativa el conjunto de cuerda con acorde final de si menor en 1ª inversión (cc.488-489).

488

Fl. y Flin. *Ad libitum*

Fl. y Flin. *Ad libitum*

Obo. 1 *Ad libitum*

Obo. 2 *Ad libitum*

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tro. 1

Tro. 2

Perc.

Cel.

Arpa

E.

M.

V.

B.

Ap.

B.

C.

T.

B.

VI. 1

VI. 2

Vln. *Hum.*

Vln. *Hum.*

Cbdo. *Hum.*

Andante

Cada uno de los intérpretes muestra un texto diferente, interactuando asimismo entre ellos mediante un calculado contrapunto que se inicia tras un compás de introducción (c.490), con participación escalonada de diferentes instrumentos con la trompeta 1ª y el trombón 1º apoyando la melodía de los solistas (cc.501-509); el resto de la cuerda se incorpora por partes proyectando el discurso (de *p* a *f*) hacia un punto culminante donde la orquesta (casi al completo, salvo celesta y arpa) y el coro cantan casi al unísono (cc.509-519). Elsa se añade al conjunto con su frase ***¿Qué fue lo que pasó? Dile a tu paloma...***(cc.512-519). Este número finaliza con un recuerdo del interludio orquestal del *Adagio* del compás 473, enlazado por la flauta 1ª (c.519), y desarrollado por la sección de cuerda y con añadidos colorísticos de la madera (cc.522-526). El último pasaje desempeña la función conclusiva y de puente mediante un juego de deconstrucción de un material melódico y construcción del siguiente por medio de las maderas (cc.526-528).

(ELSA)

Forma: monoepisódica A (b)

EPISODIO A (b) (cc.529-573)

El ritmo balanceante de 6/4 similar al de una *barcarola* caracteriza, desde la misma introducción en el tono inicial de re mayor con sexta mayor, el aria de Elsa ***Somos dos luciérnagas sin cerillas....*** La melodía fundamentada en figuras largas acopladas al acompañamiento pausado de la orquesta, se desarrolla dinámica y armónicamente dosificando el color, la altura y el movimiento. Comienzan las maderas lideran el continuo melódico y armónico (cc.529-549) hasta el refuerzo en *tremolo* de los violines y violas (cc.550-562), cuyo papel principal había sido armónico-rítmico junto al arpa. La armonía más frecuente, en su mayor parte, son acordes mayores y menores con sexta mayor o séptima menor, con la excepción destacable del acorde arpegiado de cuartas y segundas del compás 543. En el compás 560, a modo de coda, la protagonista describe un variado fragmento que parte del acorde de la bemol mayor con séptima mayor, transita nuevamente a re mayor con sexta mayor y novena menor (cc.561-565) y, tras un breve transcurso de acordes superpuestos (*Meno*, cc.566-568), se vuelve al aire inicial en re mayor con sexta mayor (cc.569-573). La orquestación se distingue por su sencillez y delicadeza, evocando e invocando el amor.

El niño de Elia - A. López Ariza - III
Andante

Fl. y Flbn.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpb. 1
Tpb. 2
Tpb. 3
Tpb. 4
Tpb. 5
Tpb. 6
Perc.
Cil.
Arpa
E.
B.
B.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vcl.
Cb.

(AGENTE LITERARIO, ELSA)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.574-596)

Este corto fragmento (Adagio) viene introducido por el registro grave mediante un sobrio motivo de cuatro notas (segunda y tercera ascendentes, seguido de tercera descendente) en los violonchelos y contrabajos (todos con sordina), que emula la “voz que aconseja”, que apunta el “correcto camino” y avisa del daño producido por la situación. El trombón 1º se suma en contrapunto melódico con un inicio sincopado manteniendo el mismo carácter temático (cc.578-589); conclusión, cantan las trompas (con sordina, *chiuso*) alternándose con un acorde en calderón de las maderas (do sostenido menor con séptima menor), y los trombones, del mismo modo, con final acórdico de las maderas (mi menor con séptima menor sobre el bajo *fa sostenido*). Tanto el Agente (*Abandónalo, contamina tu estilo*) (cc.578-580, cc.582-585) como Elsa (*Toma, toma.*) (cc.589-590) se expresan de

El niño de Elna - A. López Ariza - 128

Escena 3

(ELSA)

Forma: ABc

EPISODIO A (cc.597-632)

Los violines y las violas desarrollan a modo de preludio, los motivos melódicos presentes en el episodio anterior mediante una escritura acórdica y predominantemente homorrítmica de sonoridad raveliana (por superposición de acordes en su mayoría tonales) en el registro medio-agudo (cc.597-613).

La soprano (Elsa) remarca con una frase en *recitativo* el estado latente (*Es una situación muy fuerte la que has creado.*).

aumentadas de los violonchelos y el latir preciso de contrabajos, arpa y *cassa piccola*;

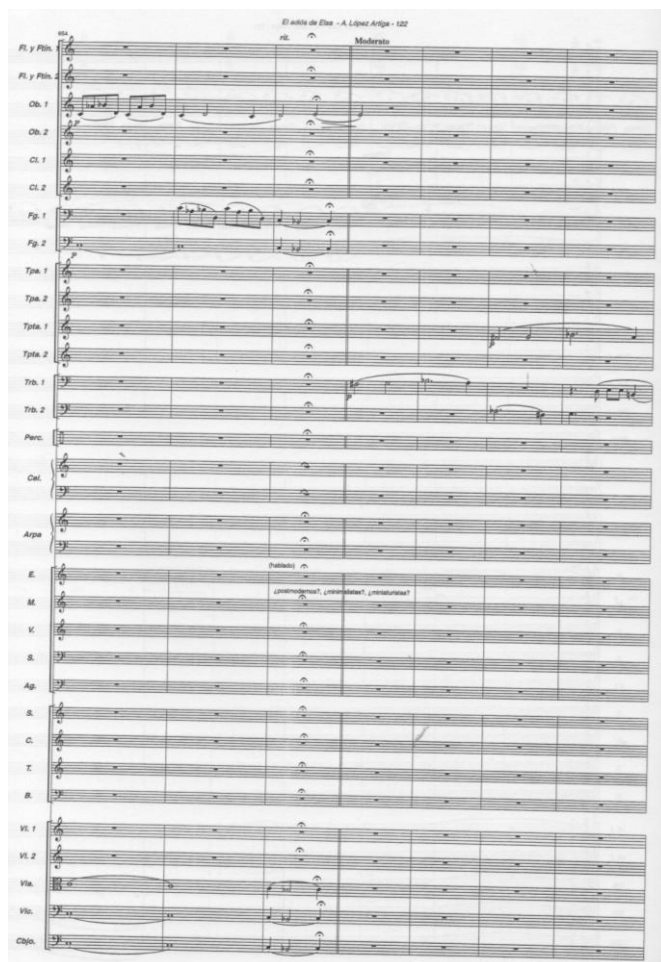
117
El odio de Elsa - A. López Ariza - 117
Allegro
Fl. y Flauto
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Trom. 1
Trom. 2
Trom. 1
Trom. 2
Trom. 1
Trom. 2
Perc.
Cim.
Arpa
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcllo
Cbajo
Cassa Piccola

mientras tanto, los fagotes intervienen, en contraste, con notas largas unidas por bruscos tresillos de semicorchea (cc.634-642).

La soprano, en tresillos de corchea, pronuncia con claridad un texto (***De modo que ahora podemos hablar...***) en constante irascibilidad, entre silencios, incluso hablado (cc.641-642). La orquesta aumenta el estado de furia con la irrupción de los oboes por medio de un pasaje de ritmos con puntillo a la inversa, que desemboca en otro de tipo arpegiado con movimiento contrario mostrando los sentimientos que se “retuercen” (cc.643-644). La autora hace uso de su particular armonía, expresionista en el resultado, con saltos que apoyan el sentido cromático de la línea vocal (cc.645-651). Las escritura de los oboes, sostenida por notas largas de flautas, clarinetes, fagotes y cuerda, es delegada a los fagotes en un movimiento descendente que implica a los clarinetes, transcurriendo el discurso hacia la “calma relativa” representada por los motivos sincopados precedentes, en oboes, fagotes y cuerda (cc.651-656).

EPISODIO c (cc.657-667)

Durante el *hablado* iniciado en el compás 656, el protagonismo es cedido al viento, en particular a la sección de metales (trompetas y trombones), en un *Moderato* (con función de coda) que parte del motivo generador de segunda y tercera ascendentes provenientes del *Adagio* del compás 574.



Este recurso viene justificado por la constante búsqueda de ciclicidad en el lenguaje (cc.657-667). A su vez, la elección tímbrica en un pasaje contrapuntístico de libre construcción, se anticipa a la pieza siguiente donde el papel melódico es interpretado, en primer lugar por los metales.

(BALLET)

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.668-692)

El tango-habanera (*Adagio*) se introduce con una melodía inmersa en el ritmo de la danza, con apoyaturas cromáticas ascendentes interpretada por la trompeta 1ª y

475

The image shows a page of a musical score, numbered 475 at the top left. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. y Fltn. (Flute and Flute in C), Ob. 1 and 2 (Oboes), Cl. 1 and 2 (Clarinets), Fg. 1 and 2 (Fagots), Tpa. 1, 2, and 3 (Tom-toms), Trb. 1 and 2 (Trumpets), Perc. (Percussion), Cel. (Cymbals), Arpa (Harp), E. (Violin I), M. (Violin II), V. (Viola), S. (Violoncello), Aq. (Vcllo Contrabbasso), C. (Corno), T. (Tromba), B. (Trombone), VI. 1 and 2 (Violini), Vla. (Vcllo), Vlo. (Violoncello), and Cbdo. (Contrabbasso). The score contains musical notation for these instruments, including notes, rests, and dynamic markings. A specific marking 'Timp. pp' is visible above the Percussion staff. The notation is in a standard musical format with clefs, time signatures, and various note values.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is arranged in a vertical column of staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. y Flin. 1, Fl. y Flin. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1, Tpa. 2, Tpta. 1, Tpta. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Perc., Cel., Arpa, E., M., V., B., Ap., S., C., T., B., VI. 1, VI. 2, Vla., Vlc., and Cbja. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, and rests. The page number 263 is visible at the bottom.

EPISODIO B (cc.693-723)

En esta sección, aparece un nuevo ritmo sincopado y organizado internamente desde la estructura 3+3+2, cantado principalmente con intervalos de séptima y quinta acentuados en el agudo (como remarca la autora en la partitura de piano, *marcado el ritmo e dolce*) por las trompetas (cc.693-707) y con respuesta en *pp* de las flautas (cc.694-697, cc.702-707) y oboes por separado (c.698, c.702, c.704, c.706).

Al mismo tiempo, la base rítmica (timbales, arpa y cuerda) adquiere mayor movimiento al agregar dos semicorcheas al final de cada compás. La trompa reinicia el canto cromático sensual precedente (cc.708-712) con su correspondiente acompañamiento, para abordar un puente armónico-cromático (do menor con séptima menor sobre mi bemol-si bemol, si menor con séptima menor sobre re-la, si bemol menor con séptima menor sobre re bemol-la bemol) de efecto clásico en el estilo de jazz original de su época (años 30-40 del siglo XX) protagonizado por los oboes con apoyo de los clarinetes (cc.713-714) y las cuerdas (c.714). Por último, la compositora concluye el episodio con un segundo efecto de acordes sincopados y articulados jazzísticamente en flautas y oboes buscando el reposo en el acorde de do menor sobre el diseño de acompañamiento de mi bemol-si bemol y el canto de permanente de la trompa 1ª(cc.717-723).

EPISODIO C (cc.724-740)

Con claro efecto sorpresa ataca en *f* el tema temperamental cantado anteriormente por el trombón; en esta ocasión, la madera casi al completo, salvo los clarinetes, muestran el tema con energía y alegría en la armonía de sol mayor (con séptima mayor) (cc.724-726).

A page of a musical score for a symphony, titled "El niño de Elno - A. López Aránguez - 122". The score is for measures 724 to 740. It features a full orchestral ensemble with staves for Flutes (Fl. y Flto.), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoons (Fg. 1, Fg. 2), Trumpets (Tpn. 1, Tpn. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Percussion (Perc.), Cymbals (Cmb.), Arpa (Arpa), and strings (E., M., V., C., Ap., S., C., T., B., VI. 1, VI. 2, Vla., Vcl., Cbdo.). The woodwinds and strings are active, while the brass instruments are mostly silent. The music is in a major key and features a strong, energetic theme.

En el desarrollo, surgen con fuerza los clarinetes con saltos de octava y escalas rápidas ascendentes (cc.726-728). Todos los instrumentos participantes paran en un acorde con calderón de la con quinta disminuida y séptima menor sobre el bajo de mi bemol en *ff*. Se desenvuelve la primera de las dos fermatas, en este caso, por medio de los clarinetes con corcheas en terceras y negras en caída cromática (cc.729-730). Una última exposición del tema en el tono principal, recopilando elementos del fragmento en sol mayor y del segundo episodio, encuentra su reposo en mi bemol mayor con sexta mayor con calderón (cc.731-738). Los fagotes, y después los clarinetes, interpretan su “florida” cadencia (compuesta por

pasajes de semicorcheas en semifloreo) de *p* a *pp* con efecto de ritardando por figuras, tras lo cual toda la orquesta ataca en *ff* el acorde final y acentuado de mi bemol-sol-fa sostenido-si bemol-do-mi bemol (cc.738-740).

(VICTOR, ELSA)

Forma: ABc

EPISODIO A (cc.741-804)

Una introducción regida por un contrapunto de la madera (fagot, clarinete y oboe) bañado por diseños lírico-armónicos de amplia respiración por parte de los violines, nos sumerge en este dúo de Elsa y Víctor, punto de inflexión a partir del cual lo inevitable se vuelve irreversible.

Para introducir
a Elsa y Victor
de la pp (136)

El adios de Elsa a la Antiga
(Duo Elsa y Victor)

adagio

741 742 743 744 745

La armonía que gira entorno a acordes, en gran parte de quinta disminuida con séptima menor, genera la tensión latente necesaria gracias a los choques con el entramado contrapuntístico citado. Prueba de ello, es la sonoridad del intervalo de cuarta aumentada con la cuerda, fagotes, trombones, trompas y trompetas, sobre la que interviene el tenor en *recitativo* (*Quiero que vuelvas a ser mía*), tras un

amago de “luz” en los compases 13-14 de los violonchelos y fagotes con la armonía de la mayor con sexta y séptima mayores.

16 17 18 19

Recitativo
Que no que ved-vasa ser mi-a se- sa

756 757 758 759

20 21 22 23

no an-sis-tas e-sal-vo to non de-a mor se la lle-vo al in-fen-to

pizz arco
pizz arco
pizz arco
pizz arco
pizz arco

760 761 762 763

El diálogo (cc.767-776) continúa por medio de un *Andantino* en *dolce* guiado por las cuerdas ritmo pausado de negras (c.765) en un mi menor modal (con el do sostenido y el re natural), un canto cálido del corno inglés (cc.766-770) y, un *tutti* cuerda y madera (con cambio armónico a sol mayor y fa sostenido, cc.771-773) que devuelven el recitado en la atmósfera del acorde de quinta disminuida mi con séptima menor (cc.774-776). Entre los constantes cambios de ánimo destacan los siguientes tres sucintos fragmentos. El primero es introducido por la orquesta (madera, arpa y cuerda) con un motivo melódico-cromático descendente dentro de una densa textura armónica casi romántica (*Andantino*, cc.777-778), que la voz (Elsa) imita de manera solitaria. La combinación principal de mi mayor con séptima mayor y si bemol mayor con quinta aumentada transita con manifiesto efecto teatral hacia el acorde “punzante” de cuartas do-fa sostenido-si (c.783). Súbitamente ataca un *Allegro* caracterizado por su dureza expresiva, descrita con acordes repetidos y marcados en *f* por las maderas y las violas, así como por las melodías en valores largos e imponentes de violines, violonchelos, contrabajos, trompas, trompetas y trombones.

The image shows a handwritten musical score for orchestra and voice, covering measures 784 to 787. The score is written on multiple staves. At the top left, the tempo marking "allegro" is written. The voice part (Elsa) has the following lyrics: "no, no, te dedica mas que tu. te roza sus y go a". The score includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings (violin I, violin II, viola, violoncello, contrabasso), and voice. The music is characterized by dense textures and dynamic markings like *f* (forte).

Víctor descubre de esta manera su verdadera naturaleza posesiva hacia Elsa (cc.784-790). La armonía más incisiva de cuartas y segundas concluye con dos acordes (fa sostenido-si bemol-do, c.790/ fa-si, c.791) que se enlazan cromáticamente para recuperar un halo de optimismo ingenuo en el mi menor modal precedente con una Elsa ensoñadora (*Andantino*) acompañada por la cuerda. Sin embargo, el sonido largo de los metales (c.796) y el conjunto de los instrumentos de madera con motivos ascendentes y en rápido *crescendo* hasta el acorde seco y acentuado de do-fa sostenido-si bemol-sol, rompen drásticamente cualquier atisbo de tranquilidad (cc.797-798). Intervienen los cantantes en un *recitativo* que intensifica la dramatización del discurso con acordes (con cuartas aumentadas) entrecortados e incisivos de la cuerda (cc.798-804).

EPISODIO B (cc.805-885)

Una danza en ritmo de 2/4 y *scherzando* con armonías inicialmente enmarcadas en la estética impresionista, trata de plasmar el estado obsesivo en el que interaccionan los dos personajes.

La orquesta inicia el movimiento con las maderas de protagonista, apoyos tímbricos espaciados del xilófono y la cuerda tocando negras en *pizzicato* (cc.805-806). El tenor interviene acogiéndose a la pulsación dinámica presente (*Tú y yo solos...*) (cc.807-810), alternando con la soprano (*Tuya no, no*) donde el acompañamiento adquiere más cuerpo con una sección de cuerdas (salvo el contrabajo) con ritmo inicial de síncopas (cc.813-816) al que se van incorporando el resto de instrumentos. En este tipo de dramaturgia, la orquesta se siente todavía más presente al participar las voces de manera declamada con silencios expresivos amplios. Los diferentes saltos armónicos dotan de fluidez a un discurso que evoluciona, por la conducción de las líneas melódicas, hacia un lenguaje más disonante (cc.825-831) como el acorde de quinta disminuida de la sobre el bajo re bemol con *tremolo* de blancas en la cuerda y negras en la madera (cc.828-830). La agitación aumenta por medio de diseños de semicorcheas en intervalos de quintas y cuartas en movimiento contrario, ejecutados por las violas y los violonchelos (cc.832-836) en contraposición a las notas largas del resto de la cuerda, trompas, trompetas y trombones. Un nuevo acorde acentuado (do sostenido-sol-do sostenido-fa/mi) en *tremolo* de la cuerda junto al metal (salvo la tuba), sustenta la respuesta de Elsa (en forma interrogante) (cc.837-841) en progresión melódica ascendente y en dirección a un punto culminante (con la palabra *IVA*) donde la madera (salvo los fagotes) y los violines descienden vigorosamente con pasajes de semicorcheas (cc.842-845), remarcando el nerviosismo que se traslada, con la entrada del tenor, a los violonchelos y contrabajos; mientras tanto, los violines y las trompas, suenan con ritmo sincopado que completa el cuadro de ansiedad latente junto a los frecuentes desplazamientos armónicos propios de la autora (cc.846-851). La escritura comienza a ensancharse por medio de valores más largos en las voces, en claro contraste con los motivos más ricos rítmicamente en compases anteriores; el cambio del 2/4 al 4/4 (2/2 en el manuscrito), sumado a la mayor densidad en la textura orquestal con las violas reforzando a los graves (c.852) y el resto de los instrumentos derivando en un mismo movimiento en *ritenuto* de negras homofónico y contrario (cc.853-855), justifican el *Ancho* vibrante (armónica y

dinamicamente) iniciado por el *tutti* orquestal en valores largos (do-mi bemol-sol bemol-si doble bemol/do-fa-la bemol-mi bemol, c.856).

Las dos voces, casi siempre próximas rítmica y melódicamente, cantan en el ámbito inicial de fa menor con séptima menor (la bemol mayor con sexta mayor), con variaciones relacionadas con ciertas inversiones (siempre presentes en su escritura) y otros acordes que transmiten sonoridades modales (cc.857-879). La orquesta se reduce a la cuerda y el metal (trombones y trompas) para después volver a aumentar con las maderas (desde el c.865 hasta el final del episodio), las trompetas y los timbales (cc.874-876). Las melodías de los cantantes destacan por su envergadura y su carácter mayestático con un punto culminante común en un *si* natural (c.874) estirando los registros melódica y armónicamente (acorde de la mayor con séptima mayor -ascenso cromático de semitono con respecto al tono de partida del *Ancho*). Un cambio de color con el acorde de la menor con séptima menor y el de sol menor con séptima menor acompaña a Elsa en su frase (cc.877-878) y conduce el discurso (con la palabra *corazón*) a través del latir de unas negras pronunciadas por el timbal sobre la armonía de sol mayor con séptima mayor, hacia un último *ff* orquestal (expresión del “destino”) presente en los primeros compases de la ópera (cc.879-885). La armonía que cierra este episodio mantiene el cariz luminoso, en este caso, de si bemol mayor con séptima mayor (c.885).

EPISODIO c (cc.886-900)

Un acorde de sonoridad ambigua (do-sol-mi bemol-la-mi bemol) atacado en *p* por los metales con *sordina*, nos sitúa en el estado de resignación ante los sentimientos contradictorios de los dos protagonistas (cc.886-887). En efecto, si constatamos la absoluta contraposición de los textos, en un ejercicio dialéctico de la autora, en esta coda (*Meno*, cc.887-900), se manifiesta la conclusión de todo lo acaecido hasta el momento, con las dos voces cantando homofónicamente con Elsa diciendo *Todo nos distancia* y Víctor *Nada nos distancia*.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are measures 145 through 149, with a '36' in the upper right corner. The notation includes staves for various instruments, with markings like 'sordina' (mute) and 'meno mos' (ritardando). A vocal line is present with the lyrics: 'to-do nos des - can - cia' and 'ma-da nos des - can - cia'. At the bottom, measures 186 through 190 are visible, with a 'meno mos' marking above them.

El ritmo ternario y las armonías en *dolce* y progresivamente apianadas de acordes mayores con séptima mayor en un acompañamiento de notas largas, sugieren la aplicación de cierto sentimiento de “redención”.

Escena 4

(*ELSA*)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.901-941)

La autora describe la tristeza debida al estado de depresión de Elsa con un *Adagio* con aire rachmaninoviano en el ámbito de mi bemol menor, aplicando un profundo lirismo protagonizado por una melodía ascendente del corno inglés con caída de sexta para buscar el reposo; todo ello, bañado por un acompañamiento armónico de clarinetes, violines, violas y contrabajos junto a un diseño melódico-armónico de violonchelos y fagotes que, gracias al fino contrapunto basado en la misma escala, enriquece de armónicos la atmósfera sonora.

901

El niño de Elna - A. López Ariza - 127

Adagio

Prueba de ello son los últimos dos compases donde el fagot 1º canta un motivo melódico cromático descendente arropado por el acorde superpuesto mi bemol menor con re menor (cc.907-908). A continuación, siempre en la dinámica de *p*, la cuerda y el *piatto sospeso* preparan la intervención de Elsa con un nuevo tema en re menor, de aire modal (producido por las notas extrañas al acorde en los violonchelos y el *do* natural), interpretado por el corno inglés (cc.909-914).

914

El odio de Elsa - A. López Argaña - 139

Como apunta la compositora, Elsa expresa *con melancolía* su arrepentimiento (*Hemos publicado poco y mal...*), con estilo declamado que modifica la altura de la melodía cuando la palabra lo requiere. No obstante, el personaje necesita expresar su personalidad idealista y decide salir del “círculo vicioso”; para ello, la autora sorprende con el fa sostenido en el oboe 1º que releva melódicamente al 2º, cambiando de color y dirigiendo el discurso, a través del tono de fa sostenido mayor con sexta mayor y su posterior desarrollo, a recordar lo bello de su relación (*Un lecho, dos escritorios...*), culminado en un $\frac{3}{4}$ en la bemol mayor con séptima mayor que recoge elementos ya presentados en el preludio de la ópera (*Più mosso*). La orquestación vertebrada por la cuerda, incluye participaciones puntuales de diversos instrumentos de madera (cc.930-933, cc.935-939), del arpa (c.933, c.935) y el *piatto sospeso* (cc.936-937). La música se concentra en una octava de *fa* con los violonchelos y contrabajos de fondo, solos con la voz.

(CORO)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.942-959)

La orquesta presenta el leitmotiv de Elsa en fa menor (*Andantino*) con el oboe 1º de solista acompañado por las cuerdas (cc.942-944).

El castillo de Elsa - A. López Aránguiz - 143

942

Fl. y Flauto

Fl. y Flauto

Oboe 1

Oboe 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpm. 1

Tpm. 2

Tpala 1

Tpala 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc.

Arpa

E.

M.

V.

S.

Ap.

S.

C.

T.

B.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vcl.

Cbjo.

944

El adiós de Elsa - A. López Artiga - 144

Un acorde de re bemol menor con sexta mayor *tenuto*, en *sf* y enriquecido tímbricamente con el arpa (cc.945-946), da la entrada al coro que interpreta con un canto homofónico declamado, común en todo el episodio, representando “la voz interior y sabia” que escucha la protagonista (*Un estudio, una cama, dos poetas Elsa...*). Los cambios de color armónico transcurren tanto con el coro (acorde de quinta aumentada de re bemol, cc.947-948), como en el pasaje orquestal siguiente que vuelve a tratar el leitmotiv, con un matiz más “amargo” (si bemol con cuarta aumentada y séptima menor/acorde de quinta disminuida de sol en 1ª inversión, cc.949-950). A continuación, el coro prosigue con su prosa en simbiosis expresiva la armonía del tema de Elsa en fa menor (cc.951-953), en sol menor (cc.954-956) y finalizando con el interesante acorde de quinta aumentada de la sobre el bajo *fa* (como ocurre en otras ocasiones, la autora no duda en remarcar los efectos enharmónicos, cc.957-959), reflejo del estilo retórico de López Artiga.

(VICTOR)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.960-980)

El aria del tenor (*Eras el mejor de mis sueños...*) viene introducida, en su fundamento melódico y armónico, por las flautas y trompetas, acompañadas por la cuerda (cc.960-961).

The image shows a page of a musical score for an orchestra and voice. The score is for the introduction of the tenor aria 'Eras el mejor de mis sueños...'. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/4. The score includes parts for Flute and Piccolo (Fl. y Flin.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in G major and 3/4 time. The introduction features a melodic line in the flutes and trumpets, supported by the strings. The tenor's vocal line begins with the lyrics 'Eras el mejor de mis sueños...'.

963

El acto de Elia - A. López Ariza - 148

Las violas impregnan de movimiento con sus diseños de semicorchea en *ostinato* junto a los violines con corcheas repetidas y los instrumentos graves con blancas, en clara alusión a la escritura barroca que, combinada con una armonía luminosa y dinámica en sus diferentes colores, muestra quizás el aspecto más romántico y efusivo de la autora. El arsenal de acordes mayores con sexta mayor, con séptima mayor, con novena menor, menores con séptima menor, de quinta disminuida con séptima menor que se entrelazan de manera natural, realzan e idealizan al personaje en su exaltada expresión. La orquesta, mediante la participación con valores predominantemente largos de los fagotes, las trompas y las trompetas, adquiere más cohesión interna y solidez, a fin de sostener el canto continuo de las flautas que siguen contrapuntísticamente la línea del tenor, coincidiendo en el punto culminante en *f* (*sol-si bemol-la-sol-fa sostenido*, cc.967-968). La música encuentra su progresivo reposo en el acorde de la menor con séptima menor (sin el *do*) con la voz en *tenuto* de blanca (c.974), sintiendo de nuevo el ritmo de las

violas con el acorde superpuesto de mi menor con séptima menor sobre la-mi (c.975), una segunda fermata en mi menor y sol mayor con séptima mayor (con el apoyo del arpa en *arpeggiato* y los trombones) donde el tenor canta un diseño descendente de terceras (sol-mi bemol y re-si). Tras un *portando* de la voz a re, las violas hacen sonar por última vez su motivo con un segundo *arpeggiato* del arpa (cc.978-980).

Escena 5

(*ELSA, CORO*)

Forma: ABCD

EPISODIO A (cc.981-1015)

El lenguaje cambia drásticamente en su forma, como una marcha ligera y contenido, con aire de “burlesca”. Flautas, oboes y clarinetes junto al tambor militar son los encargados de introducir este episodio, como remarca la autora, de corte sarcástico, con ritmo inicial de negras en *staccato* variando con contratiempos y acordes quebrados en corcheas ligadas (cc.981-988).

981

Allegretto *El niño de Ebla - A. López Ariza - 192*

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes two Flutes and Piccolos, two Oboes, two Clarinets, and two Bassoons. The brass section consists of two Trumpets, two Trombones, and a Percussion part with a snare drum pattern. The string section includes Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, and a Piano. The score is written in 3/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic pattern in the percussion.

EPISODIO B (cc.1015-1021)

Los metales (trompetas y trombones) suenan como las fanfarrias que anuncian un evento (*Meno mosso*), manteniendo la misma tensión armónica (la bemol-re-mi-si bemol, cc.1015-1017), en este caso, Elsa continúa emulando los efectos orquestales para expresar las palabras (*Damas y caballeros, les presento al plagiador*) con una segunda llamada del conjunto de metal (c.1018).

El salto al agudo de la soprano (*la*) provoca la ejecución enérgica de pasajes de segundas repetidas en semicorcheas descendentes acompañados de acordes secos en violas y violonchelos (la-re-mi-la) de un *Allegro* que termina en los intervallos armónicos de notas largas, de fa sostenido-si bemol y fa-si (cc.1018-1019). La cantante desarrolla su *recitativo* con un última secuencia de acordes en la cuerda (fa sostenido-la bemol-mi bemol y fa-si-re-la bemol, c.1020) impulsando el arranque del episodio siguiente.

EPISODIO C (cc.1021-1054)

El lenguaje marcadamente ritmado con el que terminaba el episodio A, recupera aquí su protagonismo en un acompañamiento que arranca con el motivo melódico “floreado” en el oboe 1º y violines 1º, y los acordes de corcheas en violas y violonchelos (cc.1021-1022).

The image shows a page of a musical score for Episode C, measures 1020-1022. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. y Flauto (Flute and Flauto), Ob. 1 (Oboe 1), Ob. 2 (Oboe 2), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Fg. 1 (Fagot 1), Fg. 2 (Fagot 2), Tpa. 1 (Trompa 1), Tpa. 2 (Trompa 2), Tpta. 1 (Trombón 1), Tpta. 2 (Trombón 2), Tbn. 1 (Tubo 1), Tbn. 2 (Tubo 2), Perc. (Percusión), Arpa (Arpa), E. (Eufonio), M. (Mando), V. (Violín), B. (Violón), Ap. (Apoyante), S. (Saxofón), C. (Corno), T. (Trombón), B. (Batería), Vl. 1 (Violín 1), Vl. 2 (Violín 2), Vla. (Viola), Vlo. (Violonchelo), and Cbja. (Cajón). The score is marked 'Allegretto' and includes the title 'El Indio de Eze' by A. López Ariza. The page number '1020' is written in the top left corner. The vocal parts (E., M., V., B., Ap., S., C., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vlo., Cbja.) have lyrics in Spanish: 'He - ro - e - de - a - mor - con - tra - los - in - di - os - de - la - in - dia'.

El coro (cc.1023-1025, cc.1027-1054), como en si de una tragedia griega se tratase, adopta la actitud partícipe (*El plagiador copia va,...*), decantándose, con su enfático estilo, por el pensamiento de Elsa (*Acepto que no salía de mi crisis...*). La práctica totalidad del coro está escrito homofónicamente, a excepción de pasajes en los que algunas voces doblan diseños de la orquesta completando los valores largos de las demás voces o dotando de mayor dinamismo al discurso (c.1030, c.1032, c.1044, c.1047-1048). La armonía inicial de acordes por cuartas (fa sostenido-si bemol-mi) se modifica mediante un sistema que combina el cromatismo y las notas comunes, estando siempre presentes los intervalos de cuarta aumentada. Mientras tanto, el motivo melódico anteriormente citado, aparece en diferentes instrumentos, acoplado a los constantes cambios armónicos (violines 2º, c.1024; oboe 1º y violines 1º, c.1025; fagotes, violas y violonchelos, cc.1030/1032/1035; oboes y clarinetes, c.1044), hasta la entrada temperamental y acentuada de los metales (c.1054). Por otra parte, destaca también el uso del

tambor militar que comienza intermitentemente con la entrada del coro hasta alcanzar la total presencia incluido un redoble final (cc.1050-1054). La línea de canto de Elsa mantiene las mismas características que el fragmento análogo del episodio A (cc.1027-1051).

EPISODIO D (cc.1054-1093)

El enlace melódico de los metales y violonchelos conduce el discurso hacia un lenguaje cada vez más violento.

1050

El acto de Elsa - A. López Ariga - 1964

Fl. y Flin.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpta. 1
Tpta. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Pano.
Arpa
E.
M.
V.
S.
A.
S.
C.
T.
B.
Vt. 1
Vt. 2
Vla.
Vcl.
Cbdo.

1055

Meno mosso e pesante
El séñor de Elia - A. López Arga - 102
Allegro

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings, along with a vocal soloist (Elsa). The tempo and mood are marked as 'Meno mosso e pesante' and 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The page number '1055' is written in the top left corner. The title 'El séñor de Elia - A. López Arga - 102' is visible at the top. The vocal line includes the lyrics '¿Quieres dar la cara?...'.

Dos golpes “literales” del *tutti* orquestal (*Meno mosso*) con el acorde si bemol-mi bemol-fa sostenido-do, impulsan en *recitativo* a la solista (Elsa) hacia un estado de cólera (*¿Quieres dar la cara?...*), seguido de la repetición del pasaje, esta vez con trompetas, trompas, trombones y violonchelos, y dos nuevos acordes marcados también en *ff*. La voz con un *fa sostenido* desata la furia descrita por un fragmento (*Allegro*) de semicorcheas descendente en las cuerdas con apoyo inicial del metal (notas largas) y los timbales (cc.1058-1059). La escritura se torna más ruda, con cantos más pesados de corcheas desempeñados por toda la cuerda y los fagotes al unísono, que recuerdan las melodías primitivas de estilo de bartokiano, mezclando pasajes escalísticos diatónicos y cromáticos desplazados en bloque. La armonía transita por diferentes tonos como do menor, si bemol menor, fa menor, re mayor. El coro expresa, como está indicado, *con murmullo de conversación*, el estado de inquietud y sorpresa ante la situación extrema (cc.1067-1070; c.1074). En este clima, la soprano mantiene la línea de un canto declamado en el registro

agudo (cc.1071-1082), siempre en busca de la inteligibilidad del texto. La parte orquestal se agranda con refuerzos en motivos de dos corcheas o negra a contratiempo por parte de los oboes, los metales y la percusión (c.1068, c.1070, c.1072, c.1074, c.1076, c.1078, cc.1080-1085), encaminándose por medio de *stretti*, hacia la culminación en *ff* con el acorde mi-la bemol-do-si bemol. Inmediatamente después, empieza el *Sostenuto* con unos acordes en ritmo pausado y acentuado sobre la base recurrente de do-fa sostenido-si bemol, a los que se suma un diseño rápido ascendente en las cuerdas con final acórdico (cc.1087-1088), para dar paso a un *recitativo* intenso y tétrico. El tono grave de la música se refleja en el motivo de tres notas en los metales¹²² a partir del cual, las cuerdas en *tremolo* (y esporádicos toques de timbal), se encargan de dramatizar con acordes de séptima disminuida (cc.1091-1092). Tras un acorde cortado en seco, la voz expresa una última frase con cierto humor ácido, por medio de una escala descendente en *affretando* y una serie de terceras disminuidas repetidas (si bemol-fa sostenido) en *ritenuto* (cc.1092-1093).

¹²² Recordemos, por ejemplo, el célebre *Preludio Op.3 n.º2* de Serguei Rachmáninov con el motivo descendente de tres notas, generador de la parte lenta de la pieza.

1092

Eladio de Elia - A. López Arga - 174

(CORO)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1094-1114)

La autora, en su búsqueda continua de equilibrio formal, incluye este número de compases alternados de 2/2 y 3/2 (*Larghetto*) y suaves armonías acompañadas por la cuerda (la bemol mayor con séptima mayor/sexta mayor; sol mayor con séptima mayor/sexta mayor; acorde de quinta disminuida con séptima menor de sol; la bemol menor con sexta mayor), donde el coro canta con valores largos homofónicamente la frase *Elsa, que nadie imprima en tu cuerpo la huella...*, nuevamente como la voz interior y sabia que aconseja.

1094

El Edén de Elsa - A. López Ariza - 172

Larghetto

Fl. y Flto. 1
Fl. y Flto. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tbn. 5
Tbn. 6
Tbn. 7
Tbn. 8
Perc.
Timp.
Xyl.
Arq.
E.
A.
C.
B.
Vt. 1
Vt. 2
Vln.
Vcl.
Cbjo.

Ahora mismo telefono a la policia...

(ELSA)

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1115-1144)

Elsa pronuncia en *parlato* y, como señala la autora, *con voz trémula*, la frase con la nota *mi bemol* **Ahora mismo telefono a la policia....**

1119 El soliloquio de Elsa - A. López Ariza - 179

El ritmo, derivado de músicas americanas como el jazz, destaca por la variedad de acentuación que “deshace” en una amalgama el 2/4. Elsa interviene cada vez de manera más espaciada (cc.1128-1129; cc.1134-1137) con un orquesta a la que se suman los oboes (c.1128), las flautas (c.1132), los fagotes, el trombón 1º y la cuerda (c.1134), el trombón 2º (c.1137) en *crescendo e accelerando* final que se interrumpe con un acorde en *ff* (mi-la bemol-si bemol-do-re); Elsa lee de nuevo las palabras de Víctor detonantes del drama psicológico ***O nos vamos los dos o me voy y sólo...*** cantadas por medio de una progresión melódica descendente con aire raveliano¹²³.

¹²³ Es interesante observar el estilo vocal de Ravel, por ejemplo, en la manera plástica de *portare* la voz en el *Aria de Concepción* de su ópera *L'Heure Espagnole*.

Un pasaje arpegiado de semicorcheas de los oboes agita y agiliza el movimiento (c.1151), tomando el relevo los clarinetes en continuos seisillos de semicorcheas repetidos (c.1152) que recorren el *Allegretto* siguiente, donde los demás instrumentos se adhieren de manera variada infundiendo un marcado carácter marcial; las flautas tocan negras (cc.1152-1168), el arpa *arpegiati* en blancas (cc.1153-1167), fagotes, trompas, trombones, caja y contrabajos, figuras rítmicas de cuartas (c.1155, c.1158), violines con arpegios de corchea repetidos (cc.1153-1166), violas violonchelos, trompetas y oboes con un diseño melódico contrastante en valores largos (cc.1152-1158, cc.1164-1167). La sonoridad generada por diseños derivados de la escala de tonos enteros, se vuelve más turbulenta rítmica y tímbricamente hasta alcanzar en los compases finales del *tutti* orquestal escalonadamente (pasajes acentuados de fusas en la madera -salvo los fagotes- y violines, motivos cromáticos de corcheas en metales, fagotes y cuerda -salvo violines-, *glissandi* en el arpa y semicorcheas repetidas con el xilófono y

los timbales), la transformación del sonido en casi “ruido”. El lenguaje se torna acórdico, con síncopas y acentuado, movimiento cromático descendente de los graves, concluyendo de manera brusca y describiendo, de esta manera, la situación dramática ante el inminente disparo de la pistola (acorde de fa-do sostenido-fa-la-si-mi, ejecutado cinco veces por la práctica totalidad de la orquesta) (cc.1171-1175).

1169

El castro de Elna - A. López Aránguiz - 192

Fl. y Pícol. 1
Fl. y Pícol. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Perc.
Timp.
Xyl.
Arpa
E.
M.
V.
A.
S.
C.
T.
B.
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vcl.
Cbdo.

(Toca la púa, amaina al fondo del perfilado y después, hace un rasgueo sobre la cuerda)

En la partitura orquestal, hay un calderón entre el compás 1174 y el 1175 que nos se encuentra en reducción de piano. El compás 1176 la orquesta queda en silencio dando paso a un hablado de Elsa *¿Eres tú, amor...? ¿Qué tal el día...?* A raíz de una llamada de teléfono que hace despertar a la protagonista de su situación.

(ELSA)

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1177-1199)

La autora recurre a la repetición casi literal en su contenido, proveniente del episodio A de la obertura. El patente sentido cíclico en gran parte de su obra en general, viene remarcado, en el caso de su ópera, y en particular en este sorprendente final desde el punto de vista argumental, por una doble exposición de la parte orquestal; una primera más breve, instrumental (cc.1177-1182) y una segunda más larga, con una parte vocal superpuesta (cc.1183-1193), donde Elsa

descubre, con sus palabras (*Hoy...no le puedo dar más...*), la realidad tras el “teatro dentro del teatro”.

1179

El niño de Elna - A. López Ariza - 198

Fl. y Flin.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Perc.
Timp.
Xyl.
Alpa.
E.
M.
U.
B.
Ap.
B.
C.
T.
B.
VI. 1
VI. 2
Via.
Vlo.
Cbdo.

(Entre otros de su libro y otros libros sobre la música, estamos así.)

Hoy...no le puedo dar más...

1185

El niño de Ebla - A. López Ariza - 198

Las variaciones que aplica en el caso de la presentación con la soprano son: omite el primer compás repitiendo desde el segundo; el compás 7 (2/2) del principio se amplía incluyendo el acorde de la bemol menor con sexta mayor entre dos compases de 2/2; el compás 1192 análogo al 10 de la obertura, contiene una octava de *sol* en las trompetas, en contraposición a la octava de *fa* de los trombones del inicio; seguidamente, se produce un salto en el que el compás 1193 corresponde al 16, aunque con los bajos intercambiados en su alteración (*sol* bemol/*sol* natural en el de partida y *sol* natural/*sol* bemol en el final); por último, en los compases finales, las escalas descendentes poseen el *la* natural en el principio y el *la* bemol en la segunda, preparando de este modo el acorde conclusivo de la bemol mayor con séptima mayor (cc.1197-1199), en contraste con el intervalo armónico de quinta disminuida del comienzo de la ópera (c.20). La línea vocal extiende su registro hacia el agudo (*la bemol*) en consonancia con la envergadura sonora y la elocuencia del personaje.

2. Música instrumental

2.1. La música de piano

Los Inmortales

(piano)

Comentario

“A su majestad la Reina Sofía, en agradecimiento por su labor en pro de la música”. Con estas palabras, la compositora presenta su ciclo pianístico **Los Inmortales** (en memoria de Vicente Aleixandre) y, al igual que Franz Liszt con sus **Tre Sonetti di Petrarca** o Eduard Toldrà con sus **Sis Sonets** para violín y piano, López Artiga *d’après une lecture* del gran poeta de la Generación del 27 desarrolla su original “metaexpresión” musical por medio de un lenguaje que no se ciñe programáticamente al guión marcado por los poemas homónimos de verso libre del poeta (provenientes del libro *Sombra del Paraíso*, 1939-43), sino que se organiza formalmente desde su enfoque musical e idiosincrático. Al respecto, es muy interesante recordar la opinión expresada por el académico Ricardo Gullón al escuchar la obra con la Autora al piano: usted en su espiritualidad ha llegado más lejos que llegó Vicente Aleixandre¹²⁴. Esta obra compuesta en 1988 y estrenada junto a su Sonata para voz y piano, por la misma Autora, el 11 de octubre de 1990, en el Houghton Library Museum de la Universidad de Harvard (EE.UU.), representa la clara interacción entre elementos musicales asignados tradicionalmente a la estética contemplativa de corte impresionista y elementos que rompen inquietamente la “armonía” que recorre cada pieza. La Autora, interpretando las palabras del poeta acerca del Universo que describen sus versos: *Y por eso siento que ese cántico no celebra lo que me rodea hoy, sino el mundo para el que nací y en que no me hallo*¹²⁵, muestra un mundo grandioso, de ensueño, cuya imagen se entremezcla con pensamientos y sensaciones de la persona acerca de la verdadera realidad. Esta confrontación da lugar a unas piezas

¹²⁴ Giner Boira, Vicente: *Valencia en Copenhague*. La Provincias (El Miguelete). 29 de abril de 1993. Pág.65. Este artículo surge como resultado del encuentro entre Vicente Giner y Ricardo Gullón en casa de la compositora.

¹²⁵ Texto extraído de las Notas al programa escritas por la Autora del Concierto celebrado el 6 de febrero de 1992 en el Palau de la Música de Valencia junto al pianista Ricardo Jesús Roca Padilla.

próximas a un tipo de expresionismo de transición¹²⁶ donde el “deseo” fluctúa entre lo real y lo irreal. Como afirma el pianista y musicólogo José Doménech: *se percibe su lógico aprovechamiento de la intangibilidad de la música para situarnos en el plano de lo inmaterial, para hacernos presentir lo que ocurre detrás de los acontecimientos que se relatan, presagiar las emociones y los sentimientos que se entrecruzan en el alma humana al margen de la anécdota argumental*¹²⁷. Las siete piezas que conforman el ciclo siguen un orden establecido por la Autora, nunca arbitrario (como es característico en sus obras): *La Tierra, El Aire, La Lluvia, El Sol, La Palabra, El Mar y El Fuego*. Las dos piezas que abren y cierran el ciclo destacan por su naturaleza rítmica, y final contundente. La primera muestra elementos provenientes del jazz, tan apreciado por la compositora, aplicados casi de manera minimalista, alternados con una sección de trasfondo español donde se aprecian las sonoridades politonales a menudo presentes en este ciclo; esta pieza describe la pureza, la grandeza y la belleza del planeta. En *El Fuego*, resalta la mayor alternancia de secciones que simbolizan la energía, la pasión, el efecto purificador en una atmósfera de cierto caos; la compositora se acerca inicialmente con su lenguaje al espíritu de obras como **Orgia** de Joaquín Turina o **La Danza del Fuego** de Manuel de Falla, aunque de una manera más trascendente, mística, recordando por momentos, rasgos del universo de Mussorgsky y de Skriabin. A continuación, destaca en el centro de la obra, *El Sol*, la única pieza que no utiliza barra de compás, la escritura es un continuo ad libitum, donde la métrica se disipa, dando lugar a una música de discurso infinito constante generador de todo lo demás (sólo en apariencia delimitado por la forma cíclica ABA, utilizada frecuentemente por la Autora). Al

¹²⁶ Con respecto a esto, es muy interesante cómo la compositora emplea varios tipos de lenguaje que pueden confundir, como es el caso de clasificar alguna de sus obras en el impresionismo; en este caso, sería apropiado utilizar las palabras de Benjamín Crémieux acerca de la obra del novelista francés Marcel Proust: “el impresionismo de Proust no consiste en registrar, según surgen, impresiones fugaces; consiste en vencer la natural pureza del espíritu y en no parar hasta lograr descubrir la parcela de realidad profunda, nutricia, contenida en la impresión. Las imágenes mueren; no tienen otra significación que la que nuestro espíritu les atribuye. Extraer lo real de la impresión es la finalidad, el sobreimpresionismo de Proust”. (Véase web: Gullón, Ricardo: “El “Jean Santeuil” de Marcel Proust. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/public/00364068644682006532268/p0000001.htm).

¹²⁷ López Artiga, Ángeles: CD *Obras para piano. Los Inmortales. Ensayos*. Comentario de José Doménech Part. Ángeles López Artiga, piano. Tañidos (Several Records), 2007.

igual que *El Aire*, *La Lluvia* y *El Mar*, el final es indeterminado, en cambio *La Palabra* posee una coda resolutiva. Si *El Aire* contiene elementos lírico-meditativos, apenas interrumpidos por algún pasaje de explosión emotiva, *La Lluvia* combina dos episodios que expresan, de un modo psicológico-descriptivo, la tensión latente que subyace buscando el clímax liberador, volviéndose la escritura rítmica, percutiva e incisiva armónicamente, para ir volviendo a la atmósfera más calmada del inicio. *La Palabra* actúa como un bálsamo donde la compositora despliega un lenguaje casi romántico en sus maneras, lleno de optimismo y de movimiento sensual. En palabras de María Ángeles García Díaz, la “quintaesencia” (...) parece estar representada por la palabra, (...) la palabra es luz porque sirve como expresión del sentimiento amoroso y para referirse al objeto de ese amor (amada=luz)¹²⁸. Por último, *El Mar* presenta de nuevo un discurso de aparente quietud, el ritmo y la armonía se muestran muy variables en las diferentes secciones logrando una atmósfera de misterio constante que busca su lógico desenlace; asimismo, aparecen elementos presentes en *El Aire* que refuerzan el concepto cíclico de la obra, claro ejemplo de este recurso utilizado hábilmente por la Autora. La compositora, aun dirigiendo la culminación hacia el final, aplica el sistema de tensión–distensión asociando los diferentes elementos separados por uno neutral, que observa, *El Sol: La Tierra-El Fuego*, *El Aire-El Mar*, *La Lluvia-La Palabra*. Debido a la envergadura de **Los Inmortales**, López Artiga transforma esta obra en una serie de poemas sinfónicos en 1991 donde, partiendo de una clara diferenciación tímbrica y dinámica, y de una mayor libertad interpretativa que permite el piano con respecto a la orquesta, logra sin embargo una auténtica adecuación del contenido y subraya su potencial expresivo incluso desde el punto de vista coreográfico. Con respecto a esto último, no es una casualidad que la artista plástica valenciana Aurora Valero, nombrada anteriormente, haya dedicado tres series completas de cuadros sobre la temática propuesta por López Artiga en un verdadero encuentro de “Artes en Paralelo”¹²⁹.

¹²⁸ García Díaz, María Ángeles: *Una aspiración a la luz: la poesía de Vicente Aleixandre*. Kassel, Reichenberger, 2001. Págs. 182-183. En su estudio literario, nombra también los cuatro elementos primitivos Tierra, Aire, Agua y Fuego, asociando la Lluvia y el Mar con el Agua, y el Sol con el Fuego.

¹²⁹ Título que recibe el Ciclo de Conferencias-Coloquio coordinado, dirigido por Ángeles López Artiga desde 1992 con sede en el Palau de la Música de Valencia.

Análisis formal

La Tierra

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-37)

El material temático se basa en un diseño melódico-rítmico a partir del pie, semicorchea con puntillo y fusa, organizado desde la estructura dancística elemental de dos compases. El tempo de *Adagio* iniciado en *p*, pretende transmitir un aire de alegría asentada en un acompañamiento de la mano izquierda de octava de blanca en el bajo con acorde a contratiempo de negra que remarca claramente el ritmo binario del 2/4.



La armonía se fundamenta en acordes mayores con séptima menor y novena menor, mayores con sexta mayor, de quinta disminuida con séptima menor, superpuestos (por ej, de quinta disminuida de fa sostenido con séptima menor sobre el bajo *sol*, cc.13-18), con una primera sección en el ámbito de sol mayor (cc.1-18), una segunda medio tono más alto, en la bemol mayor (cc.19-22) y una tercera que sirve de transición (acorde de re mayor con séptima menor y novena mayor, cc.23-24 y pasaje armónico derivado de la escala de tonos enteros, cc.25-26) hacia el pasaje en *ff* (*Ancho*) de fa sostenido mayor con sexta mayor. Los pasajes de índole melódica de la mano de derecha, dan paso mediante un *crescendo* reforzado por octavas marcadas en la mano izquierda (cc.25-26), al citado fragmento escrito en tres pentagramas, rítmico-acórdico, expansivo en sus acentos y enlaces, con cambios de color (aprovechando el recurso del pedal de resonancia, imprescindible en su música) que progresan hacia el acorde triplemente superpuesto la-do-sol/si bemol-do-mi bemol-sol/sol-sibemol-re-sol.



Arropados por esta sonoridad, fluyen unos pasajes escalísticos de fusas en *stringendo* a dos manos a distancia de cuartas y quintas justas (c.33) que conectan con el acorde de si bemol mayor con sexta mayor, donde un *martellato* de acordes quebrados (c.35) se deshace en cascadas de arpeggios descendentes entre las dos manos, recogándose con una escritura más cerrada en movimiento contrario de dentro a fuera, con un puente hacia el agudo en *rallentando* (cc.36-37).

EPISODIO B (cc.38-64)

En este *Meno mosso*, el lenguaje adquiere un carácter modal conseguido por medio de una amalgama de cuartas y quintas justas con segundas mayores (evitando las terceras, por su relación sonora con la tonalidad) dispuestas en diseños melódicos y acompañamientos que interactúan dotando al discurso de cierto aire “lejano en el tiempo”, primitivo. Internamente, debido a los efectos de superposición, se extraen las secuencias básicas de dos acordes (tonos) separados por un segunda (por ej, si bemol/la bemol, cc.38-39; sol/fa, cc.40-41). El desarrollo consiguiente sitúa el eje tonal sobre el *sol* (cc.49-55), retoma el *fa* como punto de partida de una sección de arpeggios ascendentes y descendentes (*Tranquillo*) en *p* y *dolce* pasando por los ejes de *do* y *re*, mediante una sutil técnica donde se solapan las armonías, permitiendo el efecto de *legato* no sólo melódico, sino también armónico (cc.56-62). Súbitamente, un pasaje veloz a dos manos de escalas de fusas (a distancia de octava, en el tono de sol mayor) en *crescendo* hasta el *ff* y, otro descendente con *tremolo* de acordes quebrados en la

derecha y arpeggio de notas acentuadas en la izquierda, nos conducen a una reexposición variada (cc.63-64).



EPISODIO A' (cc.65-92)

La vuelta al tempo I se realiza con un cambio rítmico de las melodías con puntillo del primer episodio, por seisillos también generados por dos notas repetidas. En este caso, la dinámica de *f* se afianza como principal, independientemente de momentos en los que se crea la perspectiva necesaria con apianamientos (c.72, c.83). La armonía alrededor de sol mayor se consolida con las diversas variantes melódicas ascendentes, descendentes, con células de segunda o de tercera comenzadas desde la nota inferior o superior, hasta el compás 78; la compositora aplica de nuevo el cromatismo con un la bemol mayor (con séptima menor) que transita por mi bemol menor con séptima menor, para encauzar una progresión armónica ascendente ligada “técnicamente” a la escritura impresionista, por momentos, observada en esta obra. El empleo del cromatismo por medio de acordes mayores séptima y de quinta aumentada con séptima menor en *crescendo* (cc.83-86), encamina el movimiento hacia un segundo y final *Ancho* donde el eje tonal se desvía al *re*, sonando en *ff* acordes repetidos (sobre el bajo *re* y *re-la-re*, los grupos *si-re-fa sostenido-la/la-re-mi-*) alternados por registro con un ritmo primario (cc.87-92)¹³⁰.

¹³⁰ Podemos mencionar como ejemplo, diversos pasajes presentes en obras como *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky donde se busca un hipotético transporte a un pasado muy lejano y ficticio, al mismo tiempo.

El Aire

Forma: Aba'

EPISODIO A (cc.1-27)

El carácter evocador de un vals de fina plasticidad introduce la pieza de aire *Tranquillo* (cc.1-8), modulante (no en el sentido tonal, por supuesto) colorísticamente desde un *espressivo* con carácter de *rubato* (no señalado por la autora, pero intrínseco en su concepto discursivo), especialmente con la presentación de una melodía que describe la volatilidad de las emociones (cc.9-12). Las superposiciones acórdicas (do-sol/fa sostenido-si bemol-re y do-sol/la bemol-do-mi bemol), los efectos cromáticos (acorde sobre el *re* de re-fa sostenido-si bemol cambia a mi bemol mayor con séptima menor, cc.11-13) y otros acordes como los de quinta disminuida con séptima menor (cc.16-20), son ejemplos de la amplia paleta de colores empleada para un desarrollo que retoma pasajes de segundas repetidas (presentes en la primera pieza) y una escritura que deviene acórdica con un decidido *crescendo e affrettando a ff* (cc.19-21). Con un marcado espíritu heroico, “explota” en el *Ancho*, una reexposición transmutada de los compases iniciales con la misma armonía básica de sol menor con séptima mayor, vertiendo la tensión en el interesante y simbolista acorde mi bemol-si bemol-fa sostenido que es completado con las notas *la* y *do* mediante un arpeggio lento de negras con el pedal de resonancia abierto, todo ello buscando la indefinición temporal de la pulsación (cc.22-25); de este modo, se suceden cadencialmente varios *arpeggiati en pp* con ligeros cambios armónico-cromáticos y un arpeggio final ascendente y descendente que nos sumergen en una atmósfera etérea, pero no exenta de contenido (cc.25-27).



EPISODIO B (cc.28-62)

El carácter de danza más ligera comienza en este *Adagio* en el eje de *do*, con acordes *rasgueados* en *dolce* en la mano derecha acompañados de acordes quebrados en ritmo de dos corcheas en la izquierda, que imprimen al lenguaje, con sus disonancias cierto aire de esencialismo. Periódicamente se alternan pasajes melódicos que surgen como pequeños arrebatos improvisatorios, a la manera del guitarrista flamenco. Los diferentes estratos armónicos dan fluidez y variedad al discurso hasta la progresiva transición con una textura más contrapuntística que encuentra su reposo en *pp* en la armonía sumativa de base *do-fa sostenido-si bemol* (cc.56-62).



EPISODIO C (cc.63-73)

Con función de coda, se presenta una reexposición parcial del material temático presente en los compases 9-11, con saltos armónicos (transición por el tono de *fa*, cc.66-67) y *stretti* (elaborados a partir del motivo melódico ascendente de tresillos y nota larga) que conllevan el discurso hacia la difuminación con el intervalo final

de quinta justa en registros extremos sol-re por movimiento contrario del motivo melódico entre las dos manos (cc.72-73).

The image shows a page of a musical score for 'La Lluvia'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled '62' and includes the instruction 'Tempo' and dynamics 'pp' and 'mf'. The second system is labeled '66' and includes 'rit.', 'senza rit.', and 'dec.'. The third system is labeled '70' and includes 'cres.', 'cres.', 'rit.', and 'pp'. The music features intricate rhythmic patterns, including triplets and slurs, and is written in a key with one flat (F minor).

La Lluvia

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-50)

Un movimiento continuo de motivos repetidos de cuatro semicorcheas en la mano derecha en el tono de fa menor y en *pp legato* (cc.1-4) sirve de preámbulo de una música que combina aspectos minimalistas con un neoclasicismo, por momentos, politonal y un desarrollo con progresiones armónicas y de textura que mantiene constantemente la atención del oyente. La mano derecha se suma con pasajes en corcheas que imitan el anterior, pero en do menor (c.5), creando un universo sonoro politonal enriquecido por un generoso empleo del pedal y desempeñando el rol melódico destacado. La escritura se diversifica paulatinamente sin perder la frescura de la rítmica marcada inicialmente. La alternancia de los diseños de semicorcheas con los de corchea (cc.5-30) dan paso a una secuencia de pasajes de semicorcheas en movimiento, tanto paralelo como contrario (cc.31-37), impulsados por una dinámica creciente de *f* que alcanza su cénit en arpeggios derivados de acordes quebrados (la bemol mayor con séptima mayor, sol menor, la bemol mayor con sexta mayor, sol menor con séptima menor, etc., cc.38-46). El lenguaje busca un progresivo recogimiento mediante la aproximación de los registros y un *decrescendo* y *cede* final, con reposo aparente en un *Moderato*

compuesto por diseños circulares repetidos de seisillos de semicorcheas en la mano derecha y valores largos en la izquierda dentro de un armonía derivada de la escala de tonos enteros (cc.47-50). La atmósfera misteriosa creada concluye con una escala ascendente que enlaza en *crescendo* con el siguiente fragmento (c.50).



EPISODIO B (cc.51-70)

Sin renunciar al mismo principio constructivo, este episodio destaca por el carácter predominantemente percusivo y disonante, fruto del empleo de intervalos armónicos de segunda en los acordes. La dinámica de *ff* alcanzada en el compás 55, se reduce hasta la presentación de un breve fragmento armónico en *p* de acordes en arpeggios de cuartas y quintas alternadas entre las dos manos sobre un pedal que produce una sonoridad “pacificadora” (cc.59-63) ante la inminente recuperación de la atmósfera agitada e brusca de los compases siguientes. En este caso, la compositora vuelve a recordar el motivo generador en do sostenido menor con apoyaturas dobles y acentos alternados entre las dos manos (cc.64-69), finalizando con unos *arpeggiati* veloces distribuidos también entre las dos manos, con acento en corcheas a contratiempo (recursos expresivos propios de músicas como el flamenco) y sustentados por la armonía unida cromáticamente de fa sostenido-si bemol-do-mi y sol-si-do sostenido-mi con final cadencial y calderón (c.70).



EPISODIO A' (cc.71-101)

La reexposición del material temático inicial se produce con la interpretación simultánea del motivo principal politonalmente en *pp*, recuperando de manera variada, la combinación de motivos de semicorcheas y corcheas que conforman los compases 5-15, tendiendo a una búsqueda de aligeración y disipación del lenguaje (cc.79-96). En el final, la autora aplica el recurso de ampliación de las figuras en las dos manos con el motivo generador para crear la sensación de *rallentando* (cc.97-101).

El Sol

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-4)

La autora sumerge desde el principio al oyente en una atmósfera extremadamente abstracta con una carga de simbolismo descrita mediante una escritura libre de compás; se alternan octavas con calderones en las dos manos cubriendo un amplio registro completadas por cambiantes arpeggios unidos por el pedal de resonancia, todo ello fundamentado en intervalos de segundas, cuartas, quintas y octavas.



La aparente indefinición armónica debido al efecto de superposición modal crea una sensación de etereidad donde el eje de *do sostenido* flota en el ambiente. El episodio termina con un diseño arpegiado cadencial que sorprende, en su final, con el acorde de sol sostenido menor (c.4)

EPISODIO B (cc.4-15)

Aprovechando el mismo marco dinámico general de *p*, el lenguaje adquiere un ritmo binario y pausado (*tranquillo*) de corcheas que acompañan secuencias de negras imitando la sonoridad de “campanas lejanas” en continua progresión hacia un *espressivo* cuya escritura incluye unos motivos melódicos con ritmos de puntillo que concentran paulatinamente más energía.



La escritura se agranda cobrando un protagonismo absoluto el desarrollo del mencionado motivo, esta vez, en octavas con segundas, hasta el *ff* en el que se mimetiza rítmicamente parte del material temático del inicio de ***La Tierra***, dentro

del ámbito armónico del acorde de quinta disminuida de fa sostenido con séptima menor (c.9), obteniendo un punto culminante grandioso enriquecido por la técnica cromática representado por el acorde fa sostenido-re-la bemol-si bemol-do desde el que se proyecta un pasaje de arpegiado y escalístico ascendente muy rico armónicamente al incluir todas las notas de la escala en un solo pedal de resonancia (c.10). Como si de suaves destellos de luz se tratase, la compositora devuelve la atención al *p* y *dolce* (*come prima*) con acordes desmenuzados entre las dos manos con ritmos inversos de semicorchea y corchea con puntillo, adelantando tímidamente elementos del primer episodio (c.11). La armonía dispuesta en los registros medio y agudo, se presenta transparente y de variado colorismo (acordes menores con séptima menor, superpuestos, de quinta aumentada). Un contrastante fragmento de tresillos relevados entre las dos manos, en picado-ligado, *leggiero e ritmico* (cc.13-14), progresa hacia un registro grave acabado con octavas profundas, mostrando la capacidad de aplicar la técnica de la variación interna de células o motivos temáticos presentes en otro momento de la obra (material derivado de los compases iniciales del episodio B, cc.4-5). El lenguaje se recoge en la sonoridad ambigua de re-mi redondas en *pp*, previa a la reexposición (c.15).

The image shows a page of musical notation for Episode A' (measures 11-20). The score is written for a piano and includes dynamics such as *p dolce*, *pp*, and *sfz*. It also features tempo markings like *Tempo I* and performance instructions like *leggero e ritmico*. The notation includes slurs, ties, and triplets, indicating a complex melodic and harmonic structure.

EPISODIO A' (cc.15-20)

Los elementos lingüístico-musicales del primer episodio se reproducen inicialmente en el eje de *mi* (cc.15-16), transitando hacia el de *do sostenido* (cc.17-18) dentro de una dinámica de *pp* y empleando como conclusión, un recuerdo del pasaje de tresillos alternos del final del segundo episodio desde el agudo hasta el grave basado en un fórmula repetida (tres veces) en *ppp* (c.19). Las notas finales en negras de la mano derecha parten del tresillo correspondiente y encuentran por medio de un *cediendo* el reposo en un *fa sostenido* que, junto a la línea del bajo *sol sostenido/re sostenido/sol sostenido*, nos sitúan en una semicadencia final que deja el discurso, en cierto modo, “suspendido en el aire” (cc.19-20).

La Palabra

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-20)

La autora especifica con su indicación de *Moderato cantabile*, el carácter flexible de un lenguaje de textura acórdica, donde la melodía está íntimamente ligada a las notas de cada acorde. Dicha línea melódica interpretada por la mano izquierda con acordes a contratiempo en la derecha, flota en armonías dulces y evocadoras, con cierto aire romántico (acordes de menores con séptima menor, menores, mayores, basados en la escala de tonos enteros). Independientemente del desarrollo posterior, existe un tono principal de fa sostenido menor (con séptima menor, cc.1-9) de partida que sirve en su plasmación formal, de modelo. La unidad discursiva se produce gracias al empleo de sutiles cambios de escalas que nos transportan de tono a otro acompañados de una medida agógica (tanto la señalada -cc.10-11/c.20-, como la intrínseca en el fraseo -estructuras mínimas de dos en dos compases-).



The image shows a musical score for Episode A, measures 1 through 20. It is written for piano in 3/4 time, marked 'Moderato cantabile'. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) is marked with a piano 'p' dynamic. The second system (measures 5-8) continues the texture. The third system (measures 9-20) includes markings for 'riten.' (ritardando) and 'Tpo' (tempo). The music features a complex texture of chords and melodic lines, with a focus on harmonic richness and subtle tonal shifts.

EPISODIO B (cc.21-47)

La compositora hace un guiño a las danzas antiguas como el minuetto, con aire *tranquillo* en el ámbito armónico de mi menor (con séptima menor). El fundamento constructivo acórdico continúa, en esta ocasión, con la combinación de los acordes básicos de mi menor y re mayor acompañando una melodía marcada por el vértice de cada uno de ellos, con cambio de registro (c.26) y creciente dinámica, hasta un punto culminante (*ancho* y *ff*) de alegría rebotante en

re mayor con notas añadidas por superposición acórdica (si menor con sexta mayor sobre re-la-mi, cc.31-33). A continuación, se despliegan unos diseños de semicorcheas (de tipos arpegiado y escalístico) en movimiento contrario de las dos manos donde destaca especialmente una melodía en la parte aguda equilibrada por otra, que cambia del registro grave (cc.34-40) al medio (cc.41-46). La armonía puente de mi mayor con séptima menor (cc.34-35) da paso a la predominante, en esta sección, de mi menor con séptima menor (cc-36-45). Los últimos compases modifican, reforzados por un *crescendo*, el sentido armónico hacia re mayor con quinta aumentada con un brillante pasaje en *ff* a modo de *cadenza* de arpegios que se abren con dirección a los extremos en rápido y efectista *decrescendo* hasta el *pp* con *tenuto* final (cc.46-47).

EPISODIO A' (cc.48-72)

La reexposición se presenta sensiblemente cambiada con un material melódico principal interpretado con la mano derecha a doble *tempo* a diferencia del presente en el primer episodio y acompañado con la fórmula clásica binaria de bajo-acorde (o parte del mismo) a contratiempo. Este recurso imprime una rítmica que agiliza y dota de vigor expresivo al discurso, recorriendo los planos armónicos anteriores, con su correspondiente empleo de la agógica y la dinámica. La música, encuentra la calma mediante un *ritenuto molto* y *pp* en la armonía análoga a los compases 19-20 sobre la base del *re* en el bajo redondeado por un *arpegiato* en *ppp* del acorde superpuesto de mi mayor con quinta aumentada y séptima menor (cc.64-67). La pieza concluye con un breve epílogo (*Adagio*) en el registro agudo

derivado del motivo melódico inicial de corcheas repetidas en la mano derecha y negras en la izquierda, por medio de una secuencia descendente que concentra la armonía en el tono de do sostenido menor (cc.68-72), sintetizado en las redondas finales con *do sostenido* en las dos manos (c.72).

El Mar

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-21)

El diseño continuo y asimétrico de dobles notas de corchea iniciado por la mano derecha (*p* y *molto legato*) basado en el acorde de la menor con sexta mayor (cc.1-4), al que se añade un canto sincopado y sensual en la mano izquierda (cc.5-12), sumen al oyente en un estado onírico. En el desarrollo, la autora emplea cambios de color como la armonía de la bemol mayor con sexta mayor (cc.9-11) y la superposición tonal de *re/mi bemol* (cc.12-17), junto a un fragmento de contrapunto nítido (cc.13-17), que conecta con una vuelta del acompañamiento inicial en la mano izquierda en el tono de sol menor con sexta mayor, siguiendo el canto *fluctuante* de una melodía derivada de la célula melódica de presente en piezas anteriores (episodio A de ***La Tierra***, cc.19-20 de ***El Aire***, c.9 de ***El Sol***). Este fragmento de componente rítmica contrastante con fusas y semicorcheas deslizándose ascendentemente, acaba con un *crescendo* y *ritenuto* en función de puente (cc.18-21).

The image shows a musical score for a piece titled "VI El Mar" by Angeles López Artiga. The score is in 3/4 time and marked "Adagio". It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) shows a piano part with chords in the right hand and a vocal line in the left hand. The piano part is marked "p" and "molto legato". The second system (measures 5-8) shows the piano part continuing with chords and the vocal line with eighth notes. The score is numbered "1" and "5" at the beginning of the first and second systems respectively.

EPISODIO B (cc.22-44)

El ritmo binario se torna poderosamente marcado y *ff* en un *Ancho appassionato* escrito a tres pentagramas, de naturaleza acórdica (sólo se incluyen unos motivos de dos corcheas en cada tiempo en voces alternas), con un uso de todos los

registros, dando lugar a un pasaje casi clusteriano (cc.22-24), que es dirigido a través de una cascada de arpeggios por secuencia armónico-cromática (re mayor con séptima mayor, c.25; re bemol mayor con séptima mayor, c.26) a un *p* y *dolce* recobrando el espíritu “intrigante” del principio (cc.27-29). En este caso, la música acoge la armonía resultante de intervalos aumentados y disminuidos que adopta la forma de un pasaje de *scherzando*, con la mano derecha interpretando una melodía “caprichosa” (con síncopas, notas de adorno) sobre un bajo ordenado y estable en el registro medio. La tensión interna se mantiene mediante la constante relación interválica de cuartas aumentadas entre las voces (cc.30-37). La distensión se produce con la breve aparición del recurrente motivo generador de segundas en la mano izquierda dentro del enlace que conduce el discurso (cc.38-39), a un segundo pasaje de corcheas de naturaleza rítmica y *dolce, pp* (en 5/4, cc.40-43); todo ello, con clara función equilibrante dentro del discurso.

EPISODIO A' (cc.44-62)

La textura, en esta reexposición, presenta una escritura de mayor envergadura con el material temático inicial invertido entre las dos manos, con la melodía en octavas dentro del ámbito de partida de fa menor con sexta mayor (cc.44-51). La atmósfera se enrarece paulatinamente con un *crescendo*, que cruza las armonías de si menor con sexta mayor y do sostenido menor con sexta mayor, hacia un desgarrador movimiento contrario de octavas que se frena con el acorde arpegiado en el agudo quinta disminuida de fa sostenido con séptima menor en *fff*, símbolo puro de la catarsis aplicada al contenido de numerosas obras de diferentes modos (cc.52-59). El lenguaje alcanza su punto álgido con una

secuencia descendente en el grave de grupos de fusas en floreo con final en octava (recurso expresivo empleado en numerosas obras, como la cantata *Cant de Mort*), donde la autora muestra un interior que sugiere rasgos próximos al trascendentalismo¹³¹ (c.60). El *decrescendo* aplicado en el pasaje anterior, es subrayado con dos series ascendentes (con la primera comenzada desde el *do* y cerrada por un *si*) de arpeggios hacia el agudo en *ppp* dentro de la armonía de la menor con sexta mayor del principio, diluyéndose el sonido en busca de un quinto grado *mi*, rodeado por el *fa sostenido* y el *re sostenido* (cc.61-62).



El fuego

Forma: IAA'

EPISODIO I (cc.1-6)

Dos acordes acentuados (incompletos) en *ff*, uno de corchea (con función de dominante, sol-mi bemol-fa sostenido) y un segundo de redonda con calderón (con función de tónica, do-sol) señalan el comienzo de una pieza enmarcada, por su concepto sonoro, en estéticas cercanas a *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky o *Suite Escita Op.20* de Serguei Prokófiev. El *Allegro ad libitum* se desarrolla, tras unas octavas entrecortadas hacia el *p* en la mano izquierda que dejan en “*suspense*” al oyente (c.1), con diseños arpegiados, melódicos, derivados de acordes de séptima disminuida que hacen “acopio” de energía tanto por su estructura sinuosa (imitando el movimiento de las llamas), como por la distribución del motivo entre las dos manos (cc.1-4). La música se adentra en una

¹³¹ El trascendentalismo es una doctrina filosófica surgida en Estados Unidos a mediados del siglo XIX, basada en el idealismo trascendental de Immanuel Kant, teniendo como principal teórico al filósofo Ralph Waldo Emerson.

espiral de *crescendo* y *accelerando* donde las dos manos tocan simultáneamente el motivo con movimiento contrario, hasta un último *ritenuto* que prepara el siguiente episodio (cc.4-6).



EPISODIO A (cc.7-61)

Irrumpe el ritmo de la “danza del fuego” en *tempo* de *Allegro* y *ff*, con un 4/4 con bajos acentuados en el 1^{er} y 4^o tiempos y acordes a contratiempo en el 2^o y 3^{er} tiempos (cc.7-10). Sobre esta base rítmica y armónica (basada en acordes superpuestos -sol menor sobre do/sol, fa menor sobre si bemol/fa, etc.-), se presenta una melodía temperamental (en la mano derecha, en su mayor parte en octavas) de inicio tético donde el pie rítmico negra-dos corcheas y el inverso, funcionan como células melódicas generadoras de los diferentes motivos. Entre ellos se presentan con inicio tético o anacrúsico con dirección descendente y final en una nota discordante con la armonía en la que se sostiene (cc. 11-12, cc.13-15); con comienzo anacrúsico, donde la melodía toma dos direcciones, una ascendente y otra descendente con acentos a contratiempo y efectos rápidos de cambio de registro de aire prokofieviano seguido de un acorde contrastante (cc.16-24). En los dos casos, la sonoridad adquiere el color de los acordes aumentados que se apoderan del lenguaje (cc.15-16, cc.19-24), incluso en el *meno mosso* donde se produce una suavización rítmica relativa (carácter más ligero fundamentado en notas repetidas y una articulación de *staccato*) con cuatro compases de transición en *p* (cc.25-28). A partir de elementos provenientes de este último fragmento, la

autora realiza un fusión con el material temático anterior, obteniendo una sección más cantada, acompañada por acordes (más o menos completos) repetidos con bajos amplios (mayoritariamente de redonda) (cc.29-32); todo ello, inmerso en continuo *crescendo* en el que la textura armónica suplanta a la melodía, estallando en varios fragmentos de rítmico-armónicos (cc.33-37). Por un lado, se imponen las sonoridades de cuartas aumentadas y quintas disminuidas en diseños sincopados de octavas en *ostinato* con acentos en cada tiempo (acordes quebrados en ritmo de dos corcheas ligadas en la mano izquierda) (cc.38-43). La escritura se “encoge” dirigiéndose hacia el grave y en *decrescendo* (cc.44-48), para abordar un segundo fragmento en *p* organizado por un 5/4, que sostiene la tensión latente del discurso como un “hormiguelo” de sucesiones de cuartas aumentadas en movimiento destacándose una melodía de carácter obsesivo ejecutado con ambas manos (cc.49-56). Precedido de un *crescendo*, se introduce el tercer y último fragmento en *f*, magistralmente construido a partir del tema principal de la danza, con octavas en valores largos (en la mano izquierda) armonizados con arpeggios ascendentes formados por cuartas (aumentadas y disminuidas) repartidos entre las dos manos (cc.57-61).

EPISODIO A' (cc.62-101)

Mediante un giro cromático de la octava de *sol sostenido* con la que acaba el episodio anterior, se vuelve a la danza inicial en el eje de *sol* en *ff*, con una breve introducción con desplazamiento momentáneo a *re* (cc.62-65). El tema reaparece

más *pesante* al estar escrito con figuras el doble de largas que la primera vez. El acompañamiento es sustituido por un combinación del principal, con bajos que cubren todo el compás, acordes con bajos a contratiempo y elementos rítmico-armónicos de notas repetidas provenientes del *meno mosso*. La compositora logra, de esta manera, mayor unidad formal y un dinamismo creciente en intensidad expresiva, que encuentra el clímax en un Ancho protagonizado nuevamente por el tema en octavas con las dos manos en *fff*, al igual que el fragmento análogo de los compases 57-61, y enérgicos acordes característicos (do-fa sostenido-si bemol-re) dispuestos en un tercer pentagrama con ritmos sincopados y acentuados (cc.88-95). La amalgama de compases aplicada, continúa con un recuerdo interpretado con octavas en el grave en *mf* derivado del pasaje de 5/4 del episodio anterior, funcionando como *codetta* final en la que los acordes se repiten hasta las *fff*, cómplices de la célula rítmica generadora de carácter *deciso*, en este caso definida por los graves (valor largo -si bemol-, dos valores cortos -acordes en negras del 2/4- y llegada -acorde final do/sol-) tan frecuentemente empleada por la autora.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 86, features a treble clef with a 7/4 time signature and a bass clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady bass line. A dynamic marking of *fff* is present, and the word "ancho" is written above the staff. The second system, starting at measure 88, continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system, starting at measure 90, concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ensayos

(piano)

Comentario

En 1992, la compositora emprende su segunda obra de envergadura para piano. Con la dedicatoria *A la memoria de mi padre*, en su ciclo *Ensayos* se produce una síntesis de su lenguaje, la escritura de tipo neoclásico sirve de medio para adentrarse en siete retratos psicológicos de diversos personajes femeninos de la Historia concebidos desde un estética original de tipo expresionista. Con respecto al procedimiento empleado, ocurre algo similar en compositores como Igor Stravinsky con *Petrushka*, Maurice Ravel con su *Concierto para la mano izquierda*, Béla Bartók con su ballet *El mandarín maravilloso*, Serguei Prokofiev con obras para piano como sus Sonatas “*de guerra*” o Paul Hindemith con la sinfonía *Matías el Pintor*. Los personajes reales e imaginarios escogidos de *Julieta*, *George Sand*, *Teresa de Jesús*, *Juana I*, *Salomé*, *Curie* y *Electra* no son tratados por la Autora cíclicamente desde el punto de vista temático y discursivo sino, recordando el término utilizado por la compositora, como un conjunto de “ensayos” mediante los cuales decide adentrarse en la caracterización temperamental y vital, con sus virtudes y defectos, tanto de éstos como del modelo de individuo que representan. En *Julieta* brota un melodismo que expresa el espíritu juvenil, ingenuo, ensoñador, sólo interrumpido por una sección que parece romper esa calma derivada de su felicidad; para ello, la compositora emplea transiciones que imitan los cambios de humor de la persona, como si el escenario se moviese circularmente mostrando una nueva escena para volver a la primera. Con respecto a la atmósfera sonora modal se sienten reminiscencias de compositores como Eric Satie. *George Sand*, es un pieza predominantemente rítmica. El temperamento de la escritora francesa ve reflejado su aspecto inquieto y rebelde en un desarrollo continuo de variables rítmicas, muchas derivadas de la música brasileña como la *samba* o la *bossanova*, uso de la acentuación marcada, *glissandi* y *clusters* que culminan en el final tras un progresivo aumento de la dinámica. Se puede apreciar la afinidad con compositores de la talla de Stravinsky, Prokofiev, Milhaud, Shostakovich o Bartók que explotan este tipo de técnica como uno de los estandartes de la música del siglo XX. López Artiga

presenta su tercera pieza, *Teresa de Jesús*, mediante una introducción que imita los cantos litúrgicos antiguos como el gregoriano, en una invitación a la meditación mística; sin embargo, paulatinamente surge un movimiento melódico y armónico que se va enriqueciendo rítmicamente, aunque con carácter de *ostinato*, para ir mostrando los diversos momentos de éxtasis de la Santa. En este caso, también se vuelve al reposo anímico de los acordes iniciales. La tumultuosa vida del siguiente personaje, en gran parte debida a las circunstancias del momento, dan lugar a otra pieza *Juana I*, donde el ritmo es el gran protagonista, un ritmo basado en danzas españolas, en el flamenco, rico en una acentuación que agudiza la sensación de inestabilidad psicológica, como si estuviera inmersa en una pesadilla, donde el corazón late cada vez más rápidamente. A continuación, en un salto en el tiempo y en el lugar, la Autora presenta su *Salomé*, uno de los personajes más apropiados por las diferentes artes. Tras un inicio de corte dramático con acordes tensos y melismas que inducen a lo impredecible, surge la danza representada por medio de un tango-habanera que no permite al oyente relajarse, donde los sentimientos se entrecruzan dando lugar a un cuadro casi grotesco en el que las verdaderas intenciones vienen dibujadas mediante un contrapunto que perfila la disonancia aunando la sensualidad y la maldad; como remarca José Doménech Part acerca de esta música, (...)describe el mundo interior del personaje a la perfección, con momentos de ácida ironía y perversa sensualidad (...)¹³².

En *Curie*, no sólo se homenajea a esta gran personalidad de la ciencia, sino también el arte de los clavecinistas franceses, como lo hicieron en su momento, por ejemplo, Maurice Ravel o Manuel Palau, aunque en este caso, como en el resto de las piezas, armónicamente se trata de un compendio de todos sus hallazgos desde el punto de vista armónico y formal. La pieza muestra un temperamento calculador, elegante y dinámico al estilo de una *toccat*a, con una parte contrastante melódico-contrapuntística que recuerda a la música con *rubato* en el estilo barroco de François Couperin. En la última de las piezas, *Electra*, confluyen los principios dramaturgicos de Franz Liszt con su *Sonata en si menor*

¹³² López Artiga, Ángeles: CD *Obras para piano. Los Inmortales. Ensayos*. Comentario de José Doménech Part. Ángeles López Artiga, piano. Tañidos (Several Records), 2007.

con los aplicados en la escritura melódico-rítmica y contrapuntística de Dimitri Shostakovich, tan efectiva con el uso no exuberante de elementos técnicos. López Artiga vuelve a mostrar, al igual que ocurría en su ópera con el personaje de Elsa, el conflicto psicológico de un individuo en el que cohabitan dos problemas, uno interno y otro externo; este clima de confrontación se produce combinando tres secciones *a modo de* “Preludio, Aria y Final” como en la obra homónima de César Franck, aunque aplicando un desarrollo motivico muy concentrado afín a la envergadura de la pieza en el conjunto del ciclo.

Análisis formal

Julieta

Forma: ABA'

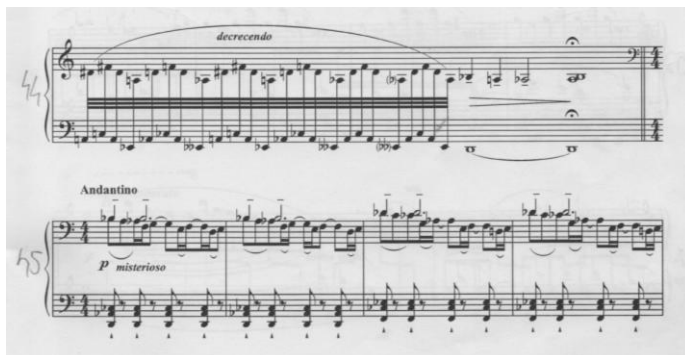
EPISODIO A (cc.1-44)

El aire de ingenuidad presente en la joven Julieta viene representado por una escritura de acordes tonales (re mayor, do mayor, si bemol mayor, la mayor, la bemol mayor) con efectos modales y politonales (cc.12-18) con acompañamientos de arpeggiados en posición abierta en la mano izquierda (presentados en una introducción armónico rítmica, cc-1-4) apoyando melodías sencillas, en algún momento, adornadas con pasajes escalísticos ascendentes y descendentes de fusas (c.15, c.18) que surgen como improvisaciones dentro de una amalgama de compases diversos (cc.5-32). Hacia el *meno mosso* (cc.27-32), la armonía adquiere un color más indefinido, con recursos técnicos del impresionismo, donde la alteración y el cromatismo impregnan de expresión intensa el *crescendo molto* al *ff* que conduce a un acorde de mi mayor con séptima menor y novena mayor, completado por un *arpeggiato* de negras (con el la sostenido, de nota añadida) (cc.33-42), y seguido de una cadencia en cascada, de arpegios circulares basados en acordes de quinta aumentada y séptima disminuida tocados con las dos manos a distancia de quintas y cuartas aumentadas (cc.43-44). Tras un *decrescendo*, sobre la nota larga *re* del grave, la mano derecha remarca el motivo lento si bemol/la/la bemol con reposo en la bemol-si bemol con calderón, sirviendo de base melódica para el material temático del episodio siguiente (c.44).



EPISODIO B (cc.45-56)

El lenguaje se torna oscuro; como remarca la autora, *misterioso*, en un *Andantino* acompañado por acordes secos de séptima disminuida incompletos (sin la tercera), con un contrapunto que combina una negra y una blanca con puntillo y unos diseños melódico-rítmicos de corcheas y semicorcheas con síncopas, describiendo la angustia y cierto aire tétrico (cc.45-52) que, en su posterior desarrollo, añade la sensación de ansiedad, gracias el empleo de un *accelerando* que desemboca en una *fermata* sobre el acorde de mi-si bemol-re con fa sostenido en octava en el grave, de fusas en recorrido descendente y ascendente del registro medio y agudo en ff (cc.53-56).



EPISODIO a' (cc.57-63)

La pieza concluye en un *Più tranquillo e dolce* con una breve reexposición del tema inicial dentro del marco colorístico de la armonía alterada con la enharmonización del *si bemol* presente en el acorde anterior, pasando a *la sostenido*. En este caso, el acompañamiento se encuentra inicialmente en la mano derecha en do mayor, con la melodía en el registro medio cantado por la mano izquierda. El discurso transita por medio de acordes de quinta aumentada (cc.57-59), invirtiéndose los roles de las manos, hasta un nuevo final en lento *arpeggiato* ascendente con pedal en la armonía indeterminada de la sostenido-sol sostenido-re-fa sostenido (*morendo*, cc.60-63).

George Sand

Forma: monoepisódico

EPISODIO (cc.1-154)

El espíritu libre y rebelde del personaje viene representado por un lenguaje rítmico que comienza de manera entrecortada con pasajes (Ágil) de semicorcheas en *staccato* y dinámicas varias, alternadas entre las dos manos, casi como una página puntillista, con una célula generadora do/fa sostenido/sol sostenido, cerrando a modo de introducción con dos giros arpegiados en el grave en *mf* y *p* (cc.1-9).



Tras una cesura, en contraposición al carácter *capriccioso* anterior, la célula generadora se expone en *p* organizada bajo un ritmo binario con acentuación cambiante dentro de un *Allegro moderato*,



actuando como motor de un discurso que va introduciendo paulatinamente elementos acórdico-rítmicos (cc.18-20, cc.22-24, cc.43-45, cc.47-49, etc...), melódicos (cc.26-31), puentes escalísticos (cc.32-34, cc.132-133, cc.140-141), saltos armónicos (c.35, c.54, c.59, c.63, c.82, c.89, c.93, c.97, c.101, c.105, c.110, c.115, etc...), adornos (cc.51-54), variaciones rítmicas sobre la pulsación de negra (cc.51-62), nuevos materiales melódico-temáticos (cc.67-85).



Todo un arsenal de recursos compositivos que impiden que decaiga la atención con una fluidez de un contenido en constante desarrollo hacia el punto culminante situado al final. Dentro de este proceso, preparado por una progresión armónica ascendente (cc.121–125), la escritura se distribuye en cuatro pentagramas hasta casi el mismo final, con ritmos muy marcados con las sonoridades huecas de cuartas, quintas justas y octavas (éstas con intervalos armónicos de segundas, terceras y cuartas a contratiempo), alternados con *glissandi* vigorosos ascendentes y descendentes que abarca casi todo el teclado en notas negras y blancas (cc.126-148). El *crescendo molto* dirige la música hacia un *ff* de acordes repetidos de quinta aumentada de *do* con un último *allargando* de octavas en movimiento contrario hacia los extremos terminando en un *fa* sostenido en el grave (cc.149-154); tras el cual, *ad libitum*, se ejecuta un fragmento en *accelerando* de intervalos armónicos (a modo de *tremolo*) de cuartas aumentadas en la mano izquierda y, cuartas y quintas justas en la derecha, cerrando la pieza bruscamente con *glissandi* en movimiento contrario de dentro a fuera por teclas negras y blancas, y cluster correspondiente con la palma de la mano (c.154).

The image shows a page of musical notation for piano accompaniment. It consists of four systems of staves. The first system (measures 142-145) features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. The second system (measures 146-149) continues the piece with similar notation. The third system (measures 150-153) includes a section marked 'allargando'. The fourth system (measures 154-157) begins with 'ad libitum' and 'ff', and ends with the instruction 'Palmas de la mano'. Handwritten numbers 142, 146, 150, and 154 are written in the left margin. Various musical notations such as 'm.d.', '8va', 'cres.', 'molto', 'ff', and 'allargando' are present throughout the score.

Teresa de Jesús

Forma: ABCa'

EPISODIO A (cc.1-5)

El canto litúrgico viene descrito mediante una sucesión de acordes formados por superposición que dan lugar a armonías, en su mayoría, menores con séptima menor y mayores con séptima mayor desplegadas con las dos manos entre el registro medio y agudo en *pp* y *dolce* (cc.1-3). Cada frase del “coro” escrita homorítmicamente, es demarcada por una octava en el grave, como “centros de reflexión parciales” que sirven, a su vez, de conectores entre cada una de ellas. La música se dirige escalonadamente hacia el grave, con el inquietante contraste producido por el tema en octavas en *pp* seguido del elemento armónico con “efecto llamada” de campanas en *ff* por superposición de las quintas do-sol y sol bemol-re bemol, repetido con un segundo motivo de octavas que buscan el *do* en el registro más grave (cc.3-5).



EPISODIO B (cc.6-49)

El movimiento constante de corcheas que acompañan un motivo descendente de cuatro notas en la mano derecha sustentado por el diseño sosegado en ritmo binario de la mano izquierda, de armonía mística (acordes alterados, principalmente basados en la escala do/re/mi/mi bemol/fa sostenido/sol/la/si bemol) (cc.1-2), muestra el lenguaje metafórico de un “camino hacia la perfección” (en alusión a la obra de Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección* de 1562-1564). La escritura de tipo organístico, mantiene la misma textura con variaciones continuas de cambios muy medidos de registro (c.14, c.22, c.30, c.35), acentuación (cc.19-21/c.23), dinámica (*pp*, c.6; *mf*, c.14; *sfz*, cc.19-21/c.23; *p*, c.24; *cresc.*, c.13/cc.27-29/cc.44-49; *decres.*, cc.35-36/cc.40-41) y agógica (c.36, c.41). Desde el punto de vista armónico, se sostiene la unidad, a excepción del compás de paso 27 y el fragmento en *dolce* donde prevalece el uso del la bemol, y el color que comporta (cc.37-41).



EPISODIO C (cc.50-83)

El lenguaje alcanza un primer punto culminante en *ff* en el *Meno mosso* de armonía de cuartas justas y segundas, que inicia un magistral juego dialéctico

entre elementos melódicos y armónicos provenientes de la atmósfera pura y luminosa presentes en el primer episodio (cc.50-51, cc.53-54, cc.56-57, cc.67-83), en contraste con pasajes de tortuosa y angustiosa búsqueda del “camino correcto” representados por un desarrollo del lenguaje principal del *Andantino*; en este caso, la escritura se vuelve más densa con acompañamiento de arpeggios circulares que refuerzan los motivos melódicos de negras, aportando un carácter *agitato* al discurso coprotagonizado por un contrapunto a dos voces en la mano derecha (c.52, c.55, cc.58-61). Cuando parece que vaya a imponerse esta última y sombría situación en desesperante e intensa progresión (cc.62-66), aparece un *Meno mosso* determinante que muestra su lucha (aparición de los motivos descendentes derivados del *Andantino* junto al empleo del compás inestable de $\frac{5}{8}$ en *affrettando*, cc.71-78), logrando vencer el “miedo” en un $\frac{2}{4}$ de base armónica mi menor con sexta mayor en acordes quebrados como un *tremolo* resuelto por un *arpeggiato* hacia el “cielo” (cc.79-83).



EPISODIO a' (c.84)

La obra recupera la atmósfera de “paz mística” con el tema principal del inicio en el tono de fa en *pp* y *dolcissimo*.

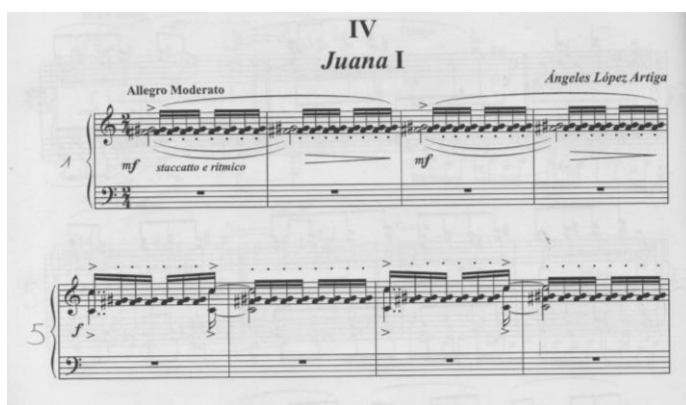
Juana I

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-51)

Con un lenguaje manifiestamente rítmico, comienza un *Allegro Moderato* en $\frac{2}{4}$ con intervalos armónicos de segunda repetidos (*staccato e ritmico*) en *ostinato* a los que se suman octavas acentuadas en *f* (de rápida síncopa, la segunda de cada

dos) que abruma al oyente con una sonoridad que describe la inestabilidad psicológica del personaje (cc.1-16). A continuación, y dentro del aparente ámbito armónico empleado de la escala de tonos enteros, surge una melodía de valores más largos en la mano izquierda con las notas *la*, *mi* y *re sostenido*, que siembra más discordia con su carácter pesimista y lapidario (cc.17-22). Tras unos compases similares al principio, vuelve a intervenir melódicamente la mano izquierda con octavas en un *crescendo sempre* (cc.31-35) que conlleva un creciente y dosificado dinamismo melódico y rítmico (cc.36-51), desembocando en un nuevo estadio de desequilibrio.



EPISODIO B (cc.52-111)

El *Allegro* que comienza en *p* en el tono de do sostenido menor, se fundamenta en una nueva y “obsesiva” fórmula rítmico-armónica de corcheas con acentos en la primera y última, con síncope, dentro de un casi omnipresente $\frac{5}{8}$ (cc.52-55), en el que se adentran motivos melódicos basados en notas de larga duración seguidos de rápidos grupos de semicorcheas en función de enlace (c.59; 4/16, c.64; 4/16, c.78) que rompen la armonía (por ej., *mi sostenido* en choque con la armonía de do sostenido menor, cc.60-63), aumentando la tensión dramática. De esta manera, se distinguen varios planos armónicos: do sostenido menor (cc.52-63), si bemol mayor (cc.65-68), si bemol mayor con quinta aumentada (cc.69-73), acorde superpuesto re-la-mi (cc.74-77). A partir de este momento las dos manos se unen homorrítmicamente y en *crescendo* en movimientos contrarios de superposición armónica en la progresión do sostenido menor/re mayor con quinta aumentada/mi menor con quinta disminuida (cc.79-86). El episodio finaliza con segundo *Allegro* que concentra el material temático del fragmento anterior en el

ritmo organizado de $\frac{3}{8}$, con un *p subito* desde el cual emerge una melodía en negras con puntillo, en los vértices extremos de cada mano por el movimiento contrario y ascendente en *crescendo* natural, formando intervalos armónicos y melódicos, en su mayoría de terceras disminuidas, cuartas aumentadas y quintas disminuidas culminando con *ff* en la armonía de la sostenido-sol sostenido-re (cc.87-111).



EPISODIO C (cc.112-140)

En este episodio se produce una transmutación del primero, fruto del desarrollo y acopio de emociones contradictorias, con acordes sincopados de segundas triples en la mano derecha con potentes bajos en octava completas por motivos de corcheas en el registro medio-grave, algunos acentuados. La armonía vuelve a retomar parcialmente la escala de tonos enteros, salvo en el *Vivo* final (“agitado” por cuatro compases de ritmo marcial de cuatro semicorcheas y dos corcheas, con la segunda en octava en los extremos por las dos manos y acentuada) en el que, una sucesión descendente de diseños de semicorchea de acordes quebrados en quintas, concluye con un percetivo final de acordes repetidos de fa sostenido-sol sostenido-do y un arpeggio descendente a la doble octava de *do* en el grave (cc.130-140).



Salomé

Forma: AB

EPISODIO A (cc.1-5)

Unos acordes (con las dos manos) acentuados en *ff*, elaborados de nuevo mediante superposición (los fundamentales, de octava con cuarta disminuida sobre acorde menor con quinta disminuida), se expanden con ritmo de blanca con puntillo y negra en un *Ancho* que coloca al oyente en un escenario convulso e intrigante en el reposo momentáneo de un calderón sobre una redonda (c.1). Un *do* octava grave en un amplio pedal de resonancia y en *mf*, sirve de soporte de una serie melódica ascendente de negras (*do/sol/si bemol/fa sostenido*) que, a su vez, vienen adornadas por unos diseños de seisillos de fusas y corchea final de estética orientalizable (cc.2-3). Seguidamente, se repite íntegramente el primer compás, tras lo cual se desenvuelve un pasaje de espíritu transitorio en *mf*, que adelanta el aire de habanera por medio de unas fórmulas rítmico-armónicas “estiradas”, en consonancia con el carácter libre del episodio. La mano izquierda ejecuta una melodía independiente de octavas largas y nobles, seguido de corchea mantenida y acorde de redonda (réplica de la armonía básica utilizada en el compás anterior: acorde de *do* sostenido menor con quinta disminuida y acorde de *si* bemol mayor con quinta aumentada) (c.5).



EPISODIO B (cc.6-68)

Al igual que Richard Strauss en su célebre *Danza de los siete velos* de su ópera “*Salomé*”, López Artiga presenta una danza repleta de poesía, donde el ritmo casi constante de la sensual habanera incluye un contrapunto asimilado en el mismo acompañamiento, aportando riqueza colorística a la pieza. El tono principal de la danza gira entorno a sol menor mediante una armonía alterada que, desde el primer momento, encuentra en la sonoridad equilibradamente disonante por el uso del pedal de resonancia, el clima apropiado para un tenso y misterioso discurso. La escala de partida desde la que surgen los diferentes acordes, contiene un amplio espectro de sonidos (sol/la/si bemol/la/la bemol/do/re/mi//mi bemol/fa sostenido) que se conforman en una textura que se desarrolla con cierto aire brahmsiano. Los primeros compases de introducción en *p* muestran la trascendentalidad de la música con un sol menor con sexta mayor, séptima menor y novena menor resultante, donde el bajo cambia a mi bemol produciendo el choque con el intervalo armónico de séptima menor mi-re, y así sucesivamente (cc.6-9). El tema de carácter libre, se presenta en la mano derecha en *espressivo* con sonidos largos y diseños escalísticos rápidos contrastantes (cc.11-16).



El lenguaje busca su desarrollo con cambios de registro hacia el medio-grave con predominio de la fórmula de acompañamiento con función melódica hipnotizante (cc.17-29). Desde un *pp* y *dolce* se extienden unas escalas ascendentes y descendentes con las dos manos a distancia de cuartas sobre la octava grave de *sol* aunando efectos que incrementan el dinamismo hacia un sorprendente cambio armónico por el tono de *mi* (cc.32-33) que vuelve a transitar con otro pasaje escalístico a distancia de quintas, a través del tono de *mi* bemol menor (cc.35-36) hasta llegar nuevamente con contrapunto armónico (cc.37-39) a *sol* menor (c.40). La melodía reaparece con más fuerza (en la fórmula de acompañamiento va actuando tresillos rápidos de fusas) por medio de un *crescendo* momentáneo a *fa* menor en *f* (cc.48-49) para retomar con alguna concesión armónica (c.51) el tono central de *sol* menor (c.50, c.52) en una progresiva distensión basada en el material temático transicional y reflexivo de los compases 17-21, terminando con un *ritenuto molto* (cc.53-63) que da paso a un epílogo. El *meno mosso* destaca por una sucesión ascendente armónico-cromática de acordes de quinta aumentada en el registro medio con contratiempos de graves extremos (*mi/re/si bemol*) enlazada con una segunda descendente, de dos acordes largos (*si bemol-fa-si natural-re-la bemol* y *fa bemol-si bemol-re bemol-sol*) sobre los que se expanden escalas ascendentes en *pp* (c.67) y *morendo* (c.68) terminando de manera cadencial en el acorde “suspendido” *do-mi-la bemol*.



Curie

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-41)

Mediante un movimiento contrario y continuado de semicorcheas y corcheas que surgen de un contrapunto homorrítmico de negras entre las dos manos (cc.1-6), se presenta un lenguaje preciso, clasicista, que nos retrotrae al período del clavecín. La mente científica del personaje viene simbolizada por una música que desarrolla el material temático con prudencia, concentrando la variedad de recursos expresivos con equilibrio. El lenguaje se engloba en una estética más impresionista, sin el estricto empleo de la escala de tonos enteros, por medio de frecuentes acordes resultantes menores con sexta mayor, mayores con séptima menor, de quinta aumentada, con células melódicas de segundas mayores y menores que varían en sucesiones de quintillos (cc.7-12, cc.17-18), además de medidos cambio de dinámica que, tras un *crescendo* y *cede*, “desatan” una culminación de *martellatti* ejecutados por las dos manos en *f* sobre amplios bajos-

pedal en octava; podemos imaginar el paso de una escritura minuciosa y exacta que describe un mecanismo como el reloj, hacia el denso y magnificente efecto de unas campanas (cc.29-40). Un motivo melódico en la armonía do-fa sostenido-si bemol sirve de enlace con el siguiente y contrastante episodio (c.41).



EPISODIO B (cc.42-44)

El contenido encuentra en este *Moderato espressivo y dolce*, un momento de “libre pensamiento” con una escritura cercana al mundo onírico scriabiniano (armonía fundamentada en cuartas, salvo el pasaje que introduce acordes de séptima menor -si bemol y la- entre los compases 43 y 44), con alternancia de las dinámicas de *mf* y *pp*, empleo de acordes superpuestos alargados por calderones (cc.42-43) y un elaborado juego contrapuntístico que acerca paulatinamente las voces hacia una atmósfera de inconcreción (c.44).



EPISODIO A' (cc.45-95)

La autora reanuda a modo de reexposición variada el material temático del primer episodio una cuarta justa por debajo con respecto a la armonía inicial. (cc.45-50). Se invierte, con modificaciones, la colocación de los quintillos (diseños melódicos ascendentes) funcionando como figuras de *ostinato* en la mano izquierda que sirven de soporte para octavas rotas en saltos en la mano derecha, del registro

medio al agudo (cc.51-56), desde el cual se desarrolla en un *moto perpetuo*, el material temático, un octava más alta en *f*. La progresión descendente respeta en todo momento la relación de sextas a través de octava en los diferentes cambios armónicos hasta un último fragmento que vuelve a dirigirse hacia el agudo invirtiendo la célula de dos notas (ascendente) y recuperando parcialmente (con carácter ligeramente ritmado) el diseño de los quintillos del primer episodio (cc.76-88)¹³³. La parte final está escrita con figuras (corcheas, negras y blancas) que producen una ralentización del discurso con claro efecto de disipación en *pp* con el acorde en *arpeggiato*, conclusivo do-fa sostenido-si bemol-re (cc.89-95).

Electra

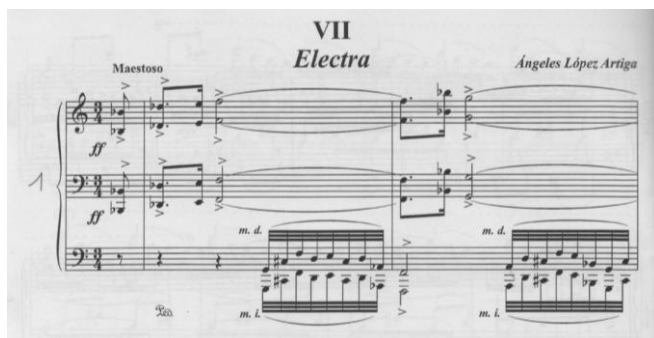
Forma: ABCa'

EPISODIO A (cc.1-21)

Entre las siete piezas, la única que tiene rasgos de música programática con una componente teatral muy marcada es *Electra*, donde se distinguen, con claridad, cuatro situaciones del drama. En este caso, el motivo en octavas en las dos manos como trombones y trompetas¹³⁴ seguido de un pasaje melódico-armónico como complemento de refuerzo en el sentimiento trágico (que nace del acorde de cuartas sol-do sostenido-fa) en un tercer pentagrama situado en el registro grave, muestra el asesinato de Agamenon (cc.1-5). Inmediatamente después la mano derecha toca unas notas largas sobre bajos de octavas repetidas a distancia de séptima mayor y novena menor, como el latir intenso del corazón ante la desgracia que cesa poco a poco en un *ritenuto molto*, cesando en un bajo de *la bemol* con el motivo melódico *sol/fa/mi* cantado por la mano derecha en *p* (cc.6-21). La música reposa con calderones tanto en la melodía, como en la célula rítmica de octavas posterior (c.21).

¹³³ Es interesante resaltar la similitud de este tipo de pasajes, al margen de cuestiones estéticas, con obras como el *Estudio n°8 Op.10* de Frédéric Chopin (por ejemplo en los compases 41-45).

¹³⁴ Motivo también similar al presente en los compases 10-11 del *Estudio n°12 Op.10* de Frédéric Chopin.



EPISODIO B (cc.22-44)

Por medio de un *Largo dolido*, la compositora relata el sentimiento de amargura ante la pérdida del padre y el conocimiento de las circunstancias en las que acaece. El tema comienza con una melodía en la mano derecha acompañada por el diseño lánguido de corcheas sobre blanca en la mano izquierda. Las líneas de canto de los bajos con respecto a la melódica principal se van distanciando sin obstáculo alguno, mostrando un recorrido ascendente en dinámica y cada vez más denso en textura. Se percibe el espíritu de la música no contemplativa de los nocturnos de Chopin (fijémonos en la línea melódica de libre rítmica con respecto a la casi impertérrita sección de acompañamiento, y por evolución del lenguaje armónico, del último Scriabin. La armonía alterada y cromática muestra el desconcierto de la protagonista, mediante movimientos continuos en las voces que no permiten apenas distinguir acordes limpios. El contrapunto ejerce su hegemonía conduciendo el discurso hacia el grito de desesperación simbolizado por los acordes de cuartas predominantes en *f* (cc.40-42), tras los cuales prosigue una secuencia descendente de acordes quebrados de séptima con corcheas y negras en la mano derecha, reforzados por intervalos armónicos de cuartas aumentadas en la izquierda, que muestra el llanto del personaje (cc.43-44).



EPISODIO C (cc.45-134)

El desarrollo (*Allegro Moderato*) encuentra en el pasaje melódico-armónico de notas breves del principio, el motivo a partir del cual la autora hace además de atacar con un *fugato*, que termina afianzándose como un *scherzo* de carácter tétrico y atormentado en el que Electra en compañía de Orestes piensan en cómo vengar la muerte de su padre. El lenguaje neoclásico formalmente, adquiere un cariz expresionista de aire shostakovichano con acordes repetidos y marcados (de segundas, de cuartas, de las dos simultáneamente que se alternan entre las dos manos en función de dónde esté dispuesta la vigorosa melodía. En el transcurso del fragmento, se producen dos culminaciones predominantemente armónicas (cc.86-96; cc.117-122) con de escritura de envergadura a base de octavas que recuerdan pasajes brahmsianos o lisztianos de profunda emoción romántica. El segundo de ellos es la plasmación enérgica del motivo generador con octavas alternadas. El lenguaje, que emplea (entre diversos recursos) pasajes cromáticos como los presentes en los compases 102-105, se torna incisivo con células melódicas “lanzadas” hacia el agudo (cc.123-128), acentuadas y acompañadas por una secuencia cromática de acordes en la mano izquierda (cc.129-130). La situación de tensión máxima se realiza mediante *glissandi* desde cuartas aumentadas hacia el agudo extremo en la mano derecha con acordes sincopados y acentuados de cuarta y quinta disminuidas, con desplazamiento semitonal hacia un eje de *sol* que organiza el inicio del desenlace (cc.131-134).



EPISODIO a' (cc.135-142)

Observamos cómo, de manera cíclica los elementos giran y, en este caso, se reproducen en una segunda versión derivada del primer episodio, expresando con música un segundo asesinato, el de Clitemnestra, la madre de Electra y Orestes.

La escritura vuelve a exponerse en tres pentagramas con carácter más *pesante*, en un *Ancho* de acordes con las dos manos basados en los de cuartas y por superposición, intercalándose los pasajes melódico-armónicos del principio en grupos de cinco y cuatro corcheas, y tresillo de negras final (cc.135-139). La armonía conclusiva encuentra el centro de *do* (octava en el grave) sobre el que se posa el acorde re-sol sostenido-do, reafirmado con un diseño de semicorcheas a dos manos en movimiento contrario hacia los extremos y tres acordes finales y acentuados cuya resultante es do-re-fa sostenido-sol sostenido-do (cc140-142).



Broadway

(piano)

Comentario

Seguidamente la compositora escribe para este instrumento una nueva adaptación en 2008 de su *Broadway*, tercera de las piezas proveniente de la obra *Big Apple Suite* creada para orquesta sinfónica en 1994 (el comentario completo acerca de esta obra se puede consultar en el apartado de obras para orquesta) donde realiza unas pequeñas modificaciones que amplían ligeramente la duración, dotándola así de mayor estilo concertante. Dedicada a la pianista alcoyana Marisa Blanes, se trata de una partitura que reúne y respeta lo esencial de la rica amalgama de ritmos y melodías de inspiración norteamericana de la obra original, visto desde la óptica de un compositor europeo que no pretende plasmar fórmulas originales del

lugar. Esta pieza, polivalente en cuanto a instrumentación, en la versión pianística ve acentuado su carácter melódico-percutivo característico de la música de Jazz.

Análisis formal

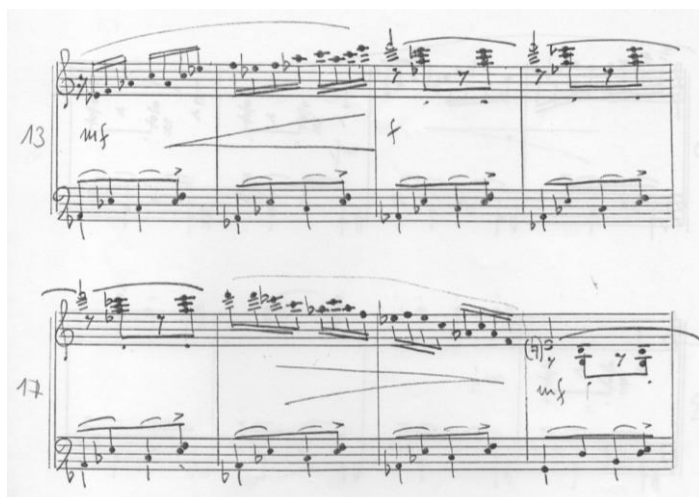
Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-33)

El acompañamiento con aire de jazz ligero y rápido de ritmo binario se inicia en el tono principal de la bemol mayor con sexta mayor.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked with a circled '1' and the second with a circled '5'. Both systems are in 2/4 time and feature a right hand with chords and a left hand with a walking bass line. The score is labeled 'trast' at the top left. The first system has a dynamic marking of 'mf' and the second system also has a dynamic marking of 'mf'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

En esta versión, la autora coloca doce compases de introducción en lugar de los cuatro presentes en el original, variando la nota larga de *fa* a *sol* y vuelta a *fa* cada cuatro compases (cc.1-12). La mano izquierda asume el papel acompañante en prácticamente toda la pieza, reforzado por acordes a contratiempo en la mano derecha en las notas largas que suceden a los pasajes de semicorcheas ascendentes y ascendentes (cc.13-33, cc.88-134).



Desde el punto de vista armónico, se produce un desplazamiento cromático a sol mayor con sexta mayor (cc.20-25), para volver al tono inicial (cc.26-30). Con el último pasaje descendente la nota larga aterriza sobre el acorde de mi mayor con séptima menor y novena mayor (cc.31-33).

EPISODIO B (cc.34-87)

Sin interrumpir la sensación de “swing”, la mano derecha introduce el nuevo tema armónico-rítmico, con alguna diferencia relativa a registros empleados como los compases 40-41 donde, en lugar de sonar una segunda mayor, suenan séptimas menores hacia el agudo junto a un compás añadido (c.41) con el mismo intervalo una octava más baja a contratiempo. De esta manera se prepara la mano derecha para tocar, el siguiente pasaje (medio tono más bajo) un octava más baja que en la orquesta. En los compases 53 y 60 la autora vuelve a alargar de un compás a cuatro en esta versión. En los compases 72-77, la mano izquierda opta por introducir otros elementos de la instrumentación (voz del violonchelo, acordes de las trompetas y trombones), omitiendo la fórmula de acompañamiento regular de toda la pieza.



EPISODIO A' (cc.88-134)

En la versión original el compás 64 se repite en el 65; por el contrario, en la pianística el correspondiente compás 80 se toca sólo una vez. En los compases 111-113, se omite el pasaje rítmico-armónico de las maderas, manteniendo la atención en los principales elementos del conjunto (nota larga y sección de acompañamiento).

Criselefantina

(piano)

Comentario

En 2010 nuevamente vuelve a componer un ciclo. En esta ocasión se produce tras un viaje a Salamanca con motivo de un concierto en el que se programaban obras suyas. La visita al Museo de Art Nouveau y Art Déco en la Casa Lis de la ciudad, le produjo tal fascinación que escribe **Criselefantina** inspirada en la colección de esculturas en el estilo que recibe el mismo nombre. La autora describe su impresión con estas palabras: *fue un impacto emocional, pues son las primeras décadas del siglo XX -en las que se desarrolló precisamente este movimiento artístico- las que siempre han producido en mi personalidad una cumplida curiosidad y admiración intelectual, hacia la evolución y transformación de la*

sociedad europea de esos apasionantes años. Dedicada al pianista José Madrid Giordano el ciclo está compuesto por tres danzas cuyos títulos son: **Frívola**, **Sensual** y **Exótica**. Con esta obra la compositora retoma la envergadura y el espíritu expansivo de su ciclo **Los Inmortales**, mostrando si acaso una mirada más optimista e idealista (fijémonos en la dirección ascendente de las melodías predominante en las tres piezas como contraste al planteamiento contrario de muchas de sus obras), en este caso, de aquellos años de cambio. Su lenguaje no busca tensiones dramáticas, sino más bien lirismo, luz, color, pasión y virtuosismo expresivo. El cromatismo y los desplazamientos armónicos en bloque entrelazados magistralmente denotan una madurez de estilo firmemente afianzada. La Autora no llega a escribir un ballet (salvo el citado intermedio en forma de tango-habanera incluido en su ópera **El Adiós de Elsa** y el nº3 **Big Apple Suite**, ambas en versión camerística); sin embargo, al igual que existen las *romanzas sin palabras* podríamos denominar a estas piezas *danzas sin cuerpo de baile*. En cierta medida se proponen tres niveles de descripción de la sensualidad. **Frívola** expresa lo superficial, alegre, directo, ajeno a problemas de cualquier índole. López Artiga elabora esta pieza a partir de una célula melódica (dos notas contiguas en sentido ascendente) en continua metamorfosis tanto en textura como en armonía. El empleo del término *medium* justifica la construcción estético-formal de la danza de *tempo moderato* con un uso posterior de ritmos atresillados, cromatismo, movimientos inversos y amplio uso del espectro sonoro con reminiscencias de la música americana (de Estados Unidos). Su atracción hacia la riqueza de armónicos que permite el pedal de resonancia en el piano se demuestra repetidamente. En **Sensual**, a diferencia de gran parte de piezas dónde el inicio tético es frecuentemente aplicado, la Autora recurre a la melodía con comienzo anacrúsico, imprimiendo de este modo un aire balanceante y sugerente siempre sustentado por bajos estables que impulsan el movimiento en su énfasis armónico. En este caso es el *vals* la danza escogida como medio de expresión de una sensualidad romántica, no exenta de carácter, sutil por momentos; percibimos la importancia de este género musical que adopta múltiples formas en la historia, sentimos la fusión de la tradición francesa (Ravel, Poulenc) con la esencia pura del Jazz. La tercera y última pieza, **Exótica**, nos perfila un tipo de sensualidad

con temperamento, aire misterioso, inestabilidad emocional; el lenguaje se torna, con la incursión de determinados elementos dinámicos, rítmicos y armónicos, expresionista recordando páginas propias como **El Fuego** (de **Los Inmortales**) o **George Sand, Juana I, Salomé y Electra** (de **Ensayos**). En este caso, la música crea una atmósfera sonora que encuentra como precedente en el pasado, al Liszt húngaro y trascendente, al último Scriabin, al Berg lírico-atonal, diferentes tendencias estéticas que se aúnan en una expresión más profunda del espíritu; conecta muy especialmente con un oriente indeterminado y rico culturalmente. La compositora muestra su universalidad mediante la simbiosis entre norte y sur, así como este y oeste, en clara consonancia con la cultura adquirida y su sensibilidad hacia otras músicas¹³⁵.

Análisis formal

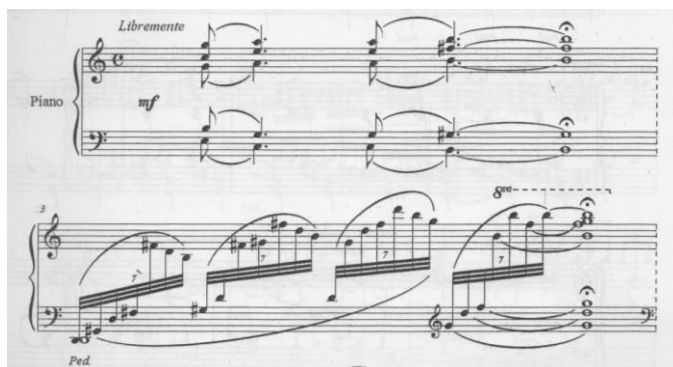
Frívola

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-93)

La compositora demuestra una evolución virtuosística en su lenguaje mediante el cual es capaz de crear una obra, donde el desarrollo continuo de una unidad motívica básica como es la secuencia de dos segundas ascendentes, adquiere una dimensión considerable proyectada con pasajes de arpeggios irregulares ascendente/descendentes repartidos entre las dos manos.

¹³⁵ El gran pintor ruso Vasili Kandisnki desde una visión oriental escribe en 1911 *De lo espiritual en el arte*. Se trata de un texto teórico repleto de reflexiones sobre el arte y las nuevas tendencias. Entre los diversos enunciados aplicables a todas las épocas y que, en nuestro caso, Ángeles López Artiga asume plenamente, tenemos los siguientes: *El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido. (...) nos referimos a la educación del alma y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en cada obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado. En tal caso no obtendríamos más que un resultado intelectual sin vida. Cuando el alma del artista vive, no necesita el apoyo de las teorías y de la cabeza. (...). La “voz interior del alma” le dice (a la cabeza) qué forma necesita y de dónde debe tomarla (de la “naturaleza” interior o exterior). A su vez añade: Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello. (...) todo aquello que refina y enriquece el alma, también de forma intangible.*



Los dos fragmentos se conectan secuencialmente en busca del tono principal (c.5) de la bemol mayor con sexta mayor para ir difuminándose dinámica y agógicamente hacia el *p* (cc.1-7, según la numeración inicial errónea de la partitura). La indicación expresa de *medium* encuentra, en palabras de la autora, la relación directa con la música americana del jazz en su época de esplendor con las big-bands.



En efecto el sucinto motivo se presenta en el registro medio en *mf* (como en el comienzo de la pieza) con acompañamiento sencillo de blancas en el grave con quinta justa y sexta mayor en negras ligadas (cc.9-12). La escritura fundamenta su desarrollo en desplazamientos frecuentes (por ej, sol mayor con séptima mayor, cc.13-16). Al igual que la música de jazz, podemos contemplar la instrumentación intrínseca en el concepto de escritura de la pieza. Estas grandes formaciones van mostrando sus registros, colores, efectos instrumentales, aportando fluidez en el discurso sin interrupciones. El planteamiento constructivo-contrapuntístico refuerza las tensiones internas de las voces que “preguntan y responden” (por ej., cc.19-22). La compositora emplea un sistema en espiral que alcanza diversos tipos de puntos culminantes o de inflexión incitados por, como ejemplo, acordes con intervalos aumentados (cc.28-34), cromatismo (cc.35-46), amplitud de registro en

las dos manos logrando abarcar gran parte del teclado. Precisamente, a raíz de una suma de elementos como el motivo expuesto en tresillos enlazado a una progresión ascendente de corcheas ligadas de dos en dos con diseños cromáticos en un segunda voz, el movimiento contrario de los bajos, parte de ellos síncopados, y un *stringendo* y *crescendo* de *tremolo* y octavas lisztianas finales, explota con fervor (*ff*) el tema en acordes en la armonía de la mayor (cc.47-50). La música recupera parcialmente su energía con fragmento en la bemol con dibujos de arpeggios de aire chopiniano en la mano derecha con acordes a contratiempo y síncopados en la izquierda iniciado en *mf* (dulce) y finalizado contundentemente con carácter percutivo y *ff* en mi bemol mayor (cc.51-54). Una nueva sección, esta vez, centrada en el eje do mayor, mantiene la escritura octavada firmemente asentada hasta el final de la pieza (cc.55-62). La textura sensiblemente cambiante durante toda la obra, vuelve a reproducir un pasaje en movimiento contrario con cromatismo en parte de las voces desde la armonía de mi mayor (cc.63-68), al igual que en los compases 41-46, culminando poderosamente con una sucesión rápida de sextas mayores y cuartas justas entre las dos manos que impulsa la penúltima exposición temática en *ff* con octavas alternadas con la mano izquierda y cascadas de cuartas justas en dirección descendente (cc.69-73).

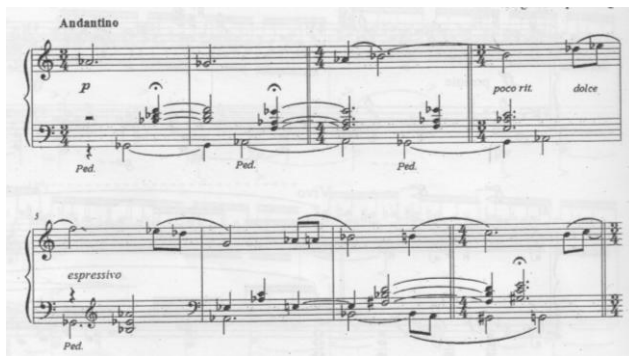
La obra explota todas las posibilidades tímbrico-dinámicas con los siguientes pasajes donde el tema sigue avanzando en su afirmación con tresillos, saltos de registro (cc.74-77) hasta un potente *martellato* desde el agudo hasta el grave (cc.78-82) dirigido hacia la última muestra del tema en acordes que unen los registros extremos en dirección al tono de la mayor a través de su relativo (cc.83-84). El piano todavía despliega virtuosísticamente arpegios circulares (c.86) en movimiento contrario (*Vivo*) encontrando, en unas fórmulas armónicas estáticas, el camino pausado hacia el *p* con una sutil sorpresa armónica antes del final, con el *mi sostenido* que dirige la atención hacia un *fa sostenido menor*, en este caso, sobre *do sostenido menor* (en acorde superpuesto) resuelto teatralmente con un acorde *ff* de la mayor con sexta mayor (cc.87-93).

Sensual

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-100)

Un vals que tímidamente nace en un *Andantino* introducido por una combinación de compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ de sugerente armonía jazzística, presenta desde el inicio el extraordinario manejo del contrapunto melódico y armónico que dotan a esta pieza de la gran cantidad de colores con la que viene representado el amor pasional.



Desde el acorde de sol bemol mayor con séptima menor y novena mayor (c.1), sol bemol mayor con sexta mayor y novena mayor (c.5), re bemol mayor con cuarta aumentada y séptima mayor (c.9) hasta la amplia variedad de acordes resultantes de desplazamientos diatónicos y cromáticos en las voces (muchos de ellos superpuestos). La melodía comienza a fluir en el compás 5 en *dolce espressivo*, adquiriendo el carácter de desarrollo con un *Allegretto* de aire *appassionato* (c.15), donde la armonía de re bemol mayor rápidamente evoluciona hacia la bemol mayor (c.16-22), hasta encontrar en *f* el romántico tema de vals que nos transporta a su ópera *El Adiós de Elsa* con sus característicos acordes mayores con quinta aumentada o menores con quinta disminuida (cc.24-30).



La mano izquierda presenta la fórmula octava en el grave con acordes a contratiempo y contrapunto de dos melodías en la mano derecha (cc.27-36). El lenguaje cambia premeditadamente de carácter, deviniendo más ligero (por ejemplo, *scherzando* y *p* en el compás 48) con desplazamientos hacia el registro agudo con dinámicas más contenidas (cc.37- 55). Podemos sentir el espíritu de obras tan emblemáticas como los *Valses nobles et sentimentales* o *La Valse* de Maurice Ravel, que desatan la euforia desde el *mf* hasta el *ff* en un *Ancho* con escritura más acórdica sin descuidar la conducción vocal, dentro del ámbito del acorde de la bemol mayor (cc.56-72).



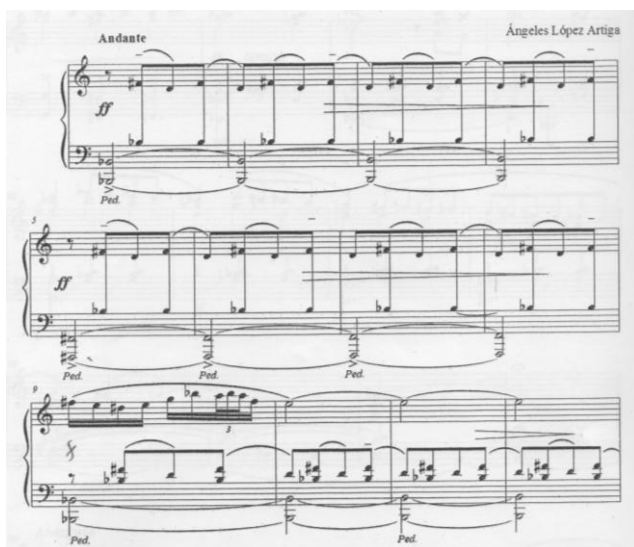
La compositora no duda en crear contrastes con un giro armónico a sol menor (cc.62-64) que evoluciona modalmente hacia la bemol mayor (cc.65-69), desde el que surge un último fragmento culminante obtenido tras el empleo de un melodismo cromático en movimiento contrario de voces potenciado por un *crescendo* que alcanza el *ff* dentro de la atmósfera armónica de mi bemol mayor con sexta mayor (cc.73-81). A continuación, se produce una distensión con descenso melódico-cromático y escalonado en la mano derecha sostenido por el acompañamiento principal del vals en acordes superpuestos que recorren en progresión los tonos de *sol*, *do*, *fa* y *re* (cc.82-85), para terminar, del mismo modo, con una escritura extremadamente sintética que centraliza la armonía (a través de el tono de si bemol paulatinamente alcanzado con un rico abanico de armónicos en un *Andantino* de naturaleza cíclico-temática) alrededor de mi bemol mayor con séptima mayor (cc.86-100).

Exótica

Forma: A(c) monoepisódica

EPISODIO A(c) (cc.1-139)

La compositora concibe el universo exótico con un halo de misterio, como ya transmitiese en su anterior ciclo de piano “*Ensayos*” con la pieza *Salomé*. Para ello, recurre a las armonías de acordes aumentados y disminuidos en un *Andante* que irrumpe en *ff* con una octava acentuada de larga duración en el grave (si bemol y fa sostenido) sobre la que resuena un acompañamiento introductorio de acordes quebrados en ritmos de corcheas ligadas a contratiempo, creando una sensación de ansiedad (cc.1-8). El tema orientalizante por el uso de una intervállica de segundas menores y terceras menores, se presenta en la armonía inicial de si bemol mayor con quinta aumentada, transitando por diferentes acordes cromáticamente, en una combinación de motivos rápidos y *capriccioso* con notas de valores largos (cc.9-27).

The image shows a page of musical notation for the piece 'Exótica' by Ángeles López Artiga. The score is written for piano and is marked 'Andante' and 'ff'. It consists of three systems of music. The first system shows the initial chords and a melodic line in the right hand. The second system continues the melodic line and the accompaniment. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the left hand, with the right hand continuing the melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Las sonoridades de cuartas, en mayor medida, comienzan a apoderarse del ámbito estético-sonoro conforme aumenta la tensión, auspiciada por una rítmica cambiante en la mano izquierda de aire más marcial (cc.28-81).



El ritmo binario se diversifica con una rica y definida acentuación, que salta de una sección a la otra enfatizando tiempos fuertes o débiles. Mientras tanto el planteamiento melódico sugiere cierto aire caótico, donde se suceden pasajes escalísticos (cc.32-35, cc.68-70, cc.79-80, cc.96-97) con toda clase de “bruscas” células melódicas, acordes y notas largas, recordando, en cierta manera, aspectos del lenguaje prokofieviano. La mano izquierda retoma el acompañamiento inquieto del principio (en la armonía de partida de sol mayor con quinta aumentada), con una parte percutiva de semicorcheas que reproduce la célula rítmica principal del primer movimiento de la *Sinfonía n°5* de Ludwig van Beethoven en alternancia entre registros medios y agudos con la mano derecha (cc.82-94).

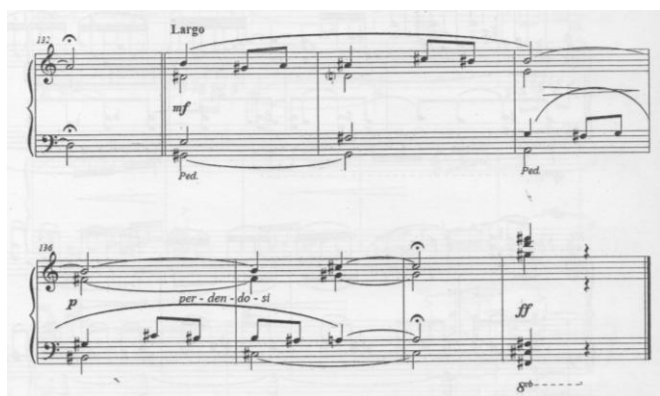


De este modo, el discurso encara el punto culminante de la obra con una fuerza inusitada tras un pasaje escalístico ascendente con las dos manos a distancia de décima mayor dentro de la armonía de sol sostenido menor con quinta disminuida y séptima menor (cc.96-97).



La escritura se despliega en cuatro pentagramas, interpretando a dos manos un tema de terceras (mayores, en gran parte) de corte heroico en los registros medio y agudo, donde se mantiene el aire oriental con la aparición de la segunda aumentada. Al mismo tiempo, en las notas largas de la melodía mantenidas por el pedal de resonancia, en el grave suenan a distancia de sexta mayor pasajes de escalas que impulsan la música hacia arriba en los diversos planos armónicos (cc.98-107) hasta que el tema se ensancha con acordes del ámbito sonoro de cuartas aumentadas y quintas disminuidas con octavas (cc.108-111). Por último, el tema recobra su textura de terceras sobre el plano acórdico reposado de los graves en la armonía bemolizada de séptima disminuida de si y sol menor con quinta disminuida y séptima menor (cc.111-114). Tras un *ritenuto* (c.115) que prepara la armonía superpuesta sobre quintas aumentadas y disminuidas por medio de la fórmula de acompañamiento inicial, la mano derecha combina elementos derivados del tema melódico precedente aligerados con un desarrollo de semicorcheas, algunas en tresillos, iniciado en *f* con un progresivo estiramiento del tejido musical en un *decrescendo* y *ritenuto molto* con fermata (en calderón) sucediéndose las armonías sobre la nota *sol* en el agudo y en el grave de sol mayor con quinta aumentada y el acorde de quinta disminuida de re (c.132). Seguidamente se presenta cadencialmente un pasaje de semicorcheas escalístico-ondulante descendente en *pp* con las dos manos tocando a distancia de cuartas justas (salvo la tercera aumentada inicial y las cuatro últimas en movimiento

contrario buscando la quinta aumentada final -re/la sostenido-) (cc.131-132). La pieza concluye con un fragmento de carácter coral a cuatro voces (*Largo*) donde destaca el cromatismo expresivo y reflexivo que impone el orden después de la vorágine desde un *mf* hasta un *p* que reposa en la armonía luminosa de la mayor con séptima mayor en calderón (cc.133-138). Sin embargo, la última palabra rompe el aparente clima de paz alcanzado mediante el acorde superpuesto de negra de fa sostenido-do sostenido-sol sostenido-re-fa en *ff* (c.139).



Cartas al Señor Bergerac

(piano)

Comentario

Como resultado de su amor por la literatura, la compositora desarrolla en el transcurrir de los años la faceta de pensadora y escritora tanto al describir sus obras como al expresar sus ideas sobre el mundo que la rodea, en particular, del arte. El siguiente ciclo (última obra de piano escrita hasta la fecha) se inspira en el héroe literario Cyrano de Bergerac con el que la creadora congenia espiritualmente. El drama heroico de Edmond Rostand impresiona a la Autora, primero en su versión cinematográfica de 1950 para después ver reflejada una parte de su personalidad en el alma creativa del personaje. En un ejercicio de paralelismo poético imitando al mismo Bergerac con sus cartas a Roxana (bajo el nombre de su amado Christian), López Artiga compone **Cartas al Señor Bergerac**, en forma de tres poemas y sus correspondientes piezas. La compositora, tras un complejo y largo proceso de introspección de varios años,

realiza, en cierta medida, un autorretrato que expresa sus dudas y convicciones¹³⁶. La personalidad tanto real como imaginaria de Cyrano de Bergerac transporta a la Autora a través de un viaje en el que toma contacto con *Él* (I. *En la mañana de mis días...*), sueña con *Él* (II. *En mis sueños...*) y, por último, vuelve a la realidad sin por ello perder el idealismo del *librepensador* (III. *¡Desperté!*). En la primera pieza, podemos entrever el ciclo vital (tan presente en la forma musical de la compositora) finamente representado mediante un uso de la modalidad que desea acariciar la tonalidad y episodios melódico-contrapuntísticos que se combinan con otros homofónicos. Al igual que la anterior, la segunda pieza rezuma un romanticismo etéreo que busca su reposo y estabilidad en una tonalidad persistente en casi todo el discurso. Esta ausencia de conflicto se rompe drásticamente con la tercera pieza; la música irrumpe con un lenguaje armónico-rítmico modal cercano al neo-floclorismo bartokiano o stravinskiano en hábil alternancia con pasajes lírico-melódicos de inspiración poulenciana; todo ello tratado desde su particular estética.

Análisis formal

I. En la mañana de mis días...

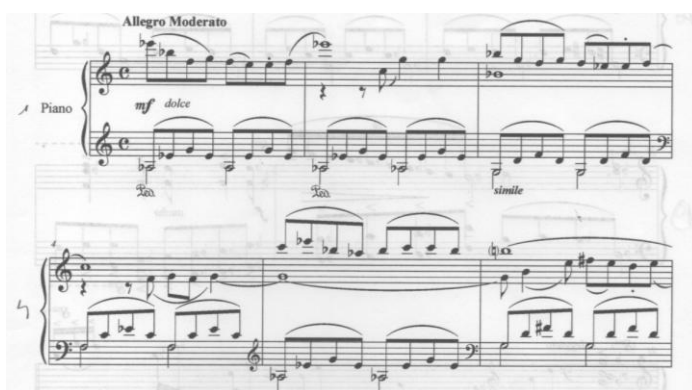
Forma: ABc

EPISODIO A (cc.1-40)

La compositora se dirige nuevamente al lenguaje poético, en este caso, inspirado programáticamente por cada uno de los poemas propios que preceden las tres piezas. En la primera rebosan la alegría (*Allegro Moderato*) y los sentimientos puros de la juventud con una escritura neoclásica de acompañamiento uniforme en acordes desplegados circularmente en corcheas que impregna con una armonía *dolce* (sobre todo acordes mayores con séptima mayor y menores con séptima

¹³⁶ La Autora, en su introducción a la obra, reflexiona y expresa lo siguiente acerca de la inspiración suscitada por el personaje literario de Cyrano de Bergerac en la acción de crear: (...) *Crear para ir a ningún sitio, simplemente para descifrarse uno mismo buscando una satisfacción que sólo a mí me alimenta y tal vez... a algún neblinoso prójimo y siempre con la misma duda: ¿Servirá para algo?; en el fondo el sordo rumor de un tic tac que te anuncia lo inevitable te lastra, e intenta mineralizar el hueco en que reposa lo increado; la invitación al silencio es potente pero, inesperadamente, de una lectura, de un paisaje, de un suceso sentimental... nace una estimulante nebulosa, que empieza a gotear sutiles partículas que me devuelven el aire limpio, la gozosa liberación, la existencia virginal que me permite encender la mañana de cada día. Vivir fuera del tiempo. (...)*

menor en diferentes tonos) el discurso representado a su vez por un contrapunto continuo a dos voces en la mano derecha (cc.1-18).



La textura de corte ligero se transforma por medio de una escala ascendente en la mano derecha y un movimiento contrario de octavas acentuadas en la izquierda, en un amplio (*Ancho*) fragmento de robusta escritura acórdica en el eje de *mi bemol* amplificado mediante una cadencia ascendente de quintas y cuartas justas, que desemboca en un sucesión de acordes en *arpeggiato* en la mano izquierda como soporte de la melodía derivada del material temático inicial (motivo melódico iniciado por tres cuartas seguidas descendentes) en formaciones de octava (cc.19-29).



Esta culminación en *ff* encuentra el momento álgido con la dramatización del citado material temático en la interpretación en octavas al unísono en las dos manos desde el agudo hacia el grave en *stringendo* y un posterior *più mosso*, produciéndose un paulatina distensión del discurso con motivos de segunda en contrapunto en un *decrescendo e ritenuto molto* que nos transporta de la “mañana” al “atardecer” desde el eje de mi bemol al de la bemol (cc.30-40).

EPISODIO B (cc.41-67)

Un armonía conformada por cuartas (la bemol-re-sol) en acordes sincopados ilustran en un solo compás de introducción (c.41) la atmósfera de *Adagio* en la que se despliega un tema de honda emoción, romántico de espíritu, iniciado en octavas y proseguido por un cuidado contrapunto de dos voces que se sumergen en los diversos cambios de color armónico, como el mi mayor con séptima mayor en *dolcissimo e pp* (cc.51-53), para expresar en *f* un último arrebatado de amor trascendental en mi bemol mayor con séptima menor y novena mayor (cc.58-61). A partir de este momento, el discurso se andentra en un *perdendosi* de delicada dinámica (*pp*) con un *fa sostenido* sonando obstinadamente como señal de oscuridad en el pensamiento en la mano derecha sobre un bajo alrededor de *mi bemol* (cc.64-67).

EPISODIO c (cc.68-73)

La pieza concluye con la sonoridad casi inerte del anochecer, mediante una sucesión de octavas a distancia de cuarta justa entre el registro medio y agudo que retoman cíclicamente el motivo generador de la pieza. El reposo se produce tras una escueta fermata de contenido reflexivo, proveniente de una de las escalas características empleadas por la autora de base armónica do-fa sostenido-si bemol, con final do-re en el grave.



II. En mis sueños...

Forma: *monoepisódica*

EPISODIO (cc.1-57)

Con el evidente objetivo de crear un nexo común, esta segunda pieza comienza con un pasaje relacionado con el último episodio de la pieza anterior de octavas justas en las dos manos, aunque alternadas y describiendo una melodía descendente dentro de un movimiento de libre ejecución (*Plácido* y *ppp*) que nos sumerge en una atmósfera onírica (c-1).

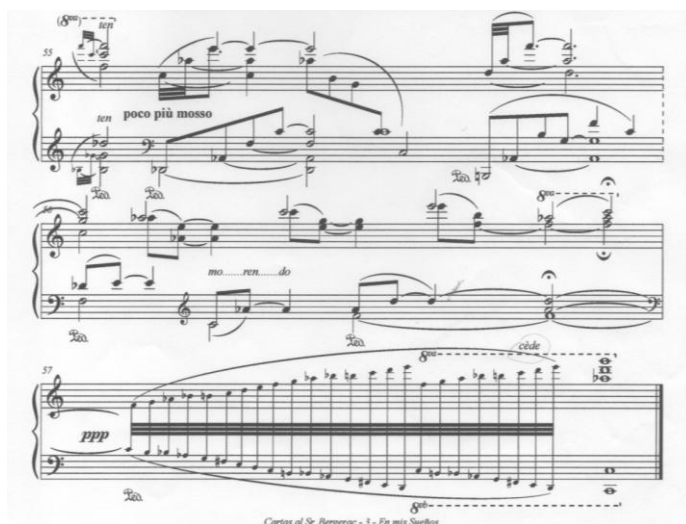
A continuación, la autora prepara el aire de canción de cuna desde un *Largo* (4/4) con notas en calderón en el tono inicial de re mayor (con séptima mayor seguido de sexta mayor) por la relación armónica de las notas alargadas precedentes (cc.2-3). El ritmo pausado de dos corcheas-negra se expande con una escritura acórdico-arpegiada abierta que aumenta su efecto *delicadamente*, con una dinámica de *p* (cc.4-5). La melodía se acopla con dulzura y rasgos de sensualidad

expresada también por medio de una rítmica que incorpora el sustrato de un tango-habanera, desde el inicio en notas largas (cc.6-14), adornado rítmicamente por una segunda voz a contratiempo y sincopada (cc.,12-17) y, por supuesto, con un desarrollo en un *poco più mosso* en *crescendo e animato* dentro del ámbito armónico de partida de mi mayor que “modula” con técnica cromático-contrapuntística tratada en todas las voces (sobre la base de cuatro) hacia mi bemol mayor (cc.18-28). La mano izquierda cambia transitoriamente el tipo de acompañamiento a raíz de una activación de las voces que permite sugerir el protagonismo de un diálogo (*meno mosso*) entre unos hipotéticos violín y violonchelo, como metáfora de la autora en interacción espiritual con el Señor Bergerac (cc.28-41).



El discurso mantiene su dinámica contenida en el siguiente *pp con abbandono* donde vuelve a destacar una voz aguda en suave contrapunto con una segunda voz, sobre el acompañamiento principal binario en el tono de mi bemol mayor, derramando emociones etéreas que recuerdan el Scriabin poeta. La evolución de la armonía junto a un *decrescendo e calando* en el que la pulsación se ralentiza, muestra cierto grado de inquietud ante lo evidente (estar soñando) representado por el acorde de mi bemol menor en *sfz* (c.54) a partir del cual se despliega una conclusiva sección, sin compás (*a piacere*), en obstinada búsqueda del registro agudo por medio de escalas, amplitud de registros en movimiento contrario (de

diseños arpegiados, acordes quebrados y escalas) y sus subsiguientes cambios armónicos (acorde superpuesto de sol bemol mayor con fa-do-fa, re bemol mayor con sexta y séptima mayores, acorde de séptima disminuida de si, transición a fa menor con sexta mayor, cc.55-57). El reposo se produce tras una última escala en *ppp* en movimiento contrario hasta los extremos el piano, finalizada con el acorde de cuartas la bemol-re-sol sobre la última octava de *do* (c.57).



III. ¡Desperté!

Forma: ABA'B'A''

EPISODIO A (cc.1-26)

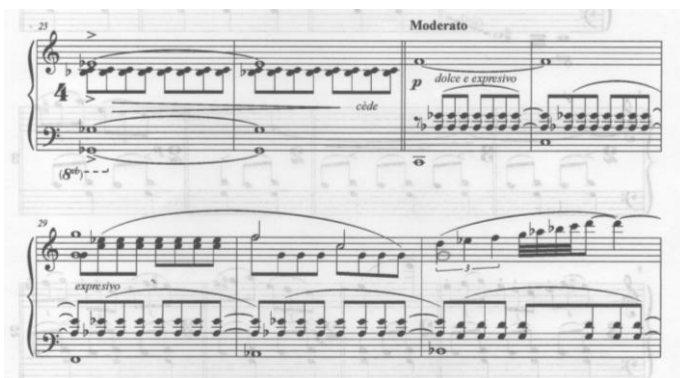
Un *trino* con calderón (mi-fa sostenido con mano izquierda y do-re con mano derecha) en los extremos grave y agudo desde el *pp* hasta el *f* seguido de dos *glissandi* que convergen en el registro medio simbolizan el brusco despertar de un sueño irreal (c.1). Se produce una situación marcadamente agitada en un *Allegretto* en el eje inicial de *sol* de caprichosa amalgama rítmica (se entrevé el, especialmente utilizado en varias obras, compás de 5 tiempos repartidos en 2-3 o 3-2 de manera discontinua) bajo el acompañamiento casi constante de dos corcheas ligadas sobre bajo de negra, con melodía dancística (con articulación variada) predominantemente de tresillos sólo interrumpida por compases binarios de negras, cambios súbitos de dinámica y armonía modal caracterizada por choques de segundas, cuartas y quintas (cc.2-21). El discurso busca un cambio de carácter desde un pasaje *deciso* de tresillos de corchea y negras en octava (con las dos manos) al unísono de agudo a grave (cc.22-24) y otro que expone el patrón de

acompañamiento (acordes repetidos en pulso de corchea) del siguiente episodio con una armonía dispuesta de tal manera que fusiona la sonoridad anterior con la nueva (acorde de sol bemol-si bemol-do-mi bemol, cc.25-26).



EPISODIO B (cc.27-47)

Se impone el canto *dolce e espressivo* de un tema de aire romántico resaltado por acordes que, en su conjunto, resultan mayores con séptima mayor, mayores con sexta mayor, menores con séptima menor con o sin novena mayor, de denotada tendencia postpoulenciana como compositores del estilo de Roger Boutry. La autora despliega toda su fuerza lírica en una melodía ininterrumpida de valores largos entrelazados por diseños escalísticos. La música retoma el carácter rítmico anterior mediante un enlace de semicorcheas en movimiento contrario en apertura y *crescendo* hacia el *f* (c.47).



EPISODIO A' (cc.48-92)

Se vuelve a reproducir de manera variada el episodio análogo, con *glissandi* en la mano derecha (siempre abriendo los registros) en los compases de 2/4 y 1/4. El

discurso adquiere un desarrollo en el se incluyen adaptaciones del material temático proveniente de los motivos de tresillo: la mano izquierda recibe el relevo melódico con acompañamiento de la mano derecha en acordes de cuarta/quinta (cc.65-75), la mano derecha se incorpora con octavas en *cantabile* con segundas sincopadas e intercaladas y acompañamiento de intervalos de quinta ligados (cc.76-80). Seguidamente, atacan cascadas de arpeggios (alternándose las dos manos) del acorde de si bemol mayor con quinta aumentada como un arpa desde el *ff* hasta el *p* donde, de nuevo, la mano izquierda recupera brevemente su protagonismo (*p scherzando*) dando paso a escalas al unísono en octavas descendentes, un último pasaje melódico-rítmico cantado por la mano derecha y una escala al unísono en octavas que impulsa el discurso con vigor hacia un segundo y último fragmento lírico (cc.81-92).

EPISODIO B' (cc.93-105)

La armonía siempre colorístico-psicológica parte de un mi bemol menor con séptima menor (c.93) alcanzando su punto álgido en el acorde de la menor con séptima menor y novena mayor (c.96) que deriva en la recurrente sonoridad de la menor con sexta mayor sobre la que se basan, a modo de cadencia, tres pasajes: uno de grupos de semicocheas descendentes alternadas y mantenidas en el pedal, un segundo similar pero con ejecución simultánea de las dos manos en *decrescendo* y, un último en 6/8 que reproduce un variante la melodía rítmica en *crescendo* de naturaleza más acórdica (quebrados en la mano derecha y normales en la izquierda, cc.103-105).



EPISODIO A" (cc.106-139)

El discurso encauza el final por medio de un fragmento transitorio rítmico-armónico de $\frac{3}{4}$ en el tono de mi mayor y *f* con rasgos de minuetto vigoroso (con acento en el tercer tiempo) que evoluciona armónicamente hacia la estética sonora correspondiente a los episodios análogos de manera contundente (cc.111-113). Un compás en silencio potencia la tensión discursiva con una reexposición parcial del primer episodio comenzando en el eje de *si bemol* y recuperando literalmente parte del material temático inicial (cc.115-129), con un desarrollo explosivo en *crescendo* con desplazamiento armónico por segundas hasta el *Vivo*, que cierra la pieza con el piano como instrumento de percusión ejecutando el acorde de cuartas fa-si bemol-mi bemol repetido en la mano derecha y arpegiado en progresión descendente. Todo ello, acentuado y sonando, por último, el citado acorde sobre el bajo *mi bemol* en octava, reafirmado por un “rasgueo” de las notas do/si bemol/fa para acabar en el unísono de dos octavas en el grave de *mi bemol* (cc.130-139).

2.2. La música camerístico-instrumental

Las obras pertenecientes a este género representan la música “pura” compuesta por la Autora, incluida la transcripción en formato camerístico del Tango-habanera de su ópera *El Adiós de Elsa*, adquiriendo el carácter de pieza independiente.

Guamiliana

(bombardino/violín y piano)

Comentario

Como apunta la misma compositora, el término “Guamiliana” proviene de la palabra utilizada en Honduras “Guamil”, una planta que brota de los campos sin sembrar. La autora quiere, casi metafóricamente, presentar una pieza sencilla, sin grandes pretensiones, quizás con un hilo de aparente ingenuidad. Para ello, escoge la forma básica de mucha música popular, es decir, la combinación de una canción y una danza.

Escrita en 1980, su *Guamiliana* para bombardino y piano es la primera obra de cámara de la autora, así como una de las primeras obras de su carrera en su faceta de compositora. La decisión de escribir para la formación bombardino-piano parte de un encuentro en Liria con el músico inglés, solista de este instrumento, Steven Mead. Precisamente la misma Autora junto a este músico estrenan la obra el 12 de diciembre de 1989 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música de Valencia enriquecida con una cadencia propuesta por el solista para el segundo movimiento.

La obra pertenece a un período en el que predomina la búsqueda de sonoridades modales sin, por ello, recurrir a un uso sistemático de los modos. Como se puede apreciar posteriormente, se trata de un rasgo constante en sus obras: sin perder el sentido de la forma, la autora elige una construcción más libre, donde la armonía no se ve condicionada por la primera. La armonía está en todo momento íntimamente ligada a la melodía; es la melodía la que recibe un impulso emocional permanente gracias a la participación de un acompañamiento perfectamente implicado en el desarrollo del texto. En las dos piezas, *Canción* y *Danza*, utiliza aires y ritmos propios de muchas músicas populares, en especial de la brasileña, tan admirada por la compositora. Sin ser una obra impresionista, López Artiga utiliza la idea que concibe Debussy al emancipar los acordes, pero con intenciones expresivas distintas; quizás se acerca al mundo de una “Suite Bergamasque”, en el que los episodios tonales se combinan equilibradamente con los modales. Estos aspectos se irán consolidando en obras posteriores y con el uso de un lenguaje más complejo. Por último, esta obra tiene otra versión para violín y

piano, fruto de una sugerencia del entonces violinista y Catedrático de Música de Cámara del Conservatorio de Música de Valencia, Pascual Camps, donde la parte del solista está enriquecida rítmica y sonoramente, en función de las características del instrumento.

Análisis formal

Canción

Forma: IABA'

EPISODIO I (c.1)

La obra comienza con un fragmento sin indicación de compás compuesto por motivos melódicos y armónicos. En la versión original para bombardino el final se compone de tres notas largas reposando en el Si₂.

The image shows a musical score for Bombardino and Piano. The Bombardino part is in the upper staff, marked 'Lento' and 'p espressivo'. It features a melodic line with some trills and ends with three long notes on Si₂. The Piano part is in the lower staff, marked 'Piano' and 'pp'. It features a harmonic accompaniment with long notes and ends with 'Poco Rit.'. The composer's name 'Angeles López Artiga' is written above the Bombardino staff.

Por el contrario, en la versión de violín los tres sonidos se distribuyen entre las dos octavas superiores en dos etapas, pasando a la última en el sobreagudo (reposo en el Si₅), mediante un enlace de corcheas melódico-armónico.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, marked 'Lento' and 'ten'. It features a melodic line with some trills and ends with three long notes on Si₅. The Piano part is in the lower staff, marked 'Piano' and 'pp'. It features a harmonic accompaniment with long notes and ends with 'Poco Rit.'. The composer's name 'Angeles López Artiga' is written above the Violin staff.

De esta manera, la autora presenta al instrumento cantante en función de la cualidad de sus registros. En esta sección se fija el carácter modal de la pieza, tanto por la combinación de intervalos presentes en escalas como la pentatónica, así como el uso de notas que buscan evitar la sensación tonal (fa sostenido en el bombardino) y armonías que contienen intervalos de sexta mayor (*arpeggiato* inicial en el piano) o séptima menor (por ej., más adelante, en el c.3 del piano).

EPISODIO A (cc.2-17)

Nos encontramos con la presentación del tema A por el bombardino, con carácter lírico, dónde prevalecen los valores largos permitiendo apreciar el sonido intenso del instrumento de metal acompañado por un diseño continuo y contrastante de dobles notas en corchea al piano.



El efecto combinado de cuartas y quintas justas resultantes con ligaduras de dos en dos corcheas, permite crear una atmósfera delicada que hace fluir el discurso; por supuesto, mediante el empleo del pedal de resonancia, imprescindible, aunque la compositora no lo indique a fin de dotar de cierta autonomía al intérprete¹³⁷. Con la alternancia de figuras de diferente duración y los constantes movimientos, tanto paralelos como contrarios entre los dos instrumentos, la música nunca resulta estática. La concepción melódica, al igual que ocurre en obras posteriores, está basada normalmente en los acordes empleados, es decir, la mayor parte de las notas de la melodía aparecen en el acompañamiento que constituye la armonía en cada momento. Ésta, a su vez, está fundamentada por la disposición en los graves del piano, mediante octavas con la quinta en medio que se suceden sobre todo a

¹³⁷ En el manuscrito de la versión para violín y piano, aparece la indicación *dolce* en los primeros compases del *Moderato*, matiz que falta en la versión impresa para bombardino (Editorial Piles). Asimismo, en ese primer ejemplar también consta la indicación de *tempo, Poco più mosso*, en el compás 17, omitida en la edición de Piles.

distancias de segunda y tercera mayor, intensificando el mencionado carácter modal.

EPISODIO B (cc.18-33) “Poco più mosso”

Mediante un cambio de *tempo* se produce la presentación del tema B al bombardino.

The image shows a musical score for Episode B, measures 18-33. It consists of two systems of staves. The first system has a bassoon staff (top) and a piano staff (bottom). The piano staff starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cres.) leading to a fortissimo (ff) dynamic. The bassoon staff has a melodic line with a crescendo (cres.) and a fortissimo (ff) dynamic. The second system continues the piano and bassoon parts, ending with a first ending bracket and a fermata. The tempo is marked "Poco più mosso".

En este caso, aparecen nuevos elementos rítmicos que conducen a la culminación del episodio con un *appassionato* en *ff* dónde el piano desempeña el papel generador del movimiento sucediéndose diferentes ritmos de menos a más: blanca-negra (cc.17-18), dos corcheas-blanca (cc.19-20) y negra-arpeggio de semicorcheas ascendente y descendente (cc.21-24). Posteriormente la melodía del bombardino toma un dirección progresivamente descendente en contrapunto rítmico con el piano (negra-blanca en el bombardino contra blanca-negra en el piano); esto último, junto al *decrescendo* de los compases 29-31 que lleva al *pp* del compás 32 con función de semifermata, da entrada a la reexposición variada del tema A.

EPISODIO A' (cc.34-45) “A Tempo”

En la presentación del tema A en forma reducida destaca sobre todo el uso de un ritmo de origen español que sugiere una cierta polirritmia por la combinación del compás de tres por cuatro y el diseño tresillo de corcheas-dos corcheas presente en danzas como el *tango-habanera*.



De esta manera, la autora logra la fluidez necesaria en la parte final de la pieza, cumpliendo el equilibrio necesario en el discurso, después del contraste habido entre el episodio A y B.

Danza

Forma: A(a') monoepisódica

EPISODIO A(a') (cc.1-48)

Tras unos compases rítmicos de introducción del piano (cc.1-2) basados en la fórmula tres corcheas-tres corcheas-dos corcheas propia de muchas músicas populares, en este caso, más cercana a la brasileña, se produce la presentación de los motivos A (de tipo cromático-descendente) y B (de tipo cromático-ascendente) por el bombardino (cc.3-8).

Al *ostinato* rítmico del acompañamiento, se le añade el efecto cromático-descendente en bloque, muy expresivo en su resultado, de la armonía ya utilizada en la *Canción* por el piano (c.6). Todo ello, introduce al oyente en una atmósfera sensual y alegre. En la versión para violín, no sólo la melodía de éste está escrita

una octava más aguda, sino que se refuerza la textura, transformándola mediante dobles y triples cuerdas. De esta manera, se rellena el espacio entre la voz cantante y el acompañamiento del piano, invariable con respecto a la versión con bombardino. Este recurso aparece más adelante, en otras secciones de la pieza.

Como indica la Autora en la partitura con el término *cantando*, comienza el desarrollo que se lleva a cabo mediante motivos nuevos combinados con motivos presentes en el Episodio A por los dos instrumentos.



En esta segunda sección del desarrollo, aparecen motivos derivados de los presentes en el Episodio A por el bombardino. Sin embargo, el piano cambia su textura volviéndose polifónica al distinguirse cuatro voces, que a su vez, forman armonías de tipo tonal. Dicha modificación suaviza la sensación de ritmo marcado asimétrico expuesto en los episodios anteriores, sirviendo, por un lado de breve relajación y, por el otro, de preparación para el material siguiente.



En esta transición basada en motivos derivados del material anterior, presentados por los dos instrumentos, destaca el empleo, tanto de sucesiones de notas por movimiento conjunto, como el de intervalos que superan la octava. El piano, una vez más, imita a los instrumentos de percusión con elementos como redobles, por ej., de tambor o bongo (c.29 y c.32).



En los compases 33 y 34 se destensa dinámicamente la música (*diminuendo* hasta el *p* del c.35, y uso del ritmo básico de negras) para encaminar la sección final. En la versión de violín, la parte de éste intensifica la sonoridad y el ritmo resultantes con la aparición de dobles cuerdas en un *moto* continuo de semicorcheas (cc.28-34).



En este fragmento dónde predomina el aspecto percusivo, derivado de la fórmula rítmico-melódica de la introducción del piano, es muy interesante la perspectiva construida no sólo mediante el empleo de una dinámica inicial de *p* para ir llegando al *ff*, sino que en especial los acordes del piano parten del grave y, conforme se dirigen hacia el agudo, se amplían siguiendo la misma dirección que el bombardino. Esta sección termina en una tesitura aguda con un *allargando* (c.43) que intensifica aún más el éxtasis emocional¹³⁸.

¹³⁸ En este punto, previo a la Coda, como señala la compositora, el músico inglés Steven Mead añadió una cadencia el día de su estreno.

En la versión de violín, la Autora recurre al uso, tanto de las semicorcheas en *staccato* como de dos escalas (descendente y ascendente) que preceden la respiración antes de concluir con la Coda. Por último, se presenta un recuerdo del motivo A inicial en el bombardino, bajo el sustento del acorde básico inicial de la obra en el piano, seguido del empleo de un *tremolo* en *crescendo*, con doble final en el último compás (con el bombardino y el salto al grave del piano solo).

Si en el compás 44, el *tempo* es lento, los siguientes cuatro se deben interpretar “*A Tempo*”¹³⁹ (cc.45-48).

Sonata

(clarinete en si bemol y piano)

Comentario

Compuesta en 1983 como resultado de sus estudios de Composición con el músico y académico valenciano José Báguena Soler, la *Sonata para clarinete y piano* es la primera obra de música de cámara instrumental de envergadura. La partitura está dedicada al clarinetista entonces Catedrático del Conservatorio de Valencia, Juan Vercher Grau. En esta obra, escrita en unas circunstancias cruciales para la Autora, se distingue de principio a fin cierta “melancolía”, como señala la compositora, reflejo de un estado emocional muy especial. Con respecto a su carácter, la Sonata, en palabras de López Artiga, *tiene una puesta en escena*

¹³⁹ Esta indicación falta en la edición impresa (Editorial Piles). Sin embargo, sí que se encuentra en el manuscrito de la transcripción para violín y piano.

teatral de tipo dramático con una clara unidad de forma entre los tres tiempos. En efecto, es muy interesante cómo se complementan éstos entre sí dando lugar a tres cuadros distintos de un mismo estado de ánimo. Por otra parte, es interesante la apreciación del crítico musical y periodista Fernando Morales al destacar la relación entre esta obra y composiciones conocidas e interpretadas por la Autora como la Sonata de Poulenc para la misma formación¹⁴⁰. Tenemos otro claro ejemplo en el que, utilizando recursos propios de la escritura neoclásica, la compositora dirige la expresión de su lenguaje hacia un contenido casi romántico. El uso de un instrumento como el clarinete tan versátil, de posibilidades expresivas tan variadas (como la voz, por ejemplo), le permite diseñar una línea melódica amplia. López Artiga combina los diferentes registros del clarinete de manera eficaz. Esta obra posee un tratamiento de la textura melódico-armónica casi schumaniana, sobre todo por el resultado poético con un fondo psicológico. En sus tres movimientos se explotan diferentes aspectos del contrapunto: desde la melodía acompañada (1er mov.), pasando por la escritura casi coral (2º mov.) hasta el uso del *fugato* (3er mov.). Su estreno se lleva a cabo el 18 de abril de 1984 en la Caja de Ahorros de Valencia con Walter Boeykens al clarinete y la Autora al piano.

Análisis formal

1^{er} movimiento: Lento-Allegro-Lento

Forma: Allegro-sonata

INTRODUCCIÓN (cc.1-4)

Con la presentación por el piano del motivo generador del *Allegro* que le sucede, a modo de introducción en *tempo lento*, la compositora vuelve a utilizar este tipo de comienzo característico como efecto teatral. A diferencia de las introducciones de sus *Guamiliana*, *Sonata para voz y piano* o *Sonata de Abril*, no se trata de una entrada *ad libitum* con función de fondo armónico a partir del cual surgen los temas, sino más bien un contrapunto melódico con dos voces principales (dobladas en octava) que reúne toda la tensión del contenido a desarrollar. El

¹⁴⁰ Véase el comentario realizado por Fernando Morales al programa del CD “Momento de Sonatas” (2004).

reposo temporal del fragmento se produce en la dominante del tono principal del movimiento, *do menor* (c.4).

I Angeles López Artiga

EXPOSICIÓN (cc.5-52)

El tema A se presenta en *mf* con el clarinete (cc.5-14) de solista y el piano con una fórmula clásica de acompañamiento armónico con movimiento contrario de semicorcheas de las dos manos, derivada de los célebres bajos de Alberti; con la lógica participación del pedal de resonancia, la parte de clarinete se halla constantemente inmersa en un estado de suave agitación que le permite desplegar una melodía de amplia respiración, similar a la utilizada por músicos románticos como, por ejemplo, Serguei Rajmáninof¹⁴¹.

Tras un pequeño enlace guiado por el piano (cc.14-15), surge una variación del tema A por medio de los dos instrumentos (cc.16-26);

la mano izquierda en el piano pasa a cumplir el papel inicial de acompañamiento y la derecha introduce el tema A en *f* con un contracanto del clarinete que

¹⁴¹ Al respecto, podemos recordar, como ejemplo, los grandes temas de sus conciertos para piano y orquesta. Por supuesto, adecuándonos a la envergadura de la pieza tratada.

desemboca en una última muestra del mismo (c.20). En ese momento, en el piano, las manos intercambian sus papeles; por un lado, la mano derecha, interpreta un diseño en semicorcheas en constante variación (cc.20-24), añadiéndose simultáneamente otro contracanto en octavas (cc.22-24). La mano izquierda, interviene con su contracanto hasta que el resto de las voces culminan en un acorde de *mi bemol menor*, en *f* el piano y *ff* para el clarinete (c.25), concluyendo con una variación, desde el punto de vista rítmico, del motivo generador inicial de la pieza (cc.25-26)¹⁴². Este elemento sirve a su vez de enlace con el tema B a la quinta (*sol menor*) y refuerza el tratamiento formal del discurso. En cuanto a la armonía, observamos el salto por terceras propio de la música romántica (*do menor-mi bemol menor-sol menor*); asimismo los arpeggios que conforman los acordes contienen casi siempre notas que enriquecen el color en el discurrir de la melodía (sobre todo, sextas y séptimas).

La presentación del tema B (*poco più mosso*) (cc.27-52) irrumpe sobre un ritmo *ostinato* de corcheas en *staccato* y *pp*.

The image shows a musical score for piano and clarinet. The top system is for the clarinet, starting with a dynamic of *ff* and a tempo marking of *Poco Più Mosso*. The bottom system is for the piano, starting with a dynamic of *f* and the same tempo marking. The piano part features a staccato eighth-note pattern. The lyrics "M. d. cen do" are written below the piano part. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, *f*, and *pp*, and a marking of *p súbito*.

Este tema B que comparte en algún momento elementos con el tema A (cc.30-31 y c.35), se compone de varias secciones cuyo aspecto común es la variedad rítmica e interválica, en contraste con cierto estatismo rítmico del primer tema. Con respecto a la armonía, se produce un mayor uso de los acordes alterados,

¹⁴² Es muy interesante, poder apreciar cierta similitud desde el punto de vista psicológico-rítmico al escoger la combinación blanca-dos negras-dos redondas presente, por ejemplo, aunque con figuras más cortas y un *tempo* diferente, en el *Allegretto* de la Sinfonía nº7 en La mayor Op.92 de Ludwig van Beethoven.

creando así mayor tensión expresiva. Este fragmento culmina con una nota larga del clarinete en *ff* realzada por un acompañamiento del piano basado principalmente en los intervallos armónicos *sol-re* y *si bemol-fa sostenido* (cc.47-52)¹⁴³ con un final en *diminuendo* hasta un calderón en *pp* de todas las voces.

DESARROLLO (cc.53-86)

El desarrollo comienza con una primera sección compuesta por motivos provenientes del tema A y una variación de éste que precede al tema B, alternándose los dos instrumentos (cc.53-64).

Tras unos compases de transición armónica que se inician con un acorde de *la menor* con sexta aumentada, podemos destacar el empleo, por un lado, de un recurso compositivo como es el desplazamiento paralelo de acordes¹⁴⁴ (por ej.

¹⁴³Es evidente que la gran experiencia de la compositora como cantante y su sentido de la síntesis de lo esencial del contenido, hacen que se concentre en una sola nota mucho más que un agudo efectista. Como se puede comprobar en sus obras siguientes vuelve a aparecer este elemento con el uso de lenguajes más evolucionados tendentes a un tipo de expresionismo. Podemos realizar un paralelismo de intenciones con las palabras empleadas por J. L. García Laborda al describir aspectos de la citada corriente estética. *El paradigma estético en el aforismo de Webern: una sola nota se convierte en expresión de todo el contenido de una idea musical, del modo que el grito manifiesta en el lenguaje hablado (Munch) la expresión inmediata de todos los sentimientos.* (García Laborda, José Luis: *La Música del Siglo XX. Modernidad y Emancipación*. Madrid. Editorial Alpuerto. 2000. Págs.176-177.).

¹⁴⁴ Con respecto al uso de ciertas técnicas compositivas, la Autora recuerda, entre otros materiales consultados, uno de los métodos recopilatorios de las principales del siglo XX, del pedagogo y compositor argentino Guillermo Graetzer: *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental*. Buenos Aires. Editorial Ricordi. 1979. En este método se explica el uso de los llamados bloques parafónicos. Este recurso utilizado, muy frecuentemente por compositores como, por ejemplo, Joaquín Turina, ayuda a desarrollar el texto musical trasladando un material determinado (tanto melodía, como armonía) a otra altura,

cc.54-55) y, por el otro, de la enarmonía (el *si becuadro* del c.57 por el *do bemol* del c.58) mediante la cual se inicia el juego dialéctico del discurso en la tonalidad de *mi bemol menor* desde el c.59 hasta el c.71.

La segunda sección en *poco più mosso* deriva del material proveniente del tema B (cc.65-77), aunque el contrapunto de los dos temas sigue presente.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line at the top with lyrics 'do' and piano markings 'p' and 'mf'. The second system includes piano markings 'cres', 'cres', 'do', and 'f'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Después de una primera sección dónde la dinámica se mantiene alrededor del *p*, la segunda destaca por un aumento del movimiento espacial gracias a los cambios de textura. Tras el *decrescendo* del c.70, vuelve a aparece un *la menor* cerrando un pequeño círculo de quintas disminuídas (desde el c.52 hasta el c.71, *la-mi bemol-la*) a fin de ir transitando por terceras (c.71 *la menor*, c.74 *fa mayor*, c.75 *re menor*) hasta llegar al quinto grado (c.76 *sol menor*).

Con la tercera sección se lleva a cabo la conclusión del desarrollo sirviendo, a su vez, de preparación de la reexposición (cc.78-86).

sin la necesidad de aspectos como la modulación, imprescindibles en la música tonal. Uno de los ejemplos más frecuentes es el movimiento cromático.

La idea de crear permanentemente una construcción con perspectiva, se comprueba al volver a fijar un *p* inicial (c.78) para ir aumentando la intensidad sonora del material. En este caso, desde el punto de vista expresivo, destaca especialmente la combinación, en la parte final previa a la reexposición, de la presentación de parte del motivo generador del principio (blanca-dos negras) en *ff* con un *molto ritenuto* reposando en el cuarto grado (cadencia plagal) con un acorde de séptima menor con segunda añadida; esta última nota, presente en los últimos cuatro compases, funciona como pedal de dominante (de *do menor*).

REEXPOSICIÓN (cc.87-123)

La presentación del tema A con el piano (*1º Tempo*) (cc.87-94) viene acompañada con el clarinete mediante un diseño derivado del utilizado por el piano en la exposición.

8ª. alta. loco
Molto Ritenuto
10. Tempo
ff Ritenuto f
10. Tempo
mf

Podemos observar cómo los diferentes fragmentos que componen la reexposición están acortados con fines formales claramente fijados, evitando así, la repetición literal de una sección.

Unida por un corto fragmento también proveniente del dispuesto en la exposición (cc.95-96), se produce una nueva variación del tema A por medio de los dos instrumentos, donde el piano desempeña el protagonismo principal (cc.97-103).

Seguidamente, se desarrolla una versión variada del tema B (*poco più mosso*) (cc.104-123) en la que se logra una sensación de sólida afirmación de la tonalidad de *do menor* tanto por el uso de figuras más largas (en comparación con la exposición), como el constante juego tónica-dominante hasta el final.

Poco Più Mosso.
p cres...
f cres...
- cen . . . do mf
- cen . . . do ff

La compositora muestra el carácter cíclico de la pieza al alternar episodios que comparten el material temático y al elaborar un plan natural de culminaciones y reposos que permiten entender de manera fluida la línea del discurso.

CODA (cc.124-129)

De esta manera, como epílogo de lo ocurrido anteriormente aparece el motivo proveniente del tema A en *tempo lento* cantado por el piano, destacando la posterior intervención del clarinete (cc.126-129) quien deja una cierta atmósfera de “duda” o “falta de resolución” al acabar con la tercera del acorde.

2º movimiento: *Lento*

Forma: ABA´

EPISODIO A (cc.1-25)

Comienza el piano con una combinación de motivos generadores de los episodios A y A´ (cc.1-4) descendentes cuyo carácter, como señala la Autora en la partitura, es de *tristemente*. El sentido de unidad se vuelve a dar gracias a la afinidad existente entre los motivos generadores del primer y segundo movimientos de la sonata; se trata de pequeñas escalas descendentes, básicamente formadas por cuatro notas¹⁴⁵, que terminan funcionando prácticamente como un *cantus firmus*. La tonalidad que recorre casi todo el movimiento es *fa menor*, aunque el color característico al emplear acordes con notas añadidas que producen suaves

¹⁴⁵ Este tipo de motivos nos recuerda claramente los tetracordos que conforman los modos griegos antiguos.

disonancias, enriquecen los fines expresivos de tensión-distensión; de esta manera, los dos instrumentos desarrollan estructuras de 4 y 2 compases derivadas de los motivos expuestos en contrapunto con motivos nuevos en movimiento de corcheas (cc.5-25).

Estos diseños resaltan por su riqueza interválica y la amplitud utilizada (una tesitura de dos octavas), en claro contraste con el denominado anteriormente *cantus firmus*; éste último, a su vez, llega a presentarse por aumentación (cc.13-17). La continua alternancia de los diferentes motivos desarrollados tanto por el piano, como por el clarinete, concluye momentáneamente con un *céde* en *p* que enlaza con el siguiente episodio.

EPISODIO B (cc.26-43)

Tras unos compases de introducción al piano mediante un ritmo sincopado, la Autora introduce una armonía organizada alrededor del tono de *sol* (*sol mayor-sol menor*) insistiendo en un planteamiento ambivalente entre lo tonal y lo modal (cc.26-27) que mantiene durante toda esta sección.

The image displays a musical score for a piano and clarinet. It is organized into three systems. The first system features a clarinet line with a 'Cède' marking and a piano line with 'A Tempo'. The second system continues the piano line with 'Cède' and 'A Tempo' markings. The third system is marked 'espressivo' and 'p' (piano), showing the clarinet line and piano accompaniment.

A continuación aparece el tema B cantado en *espressivo* por el clarinete (cc.28-36), manteniendo el piano una función armónica con pequeños diseños melódicos derivados del ritmo sincopado previamente introducido. Cuando este mismo tema es interpretado sólo por el piano (cc.35-39), el acompañamiento de corte romántico se basa en un planteamiento armónico más tradicional, reforzando el polo de atracción citado anteriormente que recorre esta sección. Sin embargo, es muy interesante como desvía dinámica y armónicamente la atención hacia un *f* como punto culminante de su intervención en el tono principal del movimiento, *fa menor* (c.38). Como conclusión del episodio, los dos instrumentos mediante un *poco più mosso* otra vez en el tono de *sol*, alcanzan el cénit de la sección y de la pieza en *ff* (cc.40-43) diluyéndose la tensión melódica y armónica hacia la reexposición abreviada del episodio A.

Poco Più Mosso.

cres

Poco Più Mosso.

1.º Tempo

cen - - - - do *ff* *rit...*

1.º Tempo

rit... *mf* *p*

mf

pp

EPISODIO A´ (cc.44-60)

El piano prepara el final de este movimiento con un fragmento basado en los motivos generadores de los episodios A y A´ con función introductoria y de enlace, en el cual se mantiene la escritura de octavas proveniente del episodio anterior (cc.44-47). Seguidamente, el clarinete interviene en el c.48 con el tetracordo del comienzo (c.1) una octava por arriba, y continúa, junto al piano, desarrollando estructuras derivadas de los motivos expuestos en el fragmento anterior en contrapunto con otros nuevos provenientes del primer movimiento, en versión reducida y conclusiva para el episodio (cc.48-60). Desde el punto de vista armónico, la sucesión de motivos semicromáticos en los primeros compases del piano, va trasladando el polo de atracción de *sol* al de *fa*, sin presentarse el acorde básico de *fa menor* en estado fundamental hasta el compás 54. La última presentación del motivo inicial por el clarinete en los últimos cinco compases por aumentación (con figuras de redonda) produce un acorde final en el cual la nota añadida de *si becuadro* (*do sostenido* para el clarinete) vuelve, al igual que ocurría con la conclusión del primer movimiento, a crear un estado de “incertidumbre”.

3er movimiento: *Allegro Rítmico*

Forma: Rondó fugado (ABA'CA'')

EPISODIO A (Estribillo) (cc.1-34)

La exposición de la fuga se inicia con una sólida presentación del tema en cuatro voces fundamentales: 1ª con el piano en el grado principal de *do* (cc.1-7), 2ª con el piano a la quinta (cc.8-14), 3ª con el clarinete en el grado principal (cc.15-21) y 4ª con el piano a la quinta (cc.22-28).

Allegro Rítmico

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a piano introduction with a forte (f) dynamic marking. The lower staff is a grand staff with a bass clef and a 2/4 time signature, showing the piano accompaniment. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some accents and slurs.

A pesar de estar en la tonalidad principal de la obra, *do menor*, el material elegido posee unas características que despiertan al instante en el oyente un nuevo estado psicológico imprescindible tras los presentes en los dos anteriores movimientos; por un lado, una entrada en *f* de un tema (con octavas) que, quizás, puede sugerir el sonar de las campanas basado en un ritmo principalmente de negras (a excepción de algunos grupos de dos corcheas) y, por el otro, un elemento común organizativo de la melodía que recorre, como podemos comprobar, los tres movimientos. Con respecto a esto último, fijémonos en la dirección inicial descendente de cada uno de los motivos generadores de cada movimiento (*Lento* introductorio del 1º, Tetracordo inicial del 2º y 1ª parte del tema de la fuga). Aunque en cada caso se desarrolla la música con culminaciones que conllevan un cambio ascendente de la melodía, la sensación resultante denota un cierto carácter de “desesperación”.

A continuación, se presenta un fragmento contrastante formado por pasajes de semicorcheas y *glissandi* en el clarinete con un acompañamiento más seco y acentuado del piano, con carácter conclusivo que además cumple la función de enlace (cc.29-34); todo ello, dentro del círculo armónico basado en la escala de *sol menor natural* (con el *fa natural*).

EPISODIO B (Divertimento) (cc.35-55)

Tras el pasaje preparatorio anterior y separado por una respiración marcada por la Autora, se desarrolla el primer *divertimento* a partir de motivos nuevos en combinación con otros derivados del fragmento inmediatamente anterior.

El clarinete presenta un diseño en *dolce* y *pp subito* con un acompañamiento del piano presente en compases anteriores (cc.29-30), aunque suavizado en el tipo de ataque (en contraposición con el tratamiento acentuado de los anteriores)¹⁴⁶. El contexto armónico gira alrededor de *sol menor* dónde el *fa* es natural, por ello su correspondiente dominante no aparece con el *fa sostenido* (véanse, por ejemplo, los cc.42-44, al igual que ocurría en los cc.29-30); esto acentúa la sonoridad modal de la pieza. Después de una pequeña imitación del citado pasaje por el piano (cc.43-45), se va generando paulatinamente un *crescendo* reforzado por una intensificación de los elementos rítmicos (acentos, cambios en el tipo y la

¹⁴⁶ Como símil en cuanto al carácter y la escritura, podemos recordar fragmentos como las *Tuileries* en la obra pianística “Cuadros de una exposición” del compositor ruso Modest Mussorgsky.

cantidad de figuras) y de articulación (combinación de *legato* y *staccato*) que desemboca en el siguiente episodio.

EPISODIO A' (Estribillo) (cc.56-83)

La nueva presentación del tema de la fuga en *f* por las cuatro voces (1ª con el clarinete (cc.56-62), 2ª con el piano (cc.63-69), 3ª con el piano (cc.70-76) y 4ª con el clarinete (cc.77-83)) destaca, no sólo por la diferente disposición de las entradas de los instrumentos, sino también por los registros y los tonos escogidos; por un lado, las entradas se producen de sentido descendente en el tono principal de *do menor* con subida en la última a la quinta. Al final de ésta, es interesante señalar el rápido cambio de armonía, mediante movimiento paralelo de acordes en los compases 82 y 83 en los cuales, el clarinete termina el tema con *sol-sol-la becuadro* (*la-la-si becuadro* en el clarinete) y repite una octava por arriba esta célula melódico-rítmica, pero con el *la bemol* (*si bemol* para el clarinete) saltando así a *fa menor*, tono en el que se inicia el siguiente *divertimento*.

EPISODIO C (Divertimento) (cc.84-141)

Este episodio que arranca con el piano por medio de un nuevo acompañamiento constituido por intervalos armónicos en salto de corcheas, introduce un desarrollo de la fuga basado en motivos proveniente del tema principal y de otros anteriormente utilizados (cc.84-128), alternándose los dos instrumentos.

The image shows a musical score for Episode A' (Estribillo), measures 82-83. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (clarinet) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system continues the vocal line with a half note D4, followed by a quarter note C4, and then a half note B3. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various musical notations like slurs and accents.

El planteamiento armónico resulta ser el más complejo del movimiento, con constantes cambios de acordes: cc.84-87, *fa menor*; cc.88-93, *si bemol menor* con efecto politonal al cantar el clarinete en *mi bemol menor*; cc.94-97, *si menor*;

cc.98-99, *re menor* inicial que se transforma en acorde de quinta aumentada, pasando a formar parte del acorde de *si bemol menor con séptima mayor*, base de un amplio fragmento de este desarrollo hasta el c.110; por último, una sección que juega tanto alrededor del cuarto como del quinto grado del tono principal y dónde destaca claramente el factor rítmico como otra de las características, mediante el uso frecuente de células rítmicas formadas por notas repetidas y acentuadas como si de instrumentos de percusión se tratase. Después de un *crescendo* culminante al *ff*, se produce otro de los cortes bruscos que utiliza la compositora en numerosas ocasiones, tanto como recurso psicofísico, como dramático y aparece, en *p* y *dolce*, una versión reducida del *divertimento* presentado en el episodio B (cc.129-141). Este fragmento sirve como pequeña distensión dirigiendo el destino del discurso en sus compases finales y por medio de un nuevo gran *crescendo* hacia la “afirmación” representada por una última exposición de la fuga.

EPISODIO A'' (cc.142-173)

Esta presentación del tema de la fuga como reexposición con carácter conclusivo tanto del movimiento, como de la obra (1ª con el piano (cc.142-148), 2ª con el clarinete (cc.149-155), 3ª con el clarinete (cc.156-162) y 4ª con el piano (cc.163-169)) se lleva a cabo en modo mayor (*do mayor*)¹⁴⁷, realzando el citado carácter afirmativo, quizás, con cierto “optimismo vital para poder continuar existiendo”. La sonoridad global conseguida de este episodio es la mayor, tanto del movimiento, como de toda la obra.

¹⁴⁷ Este recurso es utilizado en numerosas ocasiones. Citemos por ejemplo la también en *do menor* “Sinfonía nº5” de Ludwig van Beethoven, con su apoteósico final en modo mayor.

Tras la cuarta presentación del tema, los dos instrumentos intervienen homorítmicamente en el apéndice con función conclusiva (cc.170-173) en un contundente *ff*. Con respecto a la armonía en este final, podemos resaltar el uso de un acorde fruto de la combinación de la dominante con la subdominante menor (cc.170-171), para resolver en un acorde de do sin la tercera dejando, por tanto, una sensación de ambivalencia.

Cinco piezas breves

(clarinete en si bemol y piano)

Comentario

Las *Cinco piezas breves para clarinete y piano* pertenecen al conjunto de ejercicios propuestos por la autora en su método *La Transposición (Teoría y Práctica)*. Fueron compuestas en 1984 e incluidas en la serie de *8 ejercicios armónicos para piano y solista*; en este caso, corresponden a los numerados del 4 al 8. Este método (y por lo tanto estas piezas) fue editado por Piles en 1985. Como bien remarca López Artiga en la introducción del citado libro: *las lecciones se presentan para el pianista como mero acompañamiento a un instrumento o voz solista, basadas en una armonía tradicional y huyendo de excesivas dificultades técnicas de ejecución con el fin de introducir y familiarizar al estudiante en las normas habituales de acompañamiento*. Se puede afirmar que esto se apoya tanto en la utilización de piezas de carácter muy comunes en la literatura musical como son la *Polka*, la *Polonesa* y la *Tarantella*, como en el uso de un lenguaje clásico-

romántico básico con fundamento popular, en ocasiones con algún guiño al siglo XX. La compositora logra combinar el aspecto creativo con el pedagógico a fin de elaborar un material ameno, dada la dificultad que conlleva el tipo de actividad a realizar.

Análisis formal

Moderato

Forma: Monoepisódica

EPISODIO (cc.1-28)

La compositora presenta un tema A con el clarinete en modo mayor (*fa mayor*) con un marcado carácter eslavo, fiel al origen checo de la danza en sí (la melodía ataca téticamente mediante uno de los ritmos propios de la Polka: dos semicorcheas-corchea, dos semicorcheas-corchea, dos corcheas, negra).



La estructura posee las características de una danza en dos tiempos perfectamenteailable, tanto por su regularidad, como por su equilibrio clásico. El piano refuerza el aspecto alegre y *moderatamente* vigoroso con un acompañamiento sencillo por la elección de los grados de la tonalidad (tónica, dominante, subdominante) y por el típico ritmo formado por el bajo (mano izquierda) y contratiempo (mano derecha). La presentación del tema B por el clarinete en modo menor (*fa menor*), basa su material en el tema A, sin llegar a ser una mera transcripción del modo mayor al menor. Se puede destacar como recurso armónico clásico, el paso por el relativo mayor, *la bemol mayor* (c.13) para volver inmediatamente al menor. El piano continúa cumpliendo su función armónico-rítmica de acompañamiento. Por último, aparece un repetición del tema A por el clarinete en modo mayor con el añadido de dos compases en la dominante (cc.26-27) para remarcar el final de la pieza.

Alla polacca

Forma: ABA´

EPISODIO A (cc.1-10)

Tras una introducción rítmico-armónica en la tonalidad de la pieza, *sol mayor*, al piano (cc.1-3) que describe el movimiento de la célebre danza polaca marcada a tres tiempos, interviene el clarinete con el tema A (cc.3-10); éste comienza con un arpeggio en anacrusa como impulso para otros elementos rítmicos de la danza, tales como el ritmo sincopado con diseño de semicorcheas alrededor del tercer tiempo del compás. Este tema se divide en dos partes, con reposo parcial en la dominante (c.7, *re mayor*) y cadencia perfecta al tono principal (cc.9-10).

EPISODIO B (cc.11-19)

La primera sección consiste en un pasaje contrastante basado en un pequeño *moto perpetuo* dentro del ámbito de la dominante ejecutado por el clarinete (cc.11-14) con acompañamiento de octavas y acordes en corcheas alternadas entre las dos manos por el piano. Seguidamente, el clarinete presenta una segunda sección construida mediante una secuencia de células provenientes del tema A y del ritmo básico inicial de la danza, (cc.14-19) y el piano vuelve a utilizar ese mismo diseño. Armónicamente, gira y resuelve en la tonalidad principal.

EPISODIO A´ (cc.19-28)

Finalmente, surge una nueva presentación del tema A en versión variada (uso de tresillos y seisillos) por medio del clarinete y su principal acompañamiento pianístico, con dos compases de prolongación con función conclusiva.

Grave

Forma: Monoepisódica

EPISODIO (cc.1-22)

Introducido por el piano mediante un acompañamiento rítmico-armónico en *do menor* similar a un “valseado lento” o una “barcarola” (cc.1-2) pero dentro del amplio y variado grupo de piezas denominadas “serenata”¹⁴⁸, el tema A es presentado por el clarinete en *dolce*¹⁴⁹ mostrando de nuevo una melodía con inicio descendente (cc.3-11) con un reposo intermedio (c.6), seguido de una segunda sección que parte del quinto grado en modo menor con la sexta añadida, pasa por el cuarto con sexta añadida y concluye con el principal; el empleo de esta armonía que es enriquecida desde el principio con un movimiento balanceante de la voz intermedia del piano en *sf* hacia el segundo tiempo, recuerda el color resultante de la riqueza armónica en muchas piezas guitarrísticas, por su aroma modal.

The image shows a musical score for a piece titled "Grave". The score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system includes a clarinet part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The clarinet part begins with a rest, followed by a melodic line starting on a dotted half note, marked with the handwritten word "dolce". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with dotted half notes in the left hand, marked with "mf" and "sfz". A circled number "6" is written in the left margin next to the first measure of the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and dynamics, marked with "sfz".

Momentáneamente, la armonía asciende medio tono interviniendo el tema B en *re bemol mayor* (c.12) con el clarinete. En este caso, la dirección predominante es ascendente en contraste con el tema A. Posteriormente, por medio de un movimiento contrario entre la voz aguda del clarinete junto al diseño de semicorcheas del piano (ascendentemente) y la grave del bajo de este último (descendentemente), el clarinete describe, en sentido descendente,

¹⁴⁸ Pongamos como ejemplo, el célebre “lied” *Serenade* en *re menor* del compositor austríaco Franz Schubert.

¹⁴⁹ Este término no aparece en la edición impresa de Piles.

un muy breve “solo” de enlace en la dominante con séptima. La pieza concluye con una presentación del tema A en forma variada, dónde se consolida el planteamiento tonal al estar presente la sensible, *si becuadro* (c.20); asimismo, el modo de construir la cadencia reafirma la ubicación de esta pieza en el ámbito de la música romántica con la sucesión de quinta aumentada formada entre el piano y el clarinete, *sol-si becuadro-mi bemol*, previa al acorde final de *do menor*.

Allegro

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-20)

Una vez más, el empleo de la sonoridad creada por acordes con sexta añadida, en este caso, como superposición de quintas, sirve de base para la introducción del piano (cc.1-6), imitando uno de los recursos utilizados en música popular de muy diferentes culturas.

The image shows a musical score for the beginning of the piece, marked 'Allegro' in 2/4 time. The score is written for piano and clarinet. The piano part starts with a series of chords in the bass clef, featuring a sixth added, creating a superposition of fifths. The clarinet part enters with a melodic line in the treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the mode is indicated as 'la' (D minor). The score is numbered 7 at the beginning of the piano part.

El tono de *la* (con *do sostenido* y *fa sostenido*) sin indicación de armadura, marca claramente el desarrollo modal posterior, con una entrada del clarinete que describe un primer tema A donde prevalece el uso de la escala pentatónica. Éste termina, a modo de cadencia parcial, con una *appoggiatura* de corchea en el tiempo fuerte, con cambio en la armonía por el piano (cc.17-20, acorde de *sol* como superposición de quinta y cuarta, manteniendo la nota común *la*), muy similar a los elementos propios de músicas como, por ejemplo, la húngara o la rumana.

EPISODIO B (cc.21-50)

El siguiente pasaje en corcheas desarrollado por el piano, sirve de enlace e introducción, generando a su vez, un cambio de movimiento (cc.21-24). Con la omisión del do sostenido en los diseños de los cc.22 y 23, se prepara la exposición del tema B en modo menor (la menor) (cc.25-37). Seguidamente, vuelve a finalizar la melodía con la preparación, por medio de la inclusión del do sostenido en el piano (c.37), de una tercera presentación del clarinete (otra vez en modo mayor) compuesta por una variación del tema B con combinación de elementos melódicos y de acompañamiento pianístico del episodio A (cc.38-50), buscando un efecto de alejamiento por medio de los dos instrumentos al dirigirse hacia el p y el registro agudo en los compases finales.

Tarantella

Forma: ABA

EPISODIO A (cc.1-27)

Escrita en la tonalidad principal de *fa menor*, comienza directamente el clarinete con la presentación de la 1ª sección del tema A (cc.1-14) apoyado por un ritmo acórdico básico de bajo-contratiempo del piano.

The image shows a musical score for a piece titled "Tarantella". It consists of two systems of music. The first system is marked with a circled "8" and the second with a circled "6". The score is in 6/8 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The key signature is three flats (F major/D minor).

La melodía cumple con las características de la célebre danza del sur de Italia, es decir, el empleo de un diseño de corcheas constituido por pequeños floreos en movimiento ascendente y descendente con alguna respiración de negras con puntillo dentro de un compás de 6/8 en un *quasi moto perpetuo*. Después de cerrar

en la tonalidad principal, se desarrolla una 2ª sección del tema A contrastante con función conclusiva parcial (cc.15-27) que reposa en la dominante con séptima. Esta sección destaca por un mayor movimiento tanto melódico, como armónico, dentro de los márgenes de una pieza cuya forma está perfectamente delimitada. Al igual que ocurría en la pieza anterior, la Autora prepara, en este caso, la transición al modo mayor mediante la colocación de un *la becuadro* (*si becuadro* para el clarinete) en el segundo tiempo del compás 25, jugando con el efecto ambiguo mayor-menor; como se puede comprobar más adelante, este procedimiento está también pensado para terminar la pieza con el acorde perfecto mayor de *fa*.

EPISODIO B (cc.27-60)

Como prueba de la constante búsqueda de contraste, este episodio (con función de *trío*) en *fa mayor*, se inicia con una introducción rítmico-armónica al piano basado en el pie rítmico negra-corchea (cc.27-28) que termina recorriendo el resto de este fragmento (hasta el c.60). Se produce una triple presentación de la 1ª sección del tema B, dos por el clarinete, una por el piano y una conjunta (cc.28-44) en las cuales destacamos las cualidades predominantemente rítmicas de la melodía, con mayor abundancia de intervalos superiores a la segunda y de notas repetidas, así como una mayor supeditación a las notas propias del acorde. A continuación, interviene una 2ª sección del tema B de carácter contrastante por medio del clarinete (cc.45-52) con un aumento sonoro en el acompañamiento pianístico debido al refuerzo en octavas de los bajos y la ampliación de los acordes en contratiempo de la mano derecha, concluyendo con la dominante a fin de realizar una última presentación doble del tema B con el clarinete (cc.52-60).

EPISODIO A (cc.1-26, 60-61)

Por último, y siguiendo las reglas formales estándar de la danza, se reexpone totalmente el episodio A anteriormente presentado con función conclusiva¹⁵⁰.

¹⁵⁰ En la edición original de Piles, falta la indicación de repetición (*da capo*) del tema A de la Tarantella, que debe aparecer en el compás 60. Una vez interpretado todo el episodio, se debe saltar del compás 26 directamente al acorde final de *fa mayor* del último.

Suite

(oboe y piano)

Comentario

La siguiente obra destaca por ser peculiar, tanto por el estilo elegido, como por la forma y estructura utilizadas. Compuesta en 1988, la *Suite para oboe y piano* nace tras haber escrito la mayor parte de sus obras de cámara, sobre todo vocales. Asimismo, precede a una de sus composiciones más importantes, el ciclo para piano *Los Inmortales*; como se puede comprobar, son obras con fines distintos que poseen aspectos comunes o parecidos. El ciclo consta de cuatro partes: *Preludio, El Vals, Canción y Danza, Carioca*; aunque se trata de una Suite que recuerda a una de las formas más utilizadas en el Barroco, en este caso, con la inclusión de piezas más actuales, es muy interesante entrever un cierto paralelismo con la sonata clásico-romántica no tanto por la forma utilizada, sino por el carácter específico de cada pieza y el orden en el que se suceden. Este rasgo vuelve a darse en su *Big Apple Suite*, compuesta posteriormente. El *Preludio* como primer movimiento, *El Vals* en el lugar de un minueto o un scherzo, *Canción y Danza* como parte central y más profunda de la obra a imitación de los movimientos lentos de las sonatas con un cambio de ritmo a más *tempo* (por ej, movimientos lentos de los conciertos de piano de Rajmáninov) aunque sin vuelta al *tempo* lento, y por último, *Carioca* como sustituto del célebre rondó o *finale* movido con carácter de danza. La elección de las piezas adoptada por la Autora es fruto no sólo del gusto cultivado en épocas anteriores, como es el caso de *Carioca* y *El Vals*, claros ejemplos de vivencias como sus viajes a Brasil o Austria junto a su experiencia previa en la interpretación de música ligera de corte clásico, sino también de la continua búsqueda de equilibrio y unidad en su escritura con respecto a la forma. Asimismo, se puede añadir que, analizando toda su obra, la *Suite* es, sin lugar a dudas, la que más influencia francesa posee, tanto por razones históricas (el origen mismo de esta forma musical) como de espíritu elegido para la ocasión en consonancia con la tradición neoclásica del país vecino (Ravel, Poulenc).

La *Suite* se estrena el 17 de noviembre de 1989 en Silla, con Francisco Valero al oboe y la Autora al piano. Al igual que en otras ocasiones, la compositora decide

extender la interpretación de esta obra con otros instrumentos. En este caso, con el clarinete y con el saxofón soprano. Aunque se trata de versiones inéditas, consta asimismo el estreno del 9 de diciembre de 1988 en la Casa de Cultura de Monóvar, con Miguel Llopis al saxofón y la Autora al piano.

Análisis formal

Preludio

Forma: ABA´

EPISODIO A (cc.1-12)

Por primera vez el piano no participa en los primeros compases de introducción, siendo el oboe el que describe un diseño melódico-armónico de movimiento contiguo de voces, similar al presente en mucha música organística (cc.1-2); además es muy indicativo el tipo de escritura empleada, como si de un instrumento polifónico se tratase, al simultanear una figura de negra (subrayada con *tenuto*) y cuatro semicorcheas. El empleo del registro grave del oboe en *p*, junto al material temático descrito anteriormente crea la atmósfera de *misterioso* a partir de la cual se desarrolla dicho material con la participación del piano (cc.3-12).

The image shows a musical score for Oboe and Piano. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'p misterioso'. The score is for the first system (measures 1-2) and the second system (measures 3-4). The Oboe part features a melodic line with a tenuto note and four eighth notes. The Piano part is silent in the first system and enters in the second system with a bass line of quarter notes.

Desde el punto de vista armónico, tanto en esta pieza como en las restantes de la *Suite*, los recursos son propios del estilo impresionista (por ejemplo, uso del movimiento paralelo de acordes de novena), aunque con una construcción del

discurso que trasciende la finalidad filosófico-estética de aquel¹⁵¹. Otro aspecto es la organización por tetracordos (unidos en una única ligadura) que conforman un verdadero motivo generador.

EPISODIO B (cc.13-26)

Si en el episodio precedente la armonía en movimiento contiguo se había desplazado partiendo del acorde *Do mayor con novena menor*, pasando por el de *re menor con novena menor* hasta el de *Mi bemol mayor con novena mayor*, este episodio despliega un desarrollo armónico y polifónico en tres secciones del material anteriormente expuesto: una primera sección con superposición de acordes creando un efecto politonal que parte de el tono de *sol* y termina en el de *mi*, sobre el cual el piano describe una melodía ascendente de valores largos en contrapunto con el *ostinato* en semicorcheas del oboe también ubicado en un registro más agudo(cc.13-18);

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 13 to 18, and the second system covers measures 15 to 20. The notation includes a treble clef staff with a melodic line, and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The piano part features a complex, polyphonic texture with overlapping chords and a prominent ostinato in the right hand. The oboe part is indicated by a single note in the treble clef staff, showing a melodic line that interacts with the piano's texture. The tempo is marked '1.º Tempo'.

tras un *ritenuto*, comienza la segunda sección con el ámbito principal de *do menor con sexta mayor*, que se caracteriza por ser la más polifónica de la pieza (cc.19-22) llegando el oboe a romper temporalmente su diseño en los compases 21 y 22 para participar en un pequeño juego imitativo con el piano; por último, la tercera

¹⁵¹ Como recuerda José Luis García Laborda en su libro *La Música del Siglo XX (primera parte), Modernidad y Emancipación* (Madrid, Editorial Alpuerto, 2000), en el Impresionismo existe una valoración del acorde como valor autónomo en función del color, en contraposición con el Expresionismo, donde esta valoración está en función de la expresión. En el caso de Ángeles López Artiga, la Autora escoge el segundo camino, aunque marcando diversos grados de implicación con las características propias de dicha estética según la obra que analicemos.

sección destaca por ser el piano quien desempeña el papel conclusivo y de enlace con el episodio siguiente (cc.23-26), y donde la armonía parte del acorde de *si bemol mayor con novena menor* y termina con el de *fa menor con sexta mayor*, nexo natural para abordar nuevamente la armonía inicial de la pieza en el episodio siguiente. El piano, a su vez, prepara la intervención posterior de los dos instrumentos dirigiendo hacia el agudo el diseño arpegiado de la mano derecha, en los dos últimos compases.

EPISODIO A' (cc.27-37)

Para finalizar se culmina la pieza con una reexposición variada del esquema presente en el episodio A con función conclusiva. Entre los diferentes elementos contrastantes, observamos una alternancia en la participación de los dos instrumentos a *solo* (el piano) y en dúo, así como de dinámicas de *ff* y de *p*. Asimismo, aumenta la sensación espacial al ampliarse la textura con nuevas voces y enriquecerse el ritmo y la armonía (expansión hacia otros registros, empleo de melodías sincopadas, acentos, células de seisillo en lugar de las de cuatro notas).

Se produce una breve modificación en el plan armónico al sucederse los acordes básicos *do mayor con novena menor*, *re mayor*, *re menor con novena menor*, *mi mayor*, y nuevamente el principal de toda la pieza, por medio del cual los últimos dos compases recuerdan el principio, cerrando la obra en *pp* con un claro tratamiento cíclico del material.

“El Vals”: *Scherzando*

Forma: ABCa

EPISODIO A (cc.1-9)

La Autora muestra su especial devoción por esta forma de danza tan difundida en la música. Con la presentación directa del tema A por el oboe sobre un acompañamiento que, como de costumbre, complementa al detalle la melodía, nos introducimos en una atmósfera cercana al neoclasicismo francés de Ravel o Poulenc, aunque con la sobriedad madura de las últimas obras de Saint-Saëns¹⁵².

The musical score for Episode A (measures 1-9) is in 3/4 time. The oboe part (top staff) begins with a melody marked 'p dolce'. The piano accompaniment (bottom staff) starts with a 'p.' marking. The score includes dynamic markings 'p', 'f', and 'Cedo'.

Tenemos la oportunidad de apreciar nuevamente el recurso de “bloques parafónicos” como medio de desarrollo del material expuesto; en este caso, mediante descenso de semitono de la melodía y de la armonía (c.5), siendo el acorde básico utilizado el de *menor con séptima menor* al que se le añade una *cuarta aumentada* (por ej., la pieza comienza con *sol menor con séptima menor y cuarta aumentada*).

EPISODIO B (cc.10-29)

A continuación, el protagonismo lo desempeña el piano con una segunda presentación del tema A, al que se añade un contrapunto del oboe (cc.10-14),

The musical score for Episode B (measures 10-29) is in 2/4 time. The piano accompaniment (bottom staff) begins with a melody marked 'mf'. The oboe part (top staff) starts with a melody marked 'f'. The score includes dynamic markings 'mf', 'f', and 'Tempo'.

¹⁵² Acerca del carácter de esta obra, López Artiga subraya su búsqueda de cierta sensación de libertad, ingravidez, como si de algo volátil se tratara, de sentirse flotar.

todo ello en el tono de *sol*, siguiéndole un desarrollo del material anteriormente expuesto (cc.15-29). Éste se compone de varios elementos armónicos y de textura contrastantes, así como de una mayor variedad en las fórmulas de acompañamiento del piano típicas del “vals”. Si en los primeros cuatro compases se dibuja otra melodía similar a la del tema A por el oboe sobre el tono de *si bemol* (fundamentado en el acorde básico inicial), ésta desemboca en un fragmento melódico culminante reforzado mediante la tensión ejercida por los acordes de séptima disminuida y las dos escalas cromáticas siguientes (una en movimiento contrario, y otra, en paralelo descendente) interpretado por el piano (cc.15-22). La vuelta paulatina hacia un clima más calmado se lleva a cabo durante los siguientes seis compases basados en la armonía constante de *si menor con sexta mayor*, y sobre la que aparece una melodía en el oboe derivada del tema A. Como prolongación de este episodio, el compás 29, en 2/4 termina con un acorde de quinta aumentada que sirve de enlace con el siguiente material temático, de nuevo en 3/4.

EPISODIO C (cc.30-53)

Este episodio recuerda el contraste existente entre la copla y el estribillo, en el caso, por ejemplo, de una “jota”. La compositora coloca la indicación de *menos* con una clara intención de “dejar cantar”, lo que implica un empleo un poco más libre del “tempo”.

Handwritten musical score for Episode C (measures 30-53). The score is written on three systems of staves. The top system shows a melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The middle system continues the piano accompaniment. The bottom system shows a second melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'meno' (meno), and tempo markings like 'meno'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is numbered 10 at the beginning of the first system.

Este inicio de la “copla”, con el oboe de solista, exponiendo nuevos motivos melódico-cromáticos, y el piano acompañando con armonías de naturaleza politonal (cc.30-37), tiene su continuación en un desarrollo contrapuntístico por los dos instrumentos de los citados motivos mediante un juego de tensión-distensión. Como conclusión, la Autora incluye elementos anteriores (provenientes de los cc.16-22) a fin de enriquecer la unidad de forma de la pieza (cc.38-53).

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system features an oboe part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The oboe part begins with a 'ten' marking above the first measure. The piano accompaniment includes a 'p' dynamic marking and a 'cres' marking. The second system continues the oboe part with a 'Tempo' marking above the first measure. The piano accompaniment includes a 'do' marking, a 'f' dynamic marking, a 'p' dynamic marking, and a 'ligado' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Desde el punto de vista armónico, volvemos a destacar el empleo del desplazamiento en bloque por tonos o semitonos (cc.50-53).

EPISODIO a (cc.54-63)

Finalizado el anterior episodio en un compás de 2/4 con un acorde de *la menor con séptima menor en tenuto*, se reexpone el tema A dentro del ámbito armónico inicial, a modo de coda conclusiva de la pieza con un cambio de tempo en *accelerando* y *crescendo* progresivo, propiciado por una sucesión cromática basada en la célula de tres corcheas de dicho tema (ligadas de tres en tres y con acento en la primera de cada grupo); el piano ayuda dinámicamente, tanto por el uso de matices, como el de acordes de amplia extensión hasta culminar juntos en el *Vivo* (cc.61-63). De esta manera, el oboe mantiene un *do sostenido* en el agudo

hasta el último compás, y el piano describe un arpeggio descendente con base en la nota grave *sol*¹⁵³.

“Canción y Danza”: Canción, *Lento*; Danza, *Allegro cómodo*

Forma: AA' (Canción) y AA'A'' (Danza)

“CANCIÓN”

EPISODIO A (cc.1-19)

El piano crea un cierto estatismo por medio de un movimiento continuo de corcheas en *p* y *lento*, acentuado por el uso de una armonía basada en el despliegue del acorde de quinta disminuida con alternancia de séptima disminuida y menor (cc.1-2). Los intervalos resultantes, tanto armónicos como melódicos, a menudo de cuartas y quintas aumentadas o disminuidas, ayudan a elaborar un auténtico fondo expresivo de corte simbolista¹⁵⁴, sobre el cual discurre el tema A con el oboe (cc.3-8) y su posterior desarrollo (cc.3-18).

The image shows a musical score for the 'Canción' section, measures 1-19. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a continuous eighth-note arpeggio. The tempo is marked 'Lento' and the mood 'dolce'. The piano part is marked 'p' (piano). The oboe part is marked 'p' and features a melodic line with various intervals.

¹⁵³ Precisamente el acorde resultante final (de abajo a arriba: *sol-si bemol-do sostenido-mi*) como varios giros presentes en esta obra permiten entrever el germen armónico inspirador de obras posteriores de la compositora en su continua búsqueda de nuevos recursos expresivos.

¹⁵⁴ El escritor e investigador Arthur Balder-Ferez publica un interesante artículo (Valencia, Debats, Institució Alfons el Magnànim, invierno/primavera 1999, pág. 233) a raíz de la presentación del CD Música y Poesía, donde muestra su punto de vista sobre el ámbito estético en el que se encuentra la obra de la autora. En coincidencia con sus tesis, podemos afirmar que el camino emprendido por la Autora con su ciclo *Simbolismos* va a marcar muchas de sus obras posteriores, en particular, esta *Suite* que ahora tratamos.

La armonía empleada es fijada desde el primer momento y no se abandona hasta el final de los dos episodios que constituyen la “Canción”. Si en el “Vals” se introducen nuevas aportaciones armónicas, en esta primera parte se construye partiendo de un acorde básico (el mismo que sirve de fundamento en las tres piezas de su ciclo vocal “Symbolismos”, compuesto anteriormente), de abajo a arriba, *do-fa sostenido-si bemol* (cc.3-8) seguido de un movimiento parcial acórdico de semitono ascendente en el desarrollo (cc.9-13), para ir volviendo progresivamente a la armonía principal mediante un cambio paralelo en la textura; en este episodio, el piano despliega un acompañamiento más vertical y va sufriendo un cambio paulatino en los últimos compases, hasta formar parte junto al oboe de un diálogo contrapuntístico.

EPISODIO A´ (cc.20-30)

De este modo, se inicia la presentación del tema A en una versión variada y más reducida donde las imitaciones melódico-rítmicas son frecuentes en todas las voces, con alguna nota que rompe ligeramente con el *ostinato sonoro* (señalemos el *si sostenido* en los cc.26-28) y finaliza con un reposo preparado rítmicamente (uso de figuras más largas) en los dos instrumentos, en el que el piano introduce una última vez el motivo melódico inicial creando una sensación de “interrogación” dentro de la atmósfera del acorde de séptima disminuida resultante (c.30, apianamiento con *ritenuto* y calderón en ambos instrumentos)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Debemos subrayar la importancia que cobra la utilización del pedal de resonancia en la correcta interpretación de la esta música. La riqueza del mundo de los armónicos es fundamental en la concepción estético-sonora de López Artiga.



“DANZA”

EPISODIO A (cc.31-47)

En claro contraste con la sección anterior, ataca el piano con uno compases de introducción en ritmo de corcheas en *staccato* y en *crescendo*(cc.31-34) donde la nota *do*, como eje tonal de la pieza se enriquece armónicamente siendo el oboe el que termina de definir el acorde por superposición de *do mayor con re mayor* (que da lugar a las clásicas sonoridades de cuartas y segundas simultáneas presentes en mucha música popular) con el que presenta el motivo A (cc.35-36) y su desarrollo (por contraposición de motivos variados y motivos nuevos) (cc.35-46);

14 *Allegro cómodo*

The image shows a musical score for measures 14-17. It consists of three systems of staves. The top system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Allegro cómodo'. The middle system shows the piano accompaniment with dynamics like 'mf' and 'cresc', and articulation like 'rit' and 'ven'. The bottom system shows the continuation of the piano accompaniment with dynamics like 'f' and 'm.i.'. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voice.

este último recurre, tanto a la transposición del motivo expuesto, en este caso, un tono descendente (cc.38-39), como a la presentación de otros nuevos de tipo rítmico-armónico, donde se alternan los dos instrumentos, acompañados por un mayor juego armónico (cc.41-46)¹⁵⁶; el episodio termina súbitamente con un breve enlace (c.47), buscando un cambio rápido de “escena”.

EPISODIO A´ (cc.48-57)

Vuelve a presentarse el motivo A por oboe, esta vez, con un acompañamiento del piano distinto tanto por la disposición armónica como del diseño empleados (cc.48-49); su posterior desarrollo deriva del expuesto en el episodio A, aunque con una mayor intensificación rítmica y tratamiento polifónico, con dos voces principales (cc.50-56). Del mismo modo, el episodio concluye con un enlace,

¹⁵⁶ Con respecto a muchos de los elementos tanto de carácter, como de recursos de escritura utilizados por la Autora, podemos observar cierta similitud con los empleados en los *Allegri* del compositor francés Francis Poulenc. Pongamos como ejemplo, el tercer movimiento de su *Sonata para clarinete y piano*.

también derivado de su homólogo precedente, aunque con un sentido preparatorio del episodio final (c.57).

EPISODIO A'' (cc.58-64)

En esta última presentación del motivo A, el oboe muestra un repaso del material principal en versión reducida y con función de Coda, dirigiendo la música hacia un *ff* en el registro agudo. El final mantiene el color característico de la pieza y, al mismo tiempo, presenta una disposición de acordes que definen una cadencia perfecta *do mayor* (cc.63-64).

“Carioca”: *Allegretto*

Forma: AVB AV)´C

EPISODIO A (cc.1-14)

La última pieza del ciclo vuelve a representar otro ejemplo de acercamiento a la música brasileña, al igual que ocurriera en la “Danza” perteneciente a su “Guamiliana” para bombardino y piano. Tras una introducción rítmico-armónica del piano (cc.1-2) donde podemos apreciar por un lado, el uso de uno de los numerosos ritmos característicos de la rica música popular del país sudamericano y, por el otro, el de acordes fundamentales como los de sexta añadida, séptima y novena, comienza su intervención con el tema generador de la pieza;

Allegretto (♩ = 100)

mf

Rítmico

al respecto, es muy interesante destacar el contraste entre la sección rítmica del piano, constituida por la alternancia de acordes en semicorchea desdoblados entre

las dos manos con acentos, síncopas que rompen la simetría del compás y notas a contratiempo, y la sección melódica del oboe basada en valores largos que se mantienen alrededor de la nota *mi*, perteneciente al tono principal de *do* (*mayor*). Dentro del apartado melódico, aparecen dos pequeños ejemplos de apoyatura que rompen la continuidad de las blancas ligadas y ayudan a remarcar los suaves cambios armónicos de este fragmento (*do-sol-do-re bemol-si bemol-do*) y sirven de adorno en ese “contrapunto expresivo” que produce la polirritmia resultante (cc.3-14).

EPISODIO V (cc.15-40)

En el compás 15, el piano anuncia mediante un ataque súbito que contiene la célula melódica del oboe presente en el compás 7 y una breve extensión en la textura acórdica, el desarrollo del tema por medio de variaciones; por un lado, se distingue una 1ª sección en el tono de *si* (*mayor con sexta añadida*) con efecto cromático descendente (recurso expresivo utilizado en el episodio A, c.10) a *si bemol* (*mayor con sexta añadida*) en la que el oboe muestra una ligera variación (un poco más movida) del material anterior, siendo el piano quien cierre repitiendo los dos primeros compases del oboe marcando un claro carácter lúdico entre los dos instrumentos (cc.15-23); en segundo lugar, se presenta una sección donde se acentúa el progresivo grado de variedad melódica en el oboe con saltos de octava y otros recursos de ampliación hacia el registro agudo, todo ello, sobre un armonía alrededor del tono de *mi bemol* (*mi bemol con séptima mayor-mi bemol menor con séptima menor-la bemol con séptima mayor*) (cc.24-31); por último, este episodio concluye con una 3ª sección que cumple también la función de transición al aunar diferentes elementos derivados del material anteriormente expuesto, e ir “provocando” con esta mezcla más heterogénea la culminación conjunta de los dos instrumentos del siguiente episodio (fijémonos en dos momentos donde los instrumentos suenan homofónicamente -cc.32-33 y 36-37- como un avance de lo que va acontecer en el discurso) (cc.32-40).

EPISODIO B (cc.40-56)

En una auténtica explosión de vigor y alegría se unen los dos instrumentos dando lugar a un fragmento de carácter contrastante y rítmico, en el que se alcanzan dinámicas de *ff*, se emplea el movimiento armónico en bloque (cc.45-47, al igual

que en los cc.32-33), la armonía gira en un ambiguo tono de *mi-do sostenido* (*mayor-menor*) (cc.42-44 y 48-50) y, como conclusión, aparecen pequeñas células de cuatro notas (como escalas) en sentido ascendente que van alternándose de cuatro en cuatro entre el oboe y el piano.

The image shows a musical score for oboe and piano, measures 42-50. The score is written in treble clef for the oboe and grand staff for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The oboe part starts with a melodic line, and the piano part provides a complex harmonic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *cres*, and *ff*. The score ends with a *glissando* in the piano part and a *trino* in the oboe part.

En estos compases (cc.51-55), llama la atención el uso de *cuartas justas* tanto melódicas como armónicas que imprimen su característica sonoridad más “seca” en comparación con la que abunda en el resto de la pieza de sextas, séptimas y novenas. Este episodio se corta con un *glissando* simultáneo del piano con teclas blancas (mano derecha) y teclas negras (mano izquierda) con trino en el agudo del oboe, reforzando el aspecto temperamental de esta música y, sirviendo a su vez, de “cambio drástico de escena” para poder volver a la reexposición del episodio V.

EPISODIO (AV) (cc.57-71)

Precedido por una exposición variada del tema por el oboe en registro agudo en *f* (cc.57-64), nos encontramos ante otro desarrollo del tema realizado también, al igual que el episodio V por medio de variaciones, aunque de menor dimensión; el

piano, acompañado rítmicamente por el oboe, introduce el material de dicho episodio (cc.65-66) y el instrumento de viento interviene inmediatamente, en su faceta de solista, con la presentación de elementos del episodio V y del tema en el tono principal de la pieza, *do*. El plan armónico se organiza alrededor del tono de *sol* (*mayor-menor*) con un movimiento continuo del bajo que sirve de fundamento para una sucesión de acordes que parte de *sol mayor con sexta añadida* (c.57), pasa por su el ámbito de su dominante (c.58, mayor y c.59, menor), continúa con una progresión cromática descendente (*si bemol-la-la bemol-sol*, cc.60-64), descansa momentáneamente en *sol menor con séptima menor* (cc.65-69) y enlaza, por medio de un acorde de *re menor con séptima menor*, con el pequeño fragmento recordatorio del tema (cc.72-74).

Resulta importante subrayar, el modo en el que se expande el material, no sólo en esta sección, sino en toda la pieza, al igual que ocurre en músicas populares como el Jazz; es decir, partimos de unos elementos básicos (generadores) tras los cuales, la música va intensificándose anímicamente conforme avanza, sobre todo con la ayuda de fórmulas en *ostinato* que “obligan” y “facilitan” la “improvisación”.

EPISODIO C (cc.75-83)

La pieza concluye (Coda) con un fragmento derivado del episodio B en el que el piano marca una sucesión de acordes en movimiento ascendente de sonoridad más “seca”, similar a la escuchada en los compases 51-55, con un apoyo rítmico-armónico del oboe mediante tresillos acentuados de semicorchea, también en dirección ascendente. El progresivo crescendo (de p a f) culmina en unos tremolos y un posterior glissando doble (como el presente en el c.56) descendente del piano, sobre los que el oboe se mantiene en un “incisivo” agudo; todo termina con un acorde acentuado en el grave de los dos instrumentos utilizando el piano, un “semicluster”. Este tipo de final cumple una función de auténtica “válvula de escape”.

Divertimento

(dos clarinetes en si bemol y fagot)

Comentario

Su *Divertimento para dos clarinetes y fagot* escrito en 1989 es una pieza de tipo neoclásico, donde se puede comprobar una vez más el gusto por la escritura contrapuntística, así como el uso magistralmente sencillo de la armonía resultante de tres voces con efectos politonales similares a los presentes en *La Lluvia* de su ciclo pianístico *Los Inmortales* compuesto un año antes. Por otra parte, es destacable el uso de la polirritmia encubierta no sólo en pasajes puramente rítmicos, sino también melódicos como resultado de una propuesta de fraseo que supera la rigidez del compás. La compositora decide una vez más preceder el *Allegro ritmico* mediante un pasaje casi *ad libitum* de tipo melódico-armónico. Esta idea, como remarca la misma autora, *posee un contenido puramente teatral*.

Otro aspecto interesante es la elección de la formación dos clarinetes-fagot. En la historia hay pocos ejemplos, si exceptuamos los arreglos realizados de otras obras para dicho trío como, por ejemplo, los del brasileño Antonio Bruno a partir de músicas populares de Pixinguinha y Herve Cordovil¹⁵⁷.

El célebre “Divertimento K439b” en Si bemol mayor de W. A. Mozart para 3 trompas “di bassetto” (o también 2 clarinetes o trompas “di bassetto” y fagot, según Amedeo Poggi y Edgar Vallora) comparte algunos movimientos con otras obras como su Sonatina nº6 para piano. Si nos trasladamos hasta nuestros días encontramos, por ejemplo, los tríos originales para este conjunto del colombiano Blas Emilio Atehortúa (1975), del cubano Alfredo Díez Nieto (1975) y del peruano Teófilo Álvarez (1984).

La obra, inédita hasta el momento, está también pendiente de ser estrenada.

Análisis formal

Forma: IABC

INTRODUCCIÓN

Al igual que en varias obras suyas, la Autora inicia la obra con un fragmento sin indicación de compás compuesto por motivos melódicos y armónicos

¹⁵⁷ Véase: web (<http://www.eldorado.org.ar/coleccion/Trio2clyfag.htm>). Agosto 2007.

(recordemos, por ejemplo, su “Guamiliana” para bombardino y piano o su “Sonata” para violonchelo y piano). La atmósfera que crea mediante el empleo de una armonía no tonal, se construye con recurso muy utilizado en el impresionismo; es decir, comenzando desde el grave en dirección hacia el agudo, y manteniendo las diferentes voces como notas *pedal* (1º el fagot, 2º el clarinete 2º y 3º el clarinete 1º). De este modo, las sonoridades resultantes, en orden de aparición y sintetizando por reducción al mínimo intervalo son: un unísono de *fa sostenido*, una tercera *do-mi* y una sexta *si bemol-sol*. Por lo que, al no formar tríadas, la compositora evita establecer una sensación tonal. Desde el punto de vista melódico, el segundo clarinete y luego el fagot muestran el motivo generador del tema A dentro del carácter indeterminado del fragmento en su totalidad. Asimismo, es destacable el uso de la dinámica al empezar en *mf* cada voz con un *decrescendo* posterior, quizás, imitando el efecto del ataque en el piano, y con una función expresiva en la que se busca destacar el inicio de cada motivo (es decir, este tratamiento también parte de un criterio interpretativo).

Divertimento a 3 1989

3 clarineti (si b) - 1 fagot

Partitura en "D"

EPISODIO A (cc.1-30)

El *Allegro rítmico* comienza directamente con la presentación por el fagot del tema rítmico-melódico A, como habíamos apuntado anteriormente, basado en elementos melódicos de la introducción (cc.1-6); surge desde un *mf* con un acompañamiento de corcheas en *staccato* y *p* de los dos clarinetes, y desarrolla una melodía derivada en gran parte de la escala modal dórica de *sol* (*sol-la-si bemol-do-re-mi-fa-sol*¹⁵⁸). En este caso, son los sonidos *sol*, *re* y *fa* que se combinan, dando lugar a un tema “moderno” y, a su vez, “popular”, cuyo ritmo

¹⁵⁸ Esta escala modal persiste durante casi toda la pieza, aunque se combina con otras notas puntuales tales como *mi bemol*, *la bemol*, *fa sostenido* o *do sostenido*.

sugiere un 3/4 dentro del compás de 2/2; este fenómeno de polirritmia viene reforzado además, con la disposición de los intervalos armónicos de cuarta justa producidos por los clarinetes que actúan como instrumentos de percusión entrando en contratiempo o marcando otro tipo de ritmo (por ejemplo, 3+3+2 en el c.1¹⁵⁹). Después de este inicio del *Allegro* con función de “arranque”, la textura se complica, volviéndose cada vez más contrapuntística; las tres voces entran en un estado de movimiento continuo característico de las obras barrocas.

El primer clarinete presenta una respuesta variada del tema A a la quinta con contrapuntos varios en las demás voces; entre estos, tenemos el ritmo de corcheas en *staccato* de los clarinetes en los primeros compases (ahora, sólo en el 2º clarinete) y motivos nuevos como grupos de cuatro notas (tetracordos similares o iguales a los utilizados en otras ocasiones por la Autora; en este caso, en el fagot¹⁶⁰) o el saltos de octava en contraste con los intervalos empleados hasta el momento (cc.6-10). Seguidamente, vuelve a aparecer otra respuesta variada del tema A, esta vez en el tono básico inicial del *Allegro rítmico* con el segundo clarinete de protagonista; en esta ocasión, el primer clarinete alterna el material derivado de los primeros compases interpretados por los clarinetes y aquel derivado de los tetracordos; el fagot, en cambio, se construye a partir del motivo generador de cuatro corcheas del tema A (c.1) al que se le añade un acento en la última corchea¹⁶¹ (cc.10-14).

Como continuación de esta especie de “Invención a tres voces”, entra en acción un desarrollo imitativo donde participan los tres instrumentos y en el que se combinan diferentes elementos presentados con antelación y nuevos como el motivo cantado por el primer clarinete en el compás 15 y repetido por el resto en los cc.16 y 17 (cc.15-24). Precisamente, en uno de los motivos nuevos de tipo arpegiado (cc.20 y 21) los clarinetes introducen la nota *do sostenido* y, poco

¹⁵⁹ Este ritmo no se utiliza aquí como *ostinato*, a diferencia de piezas como la “Danza” de “Guamiliana” para bombardino y piano o “Carioca” de “Suite” para oboe y piano en las que sí que desempeña un verdadero papel motor.

¹⁶⁰ Con respecto al empleo de determinadas fórmulas melódico-rítmicas, es interesante resaltar la habilidad de la compositora para mantener un continuidad en el vigor rítmico, gracias a un tratamiento de las voces tanto individual como de conjunto. Siempre existe, por lo menos, un instrumento que cumple la función de acompañamiento rítmico, independientemente de su importancia desde el punto de vista melódico.

¹⁶¹ Este ritmo marcado con acento en la última corchea en posición de contratiempo, tiene cierta afinidad con el introducido en la “Farruca” del ballet “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla.

después los tres instrumentos añaden el *fa sostenido* (de este modo, se forman relaciones de quinta aumentada en las melodías mediante el *si bemol* y el *fa sostenido*), provocando un cambio de sonoridad con el fin de ir preparando paulatinamente el siguiente episodio.

Para terminar de consolidar estos compases de transición, interviene el primer clarinete con presentaciones del tema A en sus dos variantes por medio de *stretti* progresivos (cc.25-30); los tres instrumentos van unificando la articulación hacia un *ligado* (c.29) que determina el carácter del siguiente episodio, aunque el segundo clarinete y el fagot todavía llegan a introducir un nuevo elemento rítmico de tipo “latinoamericano”¹⁶² (cc.27-28).

EPISODIO B (cc.30-59)

A diferencia del tema A, el tema B, introducido por el primer clarinete, se caracteriza por su naturaleza melódica, donde resuenan giros propios de la música popular rusa, fruto de una combinación entre el modo menor (*re menor natural*, quinto grado del tono principal), las células melódicas en movimiento contiguo con saltos de cuarta su quinta justa, así como la constante sensación de ruptura del orden impuesto por el compás a consecuencia del ritmo generado por las células rítmicas (cc.30-34).

¹⁶² Como se puede comprobar, éste es otro de los ejemplos que resaltan el carácter ecléctico de la pieza, en la cual el manejo de materiales procedentes de diversas músicas populares, se realiza con un auténtico sentido de la forma y del estilo.

Asimismo observamos que los motivos presentados por los demás instrumentos, derivan del material anterior como, por ejemplo, el uso por aumentación (negras, cc.30 y 32) del motivo generador de cuatro corcheas del tema A, en su versión de respuesta.

Seguidamente, el segundo clarinete presenta a modo de respuesta, una variante del tema B en el tono básico con contrapunto de las otras dos voces mediante motivos expuestos anteriormente (cc.35-38); el fagot y el primer clarinete modifican el material melódico con la inclusión de *mi bemol* (cc.36-38) y *la bemol* (c.37) permitiendo así, la presentación natural a la cuarta (*do menor*) de una nueva variante reducida del tema B, con la particularidad de estar repartida entre el segundo clarinete (cc.38-39) y el primero (c.40); entre los motivos que participan en el juego polifónico, destaca el introducido por el fagot (c.40, 2º tiempo) e imitado inmediatamente por los otros dos instrumentos (c.41, clarinete 2º y clarinete 1º), basado en una intensificación rítmica del motivo inicial generador del tema A (esta vez, en *seisillo* con acento en la última corchea). Precisamente el fagot utiliza este elemento en *f* sirviendo de “impulso” y contraste con la

presentación *en síntesis* (con empleo de la aumentación) de la parte principal del tema B a la cuarta (cc.41-42, a partir de aquí el *mi* y el *la* vuelven a ser naturales). La última aparición de este segundo tema se lleva cabo por el segundo clarinete que muestra otra variante a la quinta (cc.43-45) y, en la que se produce un salto de octava hacia el agudo con su consiguiente cambio de registro, creando una sensación de ampliación del número de voces (cc.44-45).

Como culminación de este episodio, surge una sección con carácter rítmico-armónico basado en elementos del tema A con corte súbito en las tres voces en el compás 59 de 4/1(cc.46-59); en efecto, este fragmento se caracteriza por el uso continuo de intervalos amplios, aumento del movimiento debido al empleo de figuras más cortas (por lo tanto, más rápidas en su ejecución) y a la rapidez con la que se recorren los registros, aunque con una simplificación rítmica hacia el final que se concentra recordar lo esencial del motivo inicial generador (sobre todo en los cc.56 y 57) . Desde el punto de vista armónico, se alternan sonoridades más “secas” (como resultado de combinaciones de quintas justas, cuartas justas, segundas, etc.) y otras más “suaves” (para este caso, la Autora reintroduce alteraciones como el *fa sostenido* (c.46) o el *mi bemol* (cc. 48-50) dando lugar a intervalos aumentados y disminuidos).

EPISODIO C (cc.60-80)

Este episodio parece un “compendio” de lo expuesto anteriormente, dónde comienzan, al mismo tiempo, el primer clarinete con la interpretación del tema B a la segunda (c.60) con entrada posterior en canon del segundo clarinete (c.61); todo ello, en contrapunto común con el *ostinato* proveniente del tema A marcado por el fagot (cc.60-63)¹⁶³.

¹⁶³ Es interesante mencionar un ejemplo similar de construcción en la “Aragonesa” del ciclo pianístico “Cuatro piezas españolas” escrito por Manuel de Falla; el compositor gaditano comienza con el tema rítmico de la Jota (danza) y, posteriormente, introduce el melódico (copla), terminando con la combinación simultánea de los dos temas. Véase: Falla, Manuel (de): “Cuatro piezas españolas”, Madrid, EMF.

Tras un enlace rítmico de las tres voces en sintonía con el material precedente (c.64), el fagot interviene con otra presentación del tema B a la cuarta con el contrapunto de los demás instrumentos, basado en motivos rítmico-armónicos del tema A (por el segundo clarinete) y derivados de éstos (por el primer clarinete) (cc.65-67); en este último grupo de motivos, la Autora retoma el recurso del salto de registro en el primer clarinete, ampliando el efecto polifónico del instrumento monódico.

La sección final de la obra se inicia con la presentación del tema A al fagot acompañado por un contrapunto rítmico de las otras dos voces en homorritmia (cc.68-70) en *f* y continúa con una nueva presentación también homorítmica del tema A a la cuarta en el fagot, a la séptima en el segundo clarinete y a la tercera en el primer clarinete (cc.71-76); en esta última intervención temática, observamos cómo la estricta superposición de cuartas justas que se mantiene hasta el final,

resume la búsqueda de fines estético-sonoros de esta pieza esencialmente distintos a los utilizados en obras anteriores¹⁶⁴.

El “Divertimento” finaliza con un enlace en arpeggio desplegado por movimiento contrario de voces (los clarinetes ascendentemente y el fagot descendentemente) (c.77) con un “inesperado” decrescendo al p que desemboca en tres acordes finales atacados suavemente, el segundo de ellos en contratiempo (cc.77-80).

Sonata de Abril

(violonchelo/bombardino y piano)

Comentario

Con la *Sonata de Abril para violonchelo y piano*, compuesta en 1990, la autora culmina una etapa dedicada principalmente a la Música de Cámara tanto vocal, como instrumental. Es un período en el que experimenta con diversos lenguajes. Tal como se ha señalado anteriormente, la compositora trabaja con la música tonal y modal del folclore, así como explora con los recursos de las primeras corrientes modernas (Impresionismo, Expresionismo, Neoclasicismo). Lo más destacable es la búsqueda continua de un lenguaje propio. Esta obra no debe ser juzgada solamente como entidad individual, sino como resultado de las obras anteriores. En sus tres movimientos confluyen aspectos de tipo musical (rítmico, armónico y melódico) y de tipo psicológico-musical presentes en obras como, por ejemplo, *Intimismos*, *Simbolismos* y muy en especial su *Sonata para voz y piano* y el ciclo para piano *Los Inmortales*. La elección, en este caso, del violonchelo como uno de los instrumentos que mejor imitan la voz humana (al igual que el clarinete y el oboe), parece surgir de manera natural en la compositora. Como se ve en un análisis posterior, el principio de tratamiento vocal en gran parte del material melódico es fundamental para entender su interpretación. Sin embargo, cuando el violonchelo se comporta con carácter instrumental, predomina el tratamiento rítmico en su escritura. En efecto, el último movimiento es un

¹⁶⁴ Al respecto, es importante apreciar cómo la compositora va progresivamente decantándose por un uso más frecuente de los acordes formados por cuartas de diferente tipo. Como apunta López Artiga, autores como el alemán Paul Hindemith le han influido parcialmente en la dirección estética del lenguaje elegido; si bien, como se puede comprobar, existe un elenco de creadores pertenecientes a gran parte del siglo XX, que utilizan tipos de acordes similares logrando resultados discursivos muy distintos. Pongamos, por ejemplo, el también alemán Carl Orff o el último período del ruso Alexander Skriabin.

*zapateado*¹⁶⁵, uno de los ejemplos más representativos y temperamentales de danza de esencia andaluza.

La *Sonata de Abril* se estrena durante el Congreso de Mujeres en la Música, el 19 de marzo de 1992 en la Biblioteca Municipal de Bilbao. En la interpretación intervienen la violonchelista Belén Aguirre y la pianista Marisa Arderius. Esta misma pianista, junto al violonchelista Dmitri Furnadjiev, vuelve a interpretarla el 9 de junio del mismo año en el Palau de la Música de Valencia en un concierto organizado por la Asociación Valenciana de Arte y Pensamiento.

Análisis formal

Ad libitum-Allegro ritmico

Forma: Allegro-sonata

INTRODUCCIÓN (cc.1-2)

Al igual que ocurre en el principio de su “Sonata para voz y piano” o en “El Fuego” de su ciclo pianístico “Los Inmortales”, la compositora “atrapa” al oyente de manera “lisztiana”, con una componente teatral muy marcada; para ello, utiliza un fragmento sin indicación de compás compuesto por motivos melódicos y armónicos.

¹⁶⁵ López Artiga no es ajena a la importancia que posee la danza en la cultura; su acercamiento a ese mundo se realiza desde el sentimiento y conocimiento profundo, fruto de su amplia experiencia interpretativa y sensible hacia las diferentes manifestaciones artísticas de la humanidad. Relacionado con esto, son muy interesantes las palabras del Director de la Fundación Civis, el humanista y escritor José Luis Paniagua cuando realiza la siguiente puntualización: *Creo que danza y baile no son la misma cosa. La danza expresa un ritual y tiene un objetivo, una finalidad que va más allá de la relación de pareja. Es una conexión con el mundo, con aspectos espirituales, de supervivencia, guerreros, sensuales, de poder o de transmisión de saberes de una generación a otra. Sin embargo el baile una forma de expresión o de seducción. No es necesario un ritual ni una finalidad, se satisface en sí misma* (Véase: “Danza y costumbres: crisol de culturas” -Orígenes de la danza. El folklore, Danzas mediterráneas. Flamenco...La danza como vehículo de transmisión de cultura - De: “Tiempo de Tertulia”. (www.tiempodetertulia.com/programas94.htm) Noviembre 2007). La compositora demuestra su calidad de artista al concebir un auténtico “ritual” en el que desarrolla esta pieza tan variada. Recordemos ejemplos en la Historia de la Música como “Noche en el Monte Pelado” de Modest Mussorsky o el “Scherzo” de la Sinfonía nº5 de Gustav Mahler en la que se combinan, en mayor o menor grado, diferentes estados anímicos del movimiento.

I

Ángeles López Artiga

ad libitum

Violoncello

Piano

Éste comienza con dos estructuras acórdicas con apoyaturas articuladas en *ff* (con movimiento contrario de expansión) en el grave del piano donde la melodía superior forma una cuarta disminuida ascendente (*fa sostenido-si bemol*). A continuación, el violonchelo aprovecha la tensión generada para reforzar el aspecto expansivo inicial (diferencia de cuatro octavas entre el *do*₄ del violonchelo y el *do*₋₁ del piano) con un motivo impulsado por medio de una corchea (*re*₃) hacia el agudo (*do*₄) con caída de tres notas largas que reposan en la de partida. Por medio de un desplazamiento armónico de tono descendente acompañado de un movimiento paralelo en las siguientes dos estructuras acórdicas del piano, la música se va destensando para dar entrada nuevamente al violonchelo con un diseño escalístico ascendente en *p* que parte de la nota fundamental de todo el movimiento (*do*), con la “estudiada” ausencia de la nota *sol* a fin de evitar cualquier relación tonal de dominante. Tras un nuevo reposo del violonchelo en el agudo (*do*₄), el piano concluye con una serie de *arpeggiati* en *p* desde el registro grave hasta el agudo que fijan el esquema armónico generador de la pieza; el acorde básico, ya empleado en su ciclo vocal “Simbolismos”, se construye por cuartas (**do-fa#-sib**), al que se van añadiendo otros sonidos, en este caso, la siguiente cuarta justa **mib**¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Como avanzábamos anteriormente, el uso de sistemas armónicos basados en cuartas, a diferencia del tradicional en terceras, está presente en autores como Paul Hindemith, Béla Bartók o Alexander Skriabin. En conversaciones con la compositora, ella reconoce su falta de

EXPOSICIÓN (cc.1-48)

El *Allegro* comienza con una doble presentación de un tema A de carácter rítmico y textura acórdica; primero con el piano en *p* (cc.1-5) y después a dúo en *mf* con el violonchelo (cc.6-10), enriqueciendo tímbrica y dinámicamente el material expuesto.

The image shows a musical score for the beginning of an *Allegro* movement. The tempo is marked "Allegro rítmico". The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part (treble and bass clefs) starting with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the cello part (bass clef) and the piano part (treble and bass clefs) starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of chords with a descending chromatic line, and the cello part provides a rhythmic accompaniment.

Es sugerente observar el inicio cromático descendente de acordes en *staccato*, con cierto aire de “inquietud”¹⁶⁷. Tras un enlace en *decrescendo* dónde participan ambos instrumentos (c.11), se aborda una transición consistente en la combinación de material temático nuevo (cc.12-25); la alternancia en el piano de acordes ligados como fórmula de acompañamiento constante (grave-agudo), así como el tema rítmico interpretado por el violonchelo y basado en notas repetidas

contacto con la obra del mencionado autor ruso. Sin embargo, es muy llamativa la coincidencia al elegir este tipo de armonía empleada por Scriabin en su último período, por ejemplo, en la pieza pianística “Vers la flamme” Op.72 dónde aplica su “acorde místico” (mi-la#-re-sol#-do#).

Con respecto a la edición (Valencia, Editorial Piles, 1993), es conveniente recordar que en el pasaje de *arpeggiati* todos los *fa* deben ser *sostenidos* y todos los *mi* deben llevar un *bemol*, en algún caso ausentes por errata de imprenta.

¹⁶⁷ Al respecto, es interesante apreciar cierto principio psicológico-musical que “obliga” a la compositora a iniciar en muchos casos los temas en sentido descendente para ir tomando después otra dirección. La obra donde se demuestra claramente este aspecto, es su “Sonata para clarinete y piano” en la que los tres movimientos inician o basan su tema principal en un “arranque” en bajada. Si comparamos el tema de la fuga del tercer movimiento de dicha obra con el primero de la “Sonata de Abril”, podemos observar cierta similitud en cuanto a organización rítmica en el espacio, independientemente del fin expresivo buscado.

con final en arpeggio de quinta aumentada (cc.12-14) permiten, con su carácter de “marcha”, reforzar el principio dramático del discurso.

The image displays two systems of musical notation. The first system (measures 12-14) shows a piano accompaniment with arpeggiated chords and a violin part with long, accented notes. The second system (measures 17-18) continues the piano accompaniment with a rhythmic pattern and the violin part with long notes, marked 'f deciso'.

La armonía, en comparación con la empleada en el tema A de naturaleza más “incisiva”, es más “blanda” (“impresionista”). Mediante el uso de este tipo de armonía, el piano presenta tres veces seguidas el tema rítmico (una de ellas, un tono más bajo, cc.17-18) con función de *ostinato* sobre el que el violonchelo concentra toda su expresión en notas largas atacadas por grupos de cuatro fusas en *f* y *deciso*. Esta sección va diluyéndose con una última presentación por parte del violonchelo (cc.21-23), en la que el piano destensa el discurso mediante un cambio en el acompañamiento (en los cc.21-22, los acordes se ejecutan de agudo a grave y, por otro lado, se acentúan los 2os y 4os tiempos del compás) y, en la armonía, por medio de otro de los acordes frecuentes en el nuevo lenguaje utilizado por la autora; se trata en esencia de un acorde *menor con sexta mayor añadida* (en este caso, *la menor con sexta mayor añadida*) en el que, es muy importante resaltar la construcción del acorde¹⁶⁸, (*la-mi* u octava en la mano izquierda con *fa#-do-mi* en la mano derecha). El transporte cromático descendente (con el movimiento del bajo, *la-la bemol*) aplicado en los compases 23 y 24 permite enlazar con el tema B, cuya ámbito sonoro es el de *sol menor*. El violonchelo, a su

¹⁶⁸ La construcción de los acordes y la manera de combinarlos no es casual; proviene de un planteamiento meticuloso de la compositora, sobre todo teniendo en cuenta el principio elegido para componer, fundamentado en los acordes como entes independientes.

vez, describe un breve diseño melódico derivado de la parte final del tema rítmico (c.24) que desemboca en la introducción del tema B (cc.25-29).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a cello line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The cello line begins with a 'dolce' marking and a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'mf' dynamic and a 'p. a.' (pedal) marking. The second system continues the piano accompaniment and includes a 'Coda' marking for the piano part and a 'Tempo' marking for the cello part, indicating a change in the tempo of the cello's melodic line.

Estos compases introductorios del piano están compuestos por “bajos de Alberti” con participación (indicada por la Autora) del pedal de resonancia. De esta manera, se produce un cambio drástico de carácter mediante la nueva textura, facilitando el *legato* y el *cantabile* necesario en la presentación del tema B por el violonchelo (cc.30-35) y su posterior desarrollo (cc.36-41). La intervención en *dolce* del violonchelo contrasta con el tema A, gracias a su inicio ascendente que estimula el impulso lírico de un tema B, en el que predomina la amplia respiración de fraseo¹⁶⁹. Armónicamente, se combina un acorde perfecto menor inicial con otro de quinta aumentada invertido dónde el *fa* que había aparecido previamente con *sostenido*, ahora es *natural* y va acompañado de *do sostenido* (por ej. en el c.31). El desarrollo de la melodía del violonchelo incluye un contracanto del piano en la mano derecha sustentado por una línea del bajo más ágil que termina ejerciendo de nexo con el tema C. La exposición finaliza con este tercer tema (cc. 42-48, con función de Coda) cantado por el violonchelo en movimiento descendente¹⁷⁰ con reposo en la nota *fa sostenido* (c.45) (hasta este momento, la única alteración no perteneciente a la escala básica era *do sostenido*).

¹⁶⁹ Éste representa uno de los numerosos casos en los que la compositora aplica su dominio del tratamiento vocal en los *cantabili* instrumentales.

¹⁷⁰ Este tema posee cierta similitud con el tema A presentado por el piano en la exposición del primer movimiento de la “Sonata de clarinete”.

Musical score for piano and cello, measures 45-48. The piano part features a melodic line with a fermata over the final measure, while the cello provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *rit.*, and *pp*.

El piano prosigue con el mismo tipo de acompañamiento, incluye el *fa* sostenido, y finaliza junto al violonchelo apianando y dirigiéndose hacia el agudo con un *ritenuto* (el piano, con *arpeggiato* en *pp* y el violonchelo, con un arpeggio hasta el *fa*4) (cc.45-48); el acorde resultante funciona como dominante con la quinta aumentada, de *sol*.

DESARROLLO (cc.49-84)

La primera sección del desarrollo combina motivos temáticos nuevos derivados de la transición de la exposición dentro del ámbito de la dominante con quinta aumentada (*re-fa#-la#*) (cc.49-62);

Musical score for piano and cello, measures 49-62. The piano part features a melodic line with a crescendo, while the cello provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

éstos se caracterizan por el cambio de articulación predominantemente a *staccato* con diseño de base acórdica (aunque también aparecen elementos en *legato*), aparición de acentos irregulares y movimiento cromático de acordes desdoblados y arpeggios quebrados.

La segunda sección se genera a partir del tema B de la exposición con la participación del motivo principal en *f* y *appassionato* (cc.63-71): una primera en *re menor* con el violonchelo (c.63-64), una segunda en *mi menor* con el piano (c.67-68) y una tercera en *re bemol menor*, de nuevo con el violonchelo (c.68-69). Asimismo, en este fragmento resalta el manejo frecuente del cromatismo, tanto melódico como armónico, que vuelve a buscar un cierto “sosiego” en el acorde de *la menor con sexta añadida* anteriormente citado (cc.69-71). Tras un *Cède* en el compás 71, ataca la tercera sección en *f* con una nueva presentación del material temático expuesta en la transición (cc.72-79). Podemos destacar, no sólo el carácter rítmico propio del fragmento, sino cómo utiliza la escritura de sostenidos para aumentar la tensión armónica, seguido de un *p* súbito en el que se emplea la enarmonía (*do#* pasa a ser *re bemol* y *la#* pasa a ser *si bemol*), “relajando” el discurso con un movimiento descendente y paralelo de voces con células melódicas entrecortadas que termina en otro *cède* sobre el pilar de la nota *sol* (debido al empleo de giros melódico descendentes derivados del modo frigio, *si bemol-la bemol-sol*) con la quinta disminuida. La polimodalidad del tono *sol* se demuestra en el enlace constituido por grupos de semicorcheas en tetracordos ascendentes en la parte de violonchelo, en contrapunto con el movimiento contrario de voces en expansión del piano hasta el *f* (cc.80-84), dónde aparecen dos tipos de acordes con el *sol* de bajo (c.82, *sol-si-re-fa#* y c.83, *sol-si bemol-fa#*).

REEXPOSICIÓN (cc.84-125)

La presentación del tema A comienza con el piano en *p* súbito dos octavas más agudo que en la exposición, siendo el violonchelo quien se une antes (c.88) acortando su duración (cc.84-89). Después de un corto enlace ejecutado, esta vez introducido por el piano (c.90) y similar a su homólogo, este instrumento continúa con la presentación del tema de “marcha” (cc.91-93) de la sección de transición (cc.91-105) durante la cual el violonchelo desempeña el papel de acompañante,

participando también con imitaciones derivadas de la última parte del tema (cc.93-97); mientras tanto, el piano cambia la dirección de los acordes de acompañamiento (cc.91-92, grave-agudo y cc.93-96 agudo-grave con desplazamiento de los acentos hacia los 2os y 4os tiempos) e incorpora en su parte las notas largas impulsadas por grupos de cuatro notas rápidas (cc.95-98). A continuación, el piano interviene en *f* con el diseño rítmico-armónico en *staccato* proveniente del desarrollo (cc.98-100) con participación puntual del violonchelo (c.100), siguiendo aquel con una última presentación del tema rítmico en versión más reducida (cc.101-103); el violonchelo se encarga de enlazar mediante un diseño ascendente de semicorcheas apoyado armónicamente por el piano (c. 104, con función de cadencia plagal, *fa-do*) con la introducción al tema B en *pp*, en un *do menor* inicial (cc.105-109). Mediante un juego armónico más variable, se condensa la presentación del tema B en lo esencial (cc.110-115). El movimiento concluye con el tema C (Coda) dónde los dos instrumentos abarcan amplios registros en *p* (cc.116-125), con un progresivo *diminuendo* y un efecto de ralentización debido al empleo de valores por aumentación en el piano (corcheas-negras-blancas-redonda).



En este fragmento final el violonchelo traza la melodía análoga presente en la exposición sobre un *ostinato* de tipo cromático de octavas en la mano derecha y acompañamiento acórdico da como resultado una atmósfera “misteriosa” de “incertidumbre” acentuada con el *si* natural final del violonchelo poco antes de concluir el piano con el acorde básico inicial¹⁷¹.

2º movimiento: *Lento*

Forma: Lied ABCA'

EPISODIO A (cc.1-11)

La presentación directa en anacrusa del tema A por el violonchelo viene arropada por un acompañamiento de tipo guitarrístico (o clavecinístico) dónde la armonía principal (formada por acordes de novena y de cuartas con segundas) gira entorno al tono de *do menor*.

¹⁷¹ La sonoridad conseguida por López Artiga presenta una afinidad patente, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también en cierto modo, emocional, con obras como, por ejemplo, el principio de la Sonata nº9 Op.68 de Alexander Scriabin.



Por supuesto, con una continua preocupación por el color de cada acorde¹⁷². La melodía, escrita en valores largos dentro de un compás de 2/2, destaca por su lirismo romántico-modal, dónde las notas más largas casi ejercen de “nota pedal” debido a los finos cambios de armonía del piano que producen un suave contrapunto (con la referencia del bajo en *tenuto*¹⁷³), también presente en diversas obras lentas del Barroco. Los últimos compases (cc.7-11) muestran un cambio de movimiento, sobre todo por medio de un acompañamiento pianístico arpegiado que presagia la aparición de un nuevo episodio al presentar súbitamente una armonía de sostenidos, en contraposición con la precedente en bemoles (c.11, *sol mayor con séptima mayor* y su relativo *menor con séptima*).

EPISODIO B (cc.11-37) “Poco più mosso”

El violonchelo introduce un tema B en 2/4 cuyo arranque también es de tipo anacrúsico (una escala ascendente de siete fusas, como anacrusa) (cc.11-36) y que se caracteriza por una agilización en el ritmo y en el *tempo* del *cantabile* con la

¹⁷² Si nos fijamos en compositores como, por ejemplo, Serguei Prokofiev o Dmitri Shostakovich, vemos cómo los segundos movimientos de las sonatas tienden a ser más líricos y contrastantes en el planteamiento armónico que los extremos en el que se manejan lenguajes más “duros”, quizás, con una intención lógica de búsqueda de equilibrio emocional. La “Sonata de Abril” no es una excepción, al mostrar cierto aroma raveliano cercano al de obras como la “Pavana para una infanta difunta” del compositor francés.

¹⁷³ Con respecto a la línea del bajo, observamos que la compositora emplea dos sucesiones descendentes de sonidos que coincide con el modo dórico (*do-si bemol-la bemol-sol* y *sol-fa-mi bemol-re*). Este recurso en la elección del material melódico no es casual si, entre otras cosas, estamos mencionando uno de los rasgos más comunes de la música española y, en particular, andaluza.

ayuda de un acompañamiento del piano (basado en acordes quebrados en intervallos armónicos de cuartas y quintas) que permite la fluidez del discurso.

El acorde elegido inicialmente corresponde al de un segundo grado de la escala de *mi menor* que coincide con el utilizado en el primer movimiento (por ej. en los cc.21-22 y 101-102), aunque con otra inversión (*fa#-la-do-mi*); mientras, la mano izquierda muestra un diseño de figuras largas a dos voces (en su mayoría a distancia de octava) que contribuye al equilibrio sonoro en el conjunto de la textura resultante. Asimismo, durante la exposición del tema B, se llevan a cabo cambios armónicos que potencian el estado de “alegría” presente en este fragmento; se discurre por la esfera de *sol mayor* y *mi menor* con combinaciones acórdicas ricas en armónicos al participar el pedal de resonancia como recurso imprescindible (por ej. el empleo de sonoridades de novena menor con la séptima mayor, c.16) (cc.16-18); más adelante, la compositora vuelve a incluir el cromatismo armónico con su consiguiente cambio de color (podemos apreciar como en los cc.21 y 22 la mano derecha del piano y el violonchelo prosiguen con el desarrollo melódico-armónico anterior, en cambio, la mano izquierda interviene con las notas *sol* y *do* que facilitan el movimiento cromático descendente del c.23) y, como resultado de esto, esta sección termina con el mismo diseño de acompañamiento basado en el acorde *sol-si bemol-re bemol-fa* (análogo al

presentado en el c.12) en *crescendo*, seguido de un breve enlace en 3/4 (c.37) desde el que se inicia el tema C con el piano.

EPISODIO C (cc.37-50) “1º Tempo”

En este episodio coexisten dos temas: por un lado, el tema C introducido por el piano en *f*, donde destaca la sobriedad de escritura (valores largos) con un cierto carácter “severo” en parte, debido a la textura acórdica desarrollada mediante frecuentes repeticiones de acordes en el acompañamiento (cc.37-48) y, por el otro, el tema D cantado por el violonchelo en *p*, en el que se mantiene el mismo planteamiento que en el episodio anterior, al presentar una melodía en continuo cambio de ritmo y dirección¹⁷⁴ quizás, incluso podríamos entrever cierta afinidad constructiva con conceptos como la “melodía infinita” del compositor alemán Richard Wagner (cc.39-48).

La armonía se fundamenta principalmente en acordes menores con sexta añadida cuya disposición es variable, así como el tono elegido en función de la expresión. Tras un final conjunto de los dos instrumentos con reposo en la nota *do* sobre el mismo acorde con el que se inicia esta sección (*do-re-fa-la bemol*), el piano interpreta dos compases contrastantes melódica y armónicamente (con proyección ascendente) que enlazan por medio de un *cède* con el último episodio (cc.49-50); este breve fragmento desempeña el papel de puente modulante (prácticamente de tipo tonal) mediante una progresión de armonías organizadas por cuartas en las

¹⁷⁴ En palabras de la Autora, *a modo de improvisación jazzística*.

que distinguimos una *dominante de la dominante* (c.49), *dominante* (c.50) y una *tónica* (c.50, *sol menor*) y, al mismo tiempo, permite destensar el estado psicológico alcanzado hasta ese momento.

EPISODIO A´(cc.51-65)

Los compases de introducción se realizan por el piano en el tono de *sol menor con novena* (cc.51-52), sirviendo de “dominante” de tipo modal para la presentación del tema A en el *do menor* inicial (cc.52-65); en esta ocasión, este tema conserva sólo el arranque, en comparación con el expuesto la primera vez, y ofrece una variación con auténticos *abellimenti* de la melodía (cc.58-59) para terminar con otro ejemplo de tratamiento vocal al introducir una *fermata* del violonchelo preparada previamente por el piano (cc.60-62). Desde el c. 58 hasta el c.64 es muy interesante como se gira entorno a un “cuarto grado” que adopta diferentes formas, hasta el punto de formar parte de los *arpeggiati* en los cc.63 y 64, con función de “acorde pedal”, bajo el cual se desplaza la línea del grave (*la bemol-fa-sol-do*). El hecho de acabar el movimiento con un *fa* en el violonchelo (cc.63-65) sustentado en todo momento por la misma armonía, con un acorde final por superposición de cuarto grado menor y tónica (c.65), da como resultado una sonoridad de cadencia plagal imperfecta con su consiguiente efecto de algo “atmósfera etérea”, muy en consonancia con el carácter poético del movimiento.

3er movimiento: Allegro

Forma: Rondó ABA´CDC´A´´ y Coda

EPISODIO A (cc.1-40)

Tal como señalamos anteriormente, nos encontramos inmersos en el mundo de la danza, en este caso, de esencia andaluza, con uno de los ejemplos más representativos y temperamentales, el “Zapateado”¹⁷⁵. Éste comienza

¹⁷⁵ López Artiga no es ajena a la importancia que posee la danza en la cultura; su acercamiento a ese mundo se realiza desde el sentimiento y conocimiento profundo, fruto de su amplia experiencia interpretativa y sensible hacia las diferentes manifestaciones artísticas de la humanidad. Relacionado con esto, son muy interesantes las palabras del Director de la Fundación Civis, el humanista y escritor José Luis Paniagua cuando realiza la siguiente puntualización: *Creo que danza y baile no son la misma cosa. La danza expresa un ritual y tiene un objetivo, una finalidad que va más allá de la relación de pareja. Es una conexión con el mundo, con aspectos espirituales, de supervivencia, guerreros, sensuales, de poder o de transmisión de saberes de una generación a otra. Sin embargo el baile una forma de expresión o de seducción. No es necesario un ritual ni una finalidad, se satisface en sí misma* (Véase:

vigorosamente en 6/8 con una introducción dividida en dos secciones: una primera, basada en el tema melódico-rítmico principal en *ff*, constituida por una alternancia de intervallos de quintas y cuartas justas con segundas mayores y menores que crean de inmediato un sonoridad modal dentro del ámbito de *mi menor* (cc.1-4)¹⁷⁶ y, una segunda, basada en la fórmula de acompañamiento inicial al tema A (arpeggio de décima con acorde en la tercera corchea y apoyo del bajo en cada tiempo del compás) en *decrescendo* para dar entrada al tema A (cc.5-8).

Allegro

“Danza y costumbres: crisol de culturas” -Orígenes de la danza. El folklore, Danzas mediterráneas. Flamenco...La danza como vehículo de transmisión de cultura - De: “Tiempo de Tertulia”. (www.tiempodetertulia.com/programas94.htm) Noviembre 2007). La compositora demuestra su calidad de artista al concebir un auténtico “ritual” en el que desarrolla esta pieza tan variada. Recordemos ejemplos en la Historia de la Música como “Noche en el Monte Pelado” de Modest Mussorsky o el “Scherzo” de la Sinfonía nº5 de Gustav Mahler en la que se combinan, en mayor o menor grado, diferentes estados anímicos del movimiento.

¹⁷⁶ En relación con el tipo de sonoridades obtenidas en esta pieza, podemos encontrar cierta afinidad con compositores como Paul Hindemith o Béla Bartók, que emplean una escritura neoclásica “de resultado sonoro más duro” (en comparación con autores como Francis Poulenc), a pesar de moverse en sistemas armónicos de diferente planteamiento.

Asimismo, destacamos la importancia de los primeros cuatro compases que, de manera muy directa, muestran la riqueza rítmica de esta danza, gracias al empleo de varios elementos como los acentos variables, la articulación de *legato* y *staccato*, y el constante cambio de dirección de los intervalos.

La presentación del tema A se lleva a cabo por el violonchelo con un acompañamiento del piano que termina simplificándose en acordes a contratiempo (cc.19-22, imitación del característico “taconeo”) en dos secciones: una primera sección con el tema rítmico de protagonista (cc.9-22) en donde se produce un nuevo movimiento cromático que prepara la armonía del siguiente material (c.16) y, tras dos compases de transición (con la nota *si* repetid) con un *Cède*, una segunda sección iniciada por el piano con un *ostinato* en *p* que sirve de fondo para un desarrollo motivico-armónico basado en el principio del tema, con función culminante del episodio que desemboca en un enlace de tresillos de octavas ejecutado en *ff* (cc.23-40). Desde el punto de vista armónico, es destacable el frecuente empleo de armonías fundamentadas en el acorde menor con sexta mayor (por ej. c.9, *mi menor con sexta mayor*; c.16, *fa# menor con sexta*; c.23, *la menor con sexta mayor*) que sufre una constante transformación al añadirse otros sonidos (por ej, *sol*, *sol#* o *si*), evitando así la “monotonía” y contribuyendo en crear un “mar” de matices dónde el color cambia en función de la “luz”.

EPISODIO B (cc.41-68)

Con efecto claramente contrastante, el “estribillo” da paso a la primera “copla” dónde un segundo tema B en 3/4 presentado por el piano en el registro agudo, muestra la clásica “ambigüedad” rítmica al juntarse estos dos tipos de compás¹⁷⁷ (cc.41-48) a continuación, se produce su desarrollo con efectos canónicos de los instrumentos en *p* (cc.49-52), quedándose el violonchelo de solista con un *f* en el registro medio con un acompañamiento pianístico tendente a una sonoridad aguda (cc.49-56).

¹⁷⁷ Al respecto es muy interesante apreciar cómo interpreta la compositora este pasaje en el CD “Momento de Sonatas”. Mientras la escritura está organizada en tres tiempos, la acentuación interna dirige la atención hacia un compás de 6/8. Este efecto proviene de la polirritmia presente en músicas populares como el Flamenco, dónde la acentuación cobra una importancia capital en la construcción del carácter y temperamento del discurso.

The image displays three systems of musical notation. The first system features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic and a violin part. The second system continues the piano and violin parts. The third system shows the piano part with a piano (*p*) dynamic and the violin part.

El tipo de material melódico escogido que gira alrededor del ámbito de *fa mayor con sexta* unido a una organización circular y recurrente, sumerge momentáneamente en un estado casi “hipnótico” como el utilizado en ciertas músicas dónde la repetición es un recurso expresivo fundamental para la creación de determinados estados anímicos; pongamos, por ejemplo, la música minimalista. Como continuación del desarrollo y conclusión del tema B, la armonía desciende medio tono en un continuo juego imitativo entre el piano y el violonchelo después del cual mediante la dinámica, el cambio de una escritura de bemoles a otra de sostenidos y los efectos “hemiólicos”, se dibuja una perspectiva de culminación que finaliza con una sucesión de cuartas justas en *ff* y una respiración con un gran efecto teatral (cc.57-68).

EPISODIO A' (cc.69-94)

Este segundo estribillo comienza con la presentación del tema A al piano en el contexto armónico de *re menor* con un acompañamiento de arpeggios de movimiento ascendente-descendente (ya utilizado en los cc.23-32) que desplaza el acento al segundo tiempo con la participación de una célula melódico-rítmica como voz intermedia, y continúa con el violonchelo en *p* y *pp*, dando lugar a un

desarrollo en dos secciones; se trata de una primera sección que termina con una sucesión melódico-armónica de acordes de novena “secos” en *crescendo* sobre la que el violonchelo describe unos diseños melódicos en “arabesco” (derivados de “floreos” inferiores y superiores) en dirección ascendente (cc.69-80) y que culmina en una segunda sección (cc.81-93) iniciada en *f* por el piano sobre el *dob3* del violonchelo, como parte del acorde de *la bemol menor con séptima menor* (c.81). El piano presenta un material similar al empleado en el compás 23, y conduce armónicamente el texto hasta una nueva intervención del violonchelo en *mf* con el tema en *mi bemol menor con sexta mayor*, dónde el piano torna a ejecutar los acordes en *staccato* a contratiempo (cc.87-90); el discurso prosigue con un desplazamiento a *fa menor con sexta* en el que se alternan otras fórmulas de acompañamiento anteriores y finaliza con un compás enlace de 3/4 (c.94) en valores largos (de negras y blancas) con *ritenuto* que sirve de punto de inflexión para abordar el nuevo y contrastante episodio.

EPISODIO C (cc.95-123) “Vivo”

En este caso se introduce como “copla” otra danza de tipo mediterráneo con su componente claramente oriental mediante el ataque en *f* de la sección rítmica (cc.95-96, piano y c.98, en dúo) en *ostinato* (corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas) formada por una combinación de intervalos armónicos de cuarta y quinta con segunda superpuestos a imitación de las sonoridades conseguidas por los instrumentos populares¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Dentro del variado grupo de danzas que tienen un cierto parentesco, podemos citar la empleada por el compositor y saxofonista español Pedro Iturralde en su “Suite Hellénique” para saxofón alto y piano, “Kritis”. Como explica el célebre músico, *Kritis es un baile o danza típico de la Isla de Creta* (Véase: “Suite Hellénique por Pedro Iturralde”. En: www.adolphesax.com/Html/articulos/iturraldehelenica.htm). Si en este caso, como señala el autor, utiliza el modo eólico, López Artiga decide emplear el dórico, por ser uno de los más utilizados en la música popular española.

La introducción del tema C corre a cargo del violonchelo con una melodía también en “arabesco” desarrollada dentro del modo dórico de *re* (cc.99-108), a la que se suma el piano en movimiento paralelo a distancia de cuarta justa (cc.110-119) con un cambio de color (cc.113-123) al introducir nuevas alteraciones cercanas al tono de *fa menor* (*lab* y *sib* con el *mi* natural), quedándose otra vez el violonchelo solo en *p* imitando un efecto de “alejamiento” que descansa en el posterior “Meno”, también en 2/4.

EPISODIO D (cc.124-139) “Meno”

Tras unos compases preparatorios de acordes sincopados (con uso imprescindible del pedal de resonancia) basados en *do sostenido menor con sexta mayor y novena menor* (cc.124-127)¹⁷⁹, el violonchelo presenta un motivo (ascendente-descendente) de tres notas en valores largos, *ligado* y *dolce* (cc.128-131) que obtiene su respuesta en el piano medio tono más bajo en *dolce* (cc.132-135) con una modificación melódico-armónica (*mi bemol* en el c.133 con *fa#*, cc.134-139) como preámbulo psicológico-musical de lo que va a suceder.

¹⁷⁹ Podemos observar otro ejemplo en el que se recurre a la enarmonía con el *la bemol* largo del violonchelo y el *sol#* de los acordes del piano en el “Meno”.

26

Este episodio representa un momento “reflexivo” que, en cierta manera, conecta con el contenido expresado en los dos anteriores movimientos; para ello, es interesante observar motivos melódicos como la entrada del violonchelo en el *Ad libitum* del primer movimiento, el motivo principal del tema B del mismo o los “arranques” de las melodías del segundo movimiento.

EPISODIO C' (cc.140-156) “Vivo”

El violonchelo irrumpe de nuevo con el tema “sinuoso” C (copla), en una variante más reducida dónde el piano sólo interviene como acompañante. Armónicamente el texto discurre a través de las dos escalas utilizadas anteriormente (cc.140-148), y termina con una progresión en crescendo por salto de tono, seguida de otra por semitonos (*fa-sol-la-sib-dob-do-do#-re*) (cc.149-156); los últimos dos compases (cc.155-156) sirven de avance del ritmo siguiente con el empleo de tresillos en movimiento contrario en expansión, como continuación del fragmento en *stretto*.

EPISODIO A'' (cc.157- 182) “1º Tempo”

Precedido de un *ritenuto*, el tema A (estribillo) surge en *mf* de manera directa con el violonchelo de solista y un acompañamiento más dinámico y acentuado del piano basado en elementos anteriores dentro del tono de *mi menor* (cc.157-166). Seguidamente, el tema se desarrolla por última vez en dos secciones: una primera, que se inicia con el acorde de *la menor con sexta mayor*, progresa mediante un movimiento continuo de corcheas y finaliza con un fragmento basado en el

segundo motivo del tema A (negra con puntillo ligada con corchea y dos corcheas, c.10) que encamina el discurso hacia una segunda sección (cc167-181). El recurso para aumentar la tensión es el mismo utilizado en anteriores ocasiones, y cabe destacar el acorde básico de cuartas (do-fa#-sib, proveniente del primer movimiento, c.182) con el que comienza esta segunda sección consistente en una cadencia del violonchelo solo que aprovecha la inercia acumulada e intensifica la fuerza y la velocidad (*accelerando*) en dirección a la Coda¹⁸⁰.

CODA (cc.183-189) “Vivo”

La obra concluye con la expresión máxima del “Zapateado”, comparable a finales a como, por ejemplo, los de la “Danza del Fuego” en el “Amor Brujo” o la “Danza del Molinero” en “El Sombrero de Tres Picos” de Manuel de Falla. El violonchelo presenta de manera entrecortada el segundo motivo del tema A y el piano rellena el espacio con acordes acentuados, interviniendo los dos cada vez

¹⁸⁰ Con respecto a la interpretación de la cadencia, la parte final incluye una sucesión de octavas con quinta en medio con función de apoyo armónico a la melodía superior que resultan difíciles de ejecutar a la velocidad, por lo que, existe la posibilidad de omitir los intervalos inferiores de quinta.

más rápidamente, carácter totalmente percusivo y con un final homorrítmico en crescendo. El acorde empleado mi-sol-si-do#-fa# desdoblado entre dos registros refuerza el sonido áspero (con el violonchelo en quintas justas, mi-si), hasta su resolución con el último acorde en salto de octava de la mano derecha dónde el fa# se omite.

Por otro lado, es muy interesante la transcripción realizada por encargo del músico inglés, intérprete y pedagogo de bombardino, Steven Mead, para este instrumento y piano. La flexibilidad expresiva de este instrumento con respecto a otros de metal permite, al igual que numerosas obras originalmente escritas para violonchelo, fagot o saxo alto, conseguir resultados interpretativos convincentes. Recordemos que su primera obra de cámara, *Guamiliana*, está escrita para esta formación, y es estrenada por el solista anteriormente citado. La Sonata, transcrita por la autora en 1990, se muestra en Toronto (Canadá) el 22 de abril de 1991 con Steven Mead al bombardino.

Allegro

(violín I, violín II, viola y violonchelo)

Comentario

Por último, la Autora realiza una adaptación (comentada en el apartado de música para orquesta) fechada el 11 de febrero de 1991, en este caso del tercer movimiento de la Sonata, para orquesta de cuerda que parte, a su vez, de una arreglo para cuarteto clásico. Su estreno se produce en Oviedo el 18 de mayo de 1994 por la Orquesta de Sofía e interpretado posteriormente en otras ciudades españolas.

Este arreglo, en sus diferentes versiones, mantiene intacta la estructura del original; la única excepción estructural corresponde, en la versión para cuerdas, a un fragmento añadido después de la cadencia, consistente en un episodio dónde los instrumentistas interpretan una sección rítmica marcada con palmas (imitando los episodios escénicos de un cuadro flamenco), tras la cual se produce una respiración general para poder coger el arco y, a continuación atacan la Coda.

El aspecto más importante a destacar es la labor de instrumentación realizada por la compositora.

Análisis formal

Forma: ABA'CDC'A''

EPISODIO A (cc.1-40)

La parte de la mano derecha del piano aparece doblada en octava por los violines (cc.1-4).

The image shows a handwritten musical score for four string instruments: Violin I (viol. I), Violin II (viol. II), Viola (viola), and Cello (cello). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro' in orange ink. The composer's name, 'Arpeggios Lopez Ortiga', is written in the top right. The score consists of four staves, each with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together. The first staff (Violin I) starts with a rest in the first measure, followed by a series of eighth notes. The other staves follow a similar pattern, with some notes beamed together and some rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

El reposo en el *mi* se produce en el violín primero, mientras el violonchelo interpreta el arpeggio de décima del bajo y el resto las notas a contratiempo en la tercera corchea de cada tiempo.

El tema A es presentado por el violín primero y continúa así hasta el compás 22.

Los otros instrumentos se reparten en el mismo orden las diferentes funciones.

Los compases 23-26 se distribuyen las voces tal como se presentan en la parte de piano, aunque con el refuerzo de la viola (un octava baja) del motivo en negras *la-fa#* y *si-fa#*.

En el c.27, el tema es introducido por el violonchelo hasta el c.31 dónde coge el relevo la viola hasta el c.33 y termina la exposición temática el violín primero; en este fragmento la única modificación corresponde a la viola cuando canta el violonchelo, al emplear unos arpeggios en posición cerrada (cc.27-31) y al violín primero cuando canta la viola, al presentar el diseño de arpeggios proveniente de la mano izquierda del piano (cc.31-32). En los compases 33-35 los acordes

sincopados se simplifican en la versión de cuarteto (una nota en cada instrumento).

El *si* en *ff* del violín primero viene acompañado por el violonchelo y la viola en octavas y el segundo violín con contratiempos de corcheas repetidas hasta que los dos se suman formando octavas (cc.36-40).

EPISODIO B (cc.41-68)

El tema B del piano es trasladado a los dos violines (cc.41-48).

The image shows a handwritten musical score for two violins and piano accompaniment. It consists of four staves. The top two staves are for the violins, and the bottom two are for the piano. The first violin staff has a circled '2' at the beginning. The piano part features a melody with slurs and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The score is divided into measures by vertical lines.

Los violines siguen ejecutando la parte de piano, la viola interviene realizando el mismo diseño que el violín segundo, una cuarta justa por debajo y el violonchelo interpreta tal cual su original (cc.49-56). En los cc.53-55, la viola dobla el diseño de corcheas del violín segundo (mano izquierda del piano) a distancia de séptima menor por debajo.

El final y continuación de la melodía original de violonchelo pasa al violín segundo (c.57), el violín primero introduce la melodía de la mano derecha del piano y el resto suenan al unísono tocando la línea de acompañamiento del piano (cc.57-65).

Los últimos compases con la anacrusa de dos corcheas se inicia en la viola, continúa en el violín segundo y en el primero, repartiendo la sucesión de cuartas quebradas entre violín segundo con violonchelo (c.67) y violín primero con violonchelo (c.68).

EPISODIO A' (cc.69-94)

Comienza con la distribución natural por voces con la viola doblando en octava al segundo violín (cc.69-72). La melodía original del violonchelo es introducida por el violín segundo con el acompañamiento repartido entre el resto de los instrumentos (cc.72-82). El violín segundo descansa en los cc.83-84, y el violín primero, tras un compás de descanso (c.86), presenta el tema hasta el final del episodio con el acompañamiento repartido de manera natural (cc.87-94).

EPISODIO C (cc.95-123) "Vivo"

La sección rítmica se reparte entre el violín segundo, la viola y el violonchelo, con introducción del tema C por el violín primero (cc.95-109).

The image shows a handwritten musical score for Episode C, titled "Vivo". The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The third staff is a bass clef with a 4/4 time signature, also featuring a rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The fifth staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Vivo" is written above the first staff. The score is divided into two systems by a horizontal line. The first system contains the first four staves, and the second system contains the fifth staff. The score is written in black ink on white paper.

Después los dos violines interpretan a dúo el tema con la viola y el violonchelo de sección rítmica y se mantiene el mismo criterio cuando se queda otra vez solo el violín primero (cc.110-123).

EPISODIO D (cc.124-139) “Meno”

Se emplean dobles cuerdas en el violín segundo y en el violonchelo para los primeros acordes introductorios (cc.124-127). Posteriormente, el violonchelo presenta el motivo cantado de tres notas y los otros instrumentos conforman el acompañamiento sincopado (el violín primero utiliza dobles cuerdas) (cc.128-131). El segundo motivo-respuesta se presenta con el violín primero, relegando la sección acompañante al resto de las voces (cc.132-139).

EPISODIO C´ (cc.140-156) “Vivo”

El tema es atacado por el violín segundo con acompañamiento de las demás voces hasta el compás 144, dónde lo releva la viola hasta el compás 148 distribuyéndose de manera natural entre los demás instrumentos el resto del texto.

Del compás 149 hasta el 156 las voces se reparten en orden natural con el violín primero de solista. En el c.156, al existir sólo dos voces en el original, los violines y la viola interpretan al unísono la melodía superior y, el violonchelo la inferior.

EPISODIO A´´ (cc.157-182) “1º Tempo”

La parte de piano se reparte en orden natural entre los violines y la viola, quedando el violonchelo como solista, al igual que en la versión original (cc.157-166). Después, el violín primero vuelve a ejercer de solista con el acompañamiento que sufre algunas pequeñas modificaciones, como en los cc.169-170 dónde el violín segundo y la viola suenan una octava más baja que el original con algún cambio melódico del segundo, o en los cc.180-181 en los que el violín primero no es doblado por ningún instrumento (cc.167-182).

La cadencia es interpretada por el violín primero (c.182).

CODA (cc.183-189) “Vivo”

En esta versión la Coda de manera “optativa” puede ir precedida del Episodio percusivo mediante palmas de doce compases (de 3/4) de duración. El final mantiene al violín desempeñando el papel original del violonchelo y el resto de instrumentos completan la textura restante.

Handwritten musical score for *Big Apple Suite*, featuring a 3/4 time signature and the tempo marking "optativo al [F]". The score is divided into two systems. The first system includes a melodic line and three percussion parts labeled "palmas" (claps), each with rhythmic notation and accents. The second system continues the percussion parts, with the first two labeled "palmas" and the last one "acell" (accelerando). The score concludes with a double bar line and a first ending bracket.

Big Apple Suite

(violín y contrabajo)

Comentario

La *Big Apple Suite*, escrita originalmente para orquesta en 1994 (comentada en el apartado de música para orquesta), es transcrita por la Autora en 1995 a raíz de su contacto con el Dúo “Música a Dos” formado por Anabel García del Castillo (violín) y Jesús Romero (contrabajo). Esta formación estrena la obra en el Auditorio Municipal de Ribarroja el 10 de Agosto de 1996 interpretándola posteriormente en numerosas ocasiones; entre éstas destaca la grabación, junto a obras de J. Costa y F. Llácer, del concierto llevado a cabo el 17 de Junio de 2000

en el Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música “Mestre Vert” de Carcaixent.

En esta adaptación es interesante el uso del contrabajo como instrumento transpositor al tener las cuerdas afinadas un tono alto (fa sostenido, si, mi, la) debido a razones de interés tímbrico. La compositora introduce de este modo robustez de sonido y un acercamiento estético similar a las cualidades expresivas propias del violonchelo, logrando un mayor equilibrio sonoro entre los dos instrumentos. Con ligeras diferencias de tipo estructural (ausencia de ciertos compases de preparación del tema; por ejemplo en *Central Park*, la versión orquestal dilata la frase añadiendo dos compases más de entrada al principio) López Artiga distribuye las melodías del saxo alto original en función del momento entre el violín y el contrabajo. Lógicamente los registros agudos se vierten en la parte violinística y los graves en la de contrabajo. Asimismo cuida la pulsación continúa en cada uno de los movimientos basado en la alternancia rigurosa de melodía-acompañamiento de las dos partes a fin de mantener una fluidez constante.

Análisis formal

Forma: *Manhattan*

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-44)

La introducción se lleva a cabo por el contrabajo mediante un motivo rítmico-armónico cuya nota principal es *do*, con función de *ostinato* para casi todo el movimiento que guarda cierta similitud melódica con el diseño utilizado por el fagot en su “Divertimento” (cc.1-8). De inspiración popular americana (de EE.UU), se trata de un ritmo continuado con acentos variables que refuerzan, mediante la polirritmia resultante, el contenido descriptivo de la situación o lugar que representa; con respecto a esto, también destaca la indicación de *enérgico* puesta por la autora.

Con esta atmósfera de fondo, se produce la entrada del contrabajo con función de instrumento melódico mediante un motivo básico en todo el movimiento formado por valores largos, trasladándose el *ostinato* al violín con un desplazamiento armónico al tono de *re* (cc.9-18).

Mtambattan
 Angeles Lopez Cortigosa

allegro ritmico
energico

Después de un fragmento de transición con carácter dinámico nuevamente en *do* con el violín marcando el *ostinato* y su variante (cc.25-27) y el contrabajo, con una escala descendente entrecortada seguida de unos *glissandi* que imitan los efectos de instrumentos como el trombón de varas, por ej. (cc.19-28).

El c.28, constituido por una escala ascendente en el contrabajo y un diseño de arpegiado en el violín, sirve de enlace con la sección rítmica culminante en *ff* del episodio; ésta se divide, a su vez, en dos partes: una primera en el registro agudo con dobles cuerdas en el violín y una variante del *ostinato* en el contrabajo (cc.29-34) y una segunda en la que la polirritmia se acentúa todavía más con acordes en contratiempo del violín, la combinación de compases (5/8, 2/8, 3/8) y acentos (cc.35-44).



EPISODIO B (cc.45-98)

Los dos instrumentos presentan en *mf* una introducción basada en el motivo rítmico-armónico del *ostinato* de la pieza simultáneamente a distancia de quinta justa en *legato* (cc.45-47).



Después el motivo melódico se desarrolla en el contrabajo (cc.48-52) y en el violín (cc.53-56) con la participación del otro instrumento, en cada caso, basada en un variante del *ostinato*.

El intermedio siguiente, derivado también del *ostinato* en *legato*, se ejecuta por los dos instrumentos a distancia de cuartas justas (a través de octava) con desplazamiento armónico de semitono ascendente (cc.57-62).

A continuación, se presenta otra vez el motivo melódico desarrollado en el contrabajo (cc.63-65) seguido de un enlace basado en elementos de la sección rítmica final del episodio A (cc.66-68) que lleva la presentación del citado motivo por el violín (cc.69-71).

El fragmento siguiente deriva de la primera parte de la sección culminante del episodio A (cc.72-80) y, enlaza mediante elementos de la transición con carácter dinámico del episodio A (cc.81-83) con la presentación (como diálogo) del motivo melódico en el contrabajo (cc.84-86), en el violín (cc.87-89) y de nuevo en el contrabajo (cc.90-96).

Para finalizar se introduce un enlace constituido por una cascada de escalas en los dos instrumentos (c.97) que desemboca en la Cadencia del violín (c.98).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes various dynamic markings such as 'rit.' (ritardando), 'Sub G' (sub-octave G), 'cres...' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'mf' (mezzo-forte). There are also slurs and phrasing marks throughout. The notation is written in a clear, legible hand, typical of a composer's manuscript.

Como podemos apreciar la compositora no sólo utiliza el recurso del desplazamiento armónico y de la politonalidad (o incluso, “polimodalidad”), sino que cambia con mucha frecuencia la disposición de las voces y del texto. La textura y la articulación cumplen también su función a fin de crear esa aparente sensación de caos. La cadencia del violín es especialmente virtuosa y contiene

elementos anteriormente expuestos y nuevos, con desplazamientos hacia el agudo, dobles cuerdas y arpeggios rápidos en ambas direcciones¹⁸¹.

EPISODIO C (cc.99-125)

Este episodio se inicia con una introducción basada en el *ostinato* predominante en el movimiento, con carácter melódico, realizada a distancia de cuarta justa (a través de octava) por los dos instrumentos (cc.99-108) y continúa con una presentación de marcado carácter dinámico y conclusivo derivada del motivo melódico (cc.109-118).

Como final interviene el elemento proveniente del enlace a la cadencia en el episodio B desarrollado como apoteosis final, en esta ocasión, en ambas direcciones, tanto en movimiento paralelo, como contrario en expansión¹⁸² (cc.119-125). El acorde final se forma por dos quintas justas superpuestas.

¹⁸¹ En la versión orquestal apenas se presenta el principio y el final de la cadencia, reservando este desarrollo para la versión de dúo. Tenemos que recordar que la compositora escribe este pasaje pensando en violinistas de la talla de Anabel García del Castillo.

¹⁸² Este tipo de sonoridades en movimiento (“motor”) nos recuerdan las presentes en obras, por ejemplo, de Igor Stravinsky como la “Consagración de la Primavera” o Serguei Prokofiev con su 1er Concierto para piano y orquesta.

“Central Park”: *Lento*

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-19)

Con una introducción rítmico-armónica basada en el acorde con sexta mayor de *lab mayor* e interpretada por el contrabajo en *p dolce e legato* (cc.1-2), el violín presenta el tema generador caracterizado por un frecuente movimiento contiguo en la melodía, con pocos intervalos que superan la tercera (cc.3-19);

este último aspecto, el desplazamiento armónico (por ej. c.7, *sol mayor con sexta* o c.11, *fa# mayor con sexta*) y la constante dinámica de *p*, permiten transmitir una sensación de tranquilidad necesaria después del torbellino de emociones de los otros movimientos.

EPISODIO B (cc.19-42)

Este episodio comienza con un desarrollo del tema generador con inicio *expresivo*, dentro de una armonía de acordes aumentados, en el c.19 por el contrabajo (cc.19-30), seguido de un recuerdo del motivo melódico de “Manhattan” al violín con armonía de *mi menor con sexta mayor* (cc.31-32) en combinación con giros melódicos presentes en “Broadway” en los dos

instrumentos (cc.33-42). Como vemos la constante preocupación por la unidad de forma, muestra como la Autora conecta el material de cada parte, no sólo desde el punto de vista armónico, sino también melódico, concentrándose en la esencia de los motivos.

Aunque el tratamiento de la textura no siempre es rigurosamente contrapuntístico, las voces, incluso en función de acompañamiento, describen melodías que cambian constantemente evitando la monotonía.

EPISODIO C (cc.43-70)

Nos encontramos ante una presentación del tema generador iniciada en el tono de *sib mayor con sexta* dónde se alternan el violín (cc.43-47), el contrabajo (cc.47-51), nuevamente el violín con dobles cuerdas en *si menor con sexta mayor* (cc.51-54) y finaliza con un posterior desarrollo mediante *stretti* acompañados por un *crescendo ed animando* (cc.55-62); aquí se suceden acordes como *mi mayor con séptima menor* (cc.54-56), *la menor con sexta mayor* (cc.57-58), *mi menor con sexta mayor* (c.59), *do mayor con séptima menor* (c.60) y una *quasi* cadencia concentrada en la nota *sol* que antecede a la Coda (cc.63-70) con dos *stretti* provenientes del tema principal al contrabajo (cc.64-66) y al violín (cc.67-68); armónicamente, este fragmento gira entorno a *do mayor con séptima menor* (cc.63-66) y termina con *mi bemol mayor con sexta mayor* (cc.67-70).

“Broadway”: Fast

Forma: ABA´

EPISODIO A (cc.1-25)

A pesar de que en los demás movimientos hay elementos de danza, “Broadway” representa a ésta en su totalidad. El contrabajo introduce desde el primer momento un diseño rítmico-armónico en *mf*, basado en el acorde de *la bemol mayor con sexta mayor* (cc.1-4), sobre el cual el violín presenta el tema A consistente en un rápido diseño ascendente de semicorcheas basado en las cuatro notas del acorde *lab-do-mib-fa* (cc.5-14) con una nota larga mantenida en el agudo, para luego descender de la misma manera hasta caer en una nota medio tono más alta que la de partida, con su consiguiente cambio de acorde (cc.12-14, *sol mayor con sexta mayor*).

Broadway

Angelos Lopez Antigua

A continuación, sigue el desarrollo sobre esta última armonía con un diseño del violín de arpeggios más amplios (cc.15-25) en dirección ascendente hasta culminar en *mib* en *f* con la vuelta al acorde inicial. Después de mantenerse la nota larga en el agudo, torna a descender, esta vez, hasta el *re* que se encuentra arropado por el acorde *fa#-la-do-mi*. Este elemento armónico utilizado en varias ocasiones, suele aparecer con alguna función específica. En este caso, precede un cambio de carácter en la danza manifestado en el siguiente episodio.

EPISODIO B (cc.26-71)

Entra en acción un tema B en *scherzando* interpretado por el violín (*col legno*), dónde las dobles cuerdas cantan otra melodía alegre de corcheas y negras con *glissandi* y ritmo sincopado y acentuado (cc.26-32) con su desarrollo en el que los elementos rítmicos y melódicos muestran variantes¹⁸³ y, donde la armonía se desplaza cromáticamente (cc.33-57).

¹⁸³ Aquí se pueden escuchar ritmos propios de danzas como, por ej. el “Cake-Walk” utilizadas por compositores como Claude Debussy en su “Rincón de niños” con la pieza “Golliwogg’s Cake Walk” o en “Le Petit Nègre”.

Handwritten musical score for strings, measures 25-37. The score is written on four staves. Measure 25 has the instruction "sforzando col legno". Measure 29 has "arco" and "flis". Measure 33 has "mf". Measure 37 has "sf" and "flis". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Este episodio termina con una transición de tipo rítmico con carácter culminante mediante elementos en *ostinato* acentuados derivados del material acórdico y rítmico expuesto (dobles cuerdas con efecto percusivo) (cc.59-66) con una cascada de escalas descendentes y ascendentes con corte súbito (cc.68-72).

EPISODIO A' (cc.72-118)

El violín reanuda el movimiento rápido de semicorcheas ascendente y descendente del tema A en *fa mayor con sexta* (cc.71-78), tras el cual se lleva a cabo su desarrollo, con el contrabajo ejecutando el diseño de semicorcheas y el violín otro de corcheas, para después volver a desempeñar el papel solista principal (cc.79-100); la armonía sustentada por el acompañamiento del contrabajo termina estabilizándose en el tono de *la bemol mayor con sexta*.

Por último, se desarrolla una Coda basada en el motivo generador del tema A repetido hasta el final con un *decrescendo* y *ritenuto* reservado para los últimos compases (cc.100-118).

“Manhattan again”: *Allegro con brío*

Forma: A

EPISODIO A (cc.1-66)

Esta especie de reexposición reducida comienza con una introducción construida a partir del motivo rítmico-armónico en *ostinato* de la pieza con los dos instrumentos sonando a distancia de quinta justa (cc.1-3).

Seguidamente, se produce una presentación del motivo melódico desarrollado en el contrabajo (cc.4-8) y en el violín (cc.9-12).

Con la intervención del intermedio derivado del *ostinato* por medio de los dos instrumentos (cc.13-18), el contrabajo vuelve a presentar el motivo melódico (cc.19-21) que enlaza, mediante elementos de la sección rítmica final del episodio A (cc.22-24), con otra participación del violín cantando el motivo melódico (cc.25-27).

Como final de esta sección suena el fragmento basado en la 1ª parte de la sección culminante del episodio A con una progresión armónica descendente de tono (cc.28-36).

La transición formada por elementos del fragmento análogo en “Manhattan” (cc.37-39) conduce a una última presentación del motivo melódico en el contrabajo (cc.40-42), en el violín (cc.43-45) y de nuevo en el contrabajo (cc.46-52). El concepto cíclico de esta obra se ve plenamente realizado con el final apoteósico análogo al expuesto en “Manhattan” (cc.53-66).

El Adiós de Elsa: Ballets 1º y 2º

Comentario

En 2003, la compositora realiza por una parte, la reducción para violín, trombón, contrabajo y piano del ballet de su ópera “El Adiós de Elsa” (1999) y, por otra, como resultado de su colaboración en dicho proyecto con el director de escena Jaume Martorell y el director de orquesta Henry Adams, elabora la reducción de “Broadway” (“Big Apple” Suite, 1994) para violín, contrabajo y piano. Las dos piezas van pensadas para la inminente puesta en escena de la ópera por el Instituto Valenciano de la Música con los destacados artistas nombrados anteriormente. Por desgracia, la obra está todavía en proyecto hasta nuestros días. Este último

arreglo mantiene prácticamente en su totalidad la estructura del original para orquesta. Asimismo, la Autora parte de la primera transcripción para violín y contrabajo introduciendo unos ligeros cambios, dónde el violín repite el mismo material, siendo el contrabajo el instrumento que recibe un papel más discreto al estar presente el piano.

En 1999 la compositora estrena en el Teatro “Miranda” de Nueva York una de las obras más importantes de su producción: se trata de la ópera escrita en un acto *El Adiós de Elsa* con libreto de Eduardo Quiles. En aquella ocasión, el papel protagonista es interpretado por la misma autora. Esta pieza supone, como bien remarca Fernando Morales, *un momento de distensión dentro del núcleo dramático de la obra*. Se aprecia un claro ejemplo de Tango-Habanera con carácter abiertamente *sensual*, donde se combinan desde diversos elementos melódicos en *dolce* que dibujan diferentes arabescos, hasta otros más temperamentales entre los que se incluyen algunos puramente rítmico- armónicos. López Artiga decide realizar una reducción del número de ballet de la obra en 2003 logrando un conjunto original en cuanto a sonoridad resultante. La idea surge como posible variante en la puesta en escena, al combinar una formación camerística en el escenario con la orquestal en el foso, distribuyendo la ejecución de la pieza entre ambas. Es muy interesante cómo la autora decide mezclar instrumentos expresivos como el violín y el trombón siguiendo una línea de búsqueda de recursos no sólo basados en la música clásica, sino también en la popular. Al igual que Stravinsky en su “Historia del Soldado”, la compositora experimenta con los timbres, partiendo de la propia naturaleza del instrumento, a fin de lograr un cierto equilibrio entre sonoridades consideradas “clásicas” y “modernas”. Por ello, dentro del primer grupo estaría el violín y en el segundo el trombón, quedando el contrabajo y el piano como nexo de unión. Algo similar ocurre en su segunda propuesta de Ballet para la ópera, reducción del nº3 de *Big Apple Suite (Broadway)* para violín, piano y contrabajo.

Por último, es destacable también la sensación casi hipnótica que consigue crear la autora mediante elementos en *ostinato* (por ej: el ritmo básico que recorre casi toda la pieza).

Tango-habanera (Ballet n°1)

(violín, trombón, piano y contrabajo)

Análisis formal

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-25)

Distinguimos una primera sección en la que se presenta el tema generador de la danza, de carácter “*sensual*,” con el violín (cc.1-10) acompañado de una sección rítmica donde el contrabajo marca el ritmo característico del Tango-Habanera (corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas) y el piano complementa armónica y rítmicamente (en este caso, introduce el ritmo resultante de las dos manos: corchea-dos semicorcheas-dos corcheas) con apoyo expresivo del pedal de resonancia.

Observamos que la melodía nace a partir de una célula melódico rítmica (semicorchea-dos corcheas) donde el efecto de la apoyatura de semitono cromático de las dos corcheas ligadas del segundo tiempo ayuda a crear esa atmósfera “seductora” con una cierta “picardía” expresiva. El tono principal de *mi bemol mayor con séptima mayor* recorre casi toda la pieza (a excepción de los compases 57-61), reforzando así el aspecto “hipnótico” de la música (al construirse circularmente y con elementos repetitivos¹⁸⁴). El movimiento

¹⁸⁴ Recordemos como ejemplo, el episodio B del Rondó en la “Sonata de Abril”.

melódico de salida predominantemente en dirección ascendente otorga a esta pieza un fin hedonista necesario dentro del contexto expresionista y su constante juego de tensión dramática de la ópera en la que se encuentra.

Tras un enlace al piano con base temática en el material expuesto (cc.9-13) interviene el trombón en una segunda sección con un tema contrastante de carácter “sentimental” impulsado por grupos rápidos de semicorcheas y tresillos de fusas con efectos de *glissando*, al que se une contrapuntísticamente el violín con una imitación del motivo último del trombón seguida de valores largos blancas y redondas; todo ello, sobre la base temática expuesta anteriormente (cc.13-25).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and a trombone. The score is written on five staves. The top staff is for the Violin (V), the second for the Viola (A), the third for the Violoncello (C), the fourth for the Contrabajo (B), and the fifth for the Trombon (T). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf'. There are also some handwritten annotations and a 'sul G' marking on the violin staff.

EPISODIO B (cc.26-48)

Después de esta primera exposición donde prevalece el concepto melódico, irrumpe el piano en *marcado el ritmo e dolce* con una combinación de nuevos motivos melódico-rítmicos en los diferentes instrumentos que destaca por sus ritmos sincopados con empleo de una acentuación generadora de efectos polirrítmicos (cc.26-41).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. It consists of five staves: Violin (V), Trombone (T), Violin (V), Viola (V), and Cello/Double Bass (Cb). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A handwritten instruction 'manera lenta e dolce' is written in the middle section of the score. The score is written in a single system with a common time signature.

Mientras tanto, el trombón canta unas notas largas para dejarse, más adelante, “contagiar” por el ritmo imperante (cc.34-40), el violín interviene periódicamente con una célula melódico-armónica de dobles cuerdas sonando “como un eco”(por ej., c.27) alternándola con una pequeña incursión en el ritmo predominante (c.32) y el contrabajo se une con su diseño de acompañamiento en *ostinato* al ritmo principal (semicorchea-corchea-semicorchea y corchea-dos semicorcheas). El piano muestra el efecto politonal de superposición del acorde de séptima dominante con novena sobre las notas pedal de tónica *mib* y *sib* (por ej., c.26).

A continuación se presenta, precedido de un efecto expresivo armónico-cromático con *sf* (c.40, última corchea), una transición basada en el tema generador base y en nuevos motivos de este episodio al violín (cc.41-48) que conduce nuevamente el discurso a la atmósfera inicial. La señal de “vuelta al principio” se lleva a cabo mediante otra sucesión de movimiento armónico-cromático descendente por todos los instrumentos que busca siempre su reposo en el tono principal (cc.46-47).

EPISODIO A' (cc.48-72)

Este último episodio se compone por una primera sección derivada del tema generador base por el violín y el piano con contrapunto en ritmo sincopado del trombón (cc.48-56).

En la segunda sección, el violín y el piano (mano derecha) inician en unísono el desarrollo de una variante del tema contrastante (anteriormente expuesto por el

trombón) durante la cual el instrumento de metal interviene junto con la mano izquierda del piano en un contrapunto basado en el tema generador (cc.57-62)¹⁸⁵.



Todo esto se produce con un giro culminante reforzado por un salto armónico al tono de *sol mayor séptima mayor* que termina con el desenlace en *ff* representado por el piano con una *fermata* (enlace) con *stringendo* y posterior *céde* iniciada por un acorde de cuarto grado (*la bemol mayor con séptima mayor*) sobre la nota *mi bemol* y una bajada cromática de terceras rotas en la mano derecha con otra cromática en la izquierda, en este caso, con parada en *si bemol* (quinto grado).

Por último, se expone una Coda basada en elementos de la segunda sección del episodio A (también realizada por el trombón y el violín) junto a motivos melódico-rítmicos del episodio B; todo ello, organizado sobre la base temática generadora principal (cc.63-70).

En el compás 69 el salto al relativo menor (*do menor*) da entrada a una última cadencia del piano sobre notas mantenidas en el resto de los instrumentos, elaborada a partir de la célula melódica inicial en el tema contrastante del trombón. La intervención del piano se proyecta ascendentemente en *p* con *diminuendo* y *ritenuto* final, al que se suman los demás instrumentos, en un acto de “unión expresiva”. La obra concluye con *ff* súbito del acorde de *mi bemol* en el que el *sol* es sustituido por *fa#* y se añade una sexta mayor dándole un color

¹⁸⁵ La compositora muestra de esta manera su conocimiento de la instrumentación al combinar aspectos como la alternancia de los instrumentos, los registros de cada uno de ellos en cada ocasión, y por supuesto, la ejecución simultánea del texto por diferentes instrumentos con un objetivo dinámico y tímbrico evidente.

particular propio de músicas como el “blues” con sus características “notas de blues” (cc.70-72).

Broadway (Ballet n°2)

(violín, piano y contrabajo)

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-25)

La sección rítmica del contrabajo se traslada al piano con un ritmo de negras con contratiempos de corchea; el contrabajo se ocupa de marcar un pulso continuo de negras picadas en cuartas (I-V-I-V...); el violín repite literalmente su parte, aunque con el refuerzo de octava en las notas largas (cc.1-35).

El adiós de Elsa (Reducción)
para trío

(Ballet II) H. LOPEZ ARTIGA

15

EPISODIO (cc.26-72)

En los compases 36-38, el piano interpreta la línea original del contrabajo a dos manos; el contrabajo continúa con su ritmo de negras, pero en sextas mayores; el violín repite literalmente su parte. En la parte de piano, se añaden acentos en las últimas corcheas de los compases de acompañamiento (negra-corchea).

Tras el compás 42, la versión para trío añade uno nuevo en el que el violín tiene una cuarta (*mib-lab*), el piano un acorde *do-mib-fa-lab* en la mano derecha y un acompañamiento negra-corchea en la mano izquierda (c.43 del trío).

El piano vuelve a interpretar la melodía a dos manos en el c.48 y prosigue con su fórmula de acompañamiento; el contrabajo y el violín cantan a su texto (cc.49-52).

Después el contrabajo sigue marcando el pulso, mientras el piano toca a dos manos con apoyo de octavas el diseño original del contrabajo (cc.53-55).

El contrabajo canta su motivo original (cc.56-58) con acompañamiento del piano y parte original del violín.

En los compases 59-61, la mano izquierda del piano y el contrabajo tocan corcheas acentuadas en forma de acordes “secos”; en cambio, la mano derecha del piano y el violín interpretan el diseño rítmico original.

En los compases 62-67 el contrabajo vuelve a marca el ritmo binario de negras participando en los acordes “secos” de los dos últimos compases.

En los pasajes de escalas, el piano dobla al violín con la mano derecha y con la mano izquierda toca escalas a distancia de cuarta justa descendente. El contrabajo realiza unos *glissandi* en dirección ascendente hacia el tercer compás y descendente el último (cc.68-72).



EPISODIO A' (cc.73-119)

El piano introduce un elemento nuevo derivado de las estructuras acórdicas acentuadas y sincopadas del episodio B (cc.75-77). A continuación, no se ejecuta el diseño de semicorcheas con nota larga, original del contrabajo, en los compases 79-82.

En los compases 86, 87, 91, 92, 96, 97 y 98 vuelven a presentarse estructuras acórdicas de relleno y refuerzo rítmico en la mano derecha del piano.

El contrabajo participa tocando al unísono con el piano el diseño melódico ascendente-descendente de los compases 103-105, volviendo en los siguientes a cumplir su función rítmica hasta el final. En el citado pasaje, el piano ejecuta con

ambas manos la misma melodía con octavas seguidas de corchea ligadas en contratiempo.

Los compases finales 115-119 son interpretados por el violín y el piano.

Animus Nebula

(violonchelo y piano)

Comentario

Escrita originalmente para violonchelo y orquesta (ver comentario en el apartado de *Música para orquesta -con o sin instrumento solista-*), en el mismo año 2011 realiza la versión camerística para violonchelo y piano, resultando ser la segunda obra dedicada a dicho instrumento de cuerda después de su *Sonata de Abril*. Las cualidades tímbricas, expresivas y “casi humanas” del violonchelo cautivan a la compositora. El empleo del piano aporta una riqueza de armónicos distinta a la orquesta. Los diseños rítmico-armónicos del piano (presente también en parte en la versión original de orquesta) conllevan un matiz expresivo que recuerda la guitarra. En la versión camerística se acentúa en mayor medida dicho aspecto, reforzado por las cualidades propias del instrumento de teclado (registros, timbre, amplitud de sonoridad, etc.).

Análisis formal

Forma: ABA'CDa'

EPISODIO A (cc.1-51)

Animus Nebula
Violoncello y Piano
Ángeles López Artiga

Libremente

Violoncello

Piano

Vc.

Pno.

En los compases 17-20, los intervallos de cuarta originales de las flautas son ejecutados con octavas en el piano.

Musical score for Adagio, measures 11-20. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part features a melodic line with slurs and accents, marked *p dolente*. The Pno. part features a series of chords, with the top voice of the chords mirroring the intervals of the Vc. part. The tempo is Adagio.

Musical score for Animus Nebula, measures 15-20. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part features a melodic line with slurs and accents, marked *céde* and *a tempo*. The Pno. part features a series of chords, with the top voice of the chords mirroring the intervals of the Vc. part. The tempo is *a tempo*.

En los compases 38-42, el vértice de los acordes en el piano recogen el diseño de los oboes, en lugar del de las flautas, para después continuar con el de los violines 1º una octava baja (cc.43-48). En el c.49, el piano no tiene un acorde seguido de un arpeggiato presentes en la versión orquestal (interpretados precisamente por el piano) al tener un diseño ascendente de tipo arpeggiado en el pedal.

4 Animus Nebula

EPISODIO B (cc.52-83)

En los compases 62-65 el piano tiene escrita la parte de violines 1° una octava baja y cambia a la de trompa del 66 al 70, volviendo a retomar la parte de los primeros en el tono sin el *re bemol* añadido en el c.73 de la versión orquestal.

EPISODIO A' (cc.84-104)

En el compás 86 de esta versión, la parte de violines 2º está escrita una octava más baja.

Musical score for measures 84-86 of Episode A'. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The tempo is marked "meno mosso". The piano part is marked "p" and "tristemente". The violin part is marked "p". The score shows the beginning of a phrase with a fermata over the first measure.

Musical score for measures 87-96 of Episode A'. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The tempo is marked "meno mosso". The piano part is marked "p". The violin part is marked "p". The score shows the continuation of the phrase with a fermata over the first measure. The tempo is marked "perdendosi e rit. molto" starting at measure 92. The tempo is marked "Adagio" starting at measure 96. The piano part is marked "pp" and "pp".

EPISODIO C (cc.105-173)

En los compases 118-119, la parte original de violines 1º está escrita una octava más baja. Por otro lado, los compases 133-135, la compositora decide proseguir con la misma fórmula de acompañamiento adaptada a la rítmica. En los compases 154-161, el piano se recoge acórdicamente en el registro medio-grave y los solos de clarinete y oboe se ejecutan doblados en octava (c.158, c.160). Por último, los compases 162-163, empiezan una octava más aguda que el original, para cambiar a una octava más grave que el mismo en los cc.166-173.

Musical score for measures 104-116. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The tempo is marked "Allegro". The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pizz.*, *p*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *arco*. The measures are numbered 104, 108, 112, and 116.

EPISODIO D (cc.174-231)

Musical score for measures 172-176. The score is for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The tempo is marked "meno mosso" and "dolce". The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p* and *ppp*. The measures are numbered 172 and 176.

En los compases 205 y 209 los *mi* octavas están escritos una octava más grave, al igual que los *fa sostenidos* en el c.213. En el final de redondas, en el agudo suenan el *si bemol* y el *si becuadro*; en cambio, en el original el vértice melódico tiene un *fa sostenido* y un *fa becuadro* (cc.230-231).

16 Animus Nebula

EPISODIO a' (cc.232-238)

En el compás 237, el *fa sostenido* está escrito una octava más baja del original de violines 1°. En el siguiente y último compás, las notas finales del xilofón están escritas una octava alta en el piano y el acorde de las cuerdas *con sordina*, se omite.

2.3. La música para orquesta (con o sin instrumento solista)

Suite académica

(orquesta de cuerda)

Comentario

En 1980, la compositora se estrena con el formato grande. Compone su *Suite académica* para orquesta de cuerda que, en palabras de la Autora, se considera una obra de experimentación para el aprendizaje de la paleta orquestal.

Análisis formal

Allemande

Forma: Bipartita

Escrita en do mayor a tres voces, sigue los cánones de composición con un aire clasicista (con frases de ocho compases), terminando la primera parte en el quinto grado por modulación (c.5). La segunda parte encuentra el contraste en una parte de graves más desarrollada. Se produce una modulación a la menor (c.11-12) para ir transitando a través de la mayor hacia re menor y, de esta manera retomar el acorde de dominante (sol mayor) (cc.12-13) para concluir de nuevo en el tono principal. La frescura de la escritura es constante en toda la pieza; prueba de ello, es la cita involuntaria de un motivo melódico de *Cavalleria Rusticana* similar al presente en los violines del compás 16.



Sarabande

Forma: Bipartita

Es interesante destacar el aire realmente español, a diferencia de muchas piezas de otros compositores de la Historia. Escrita en la menor entre dos y cuatro voces, presenta una modulación a mi mayor (cc.5-6) de gran contraste de color con

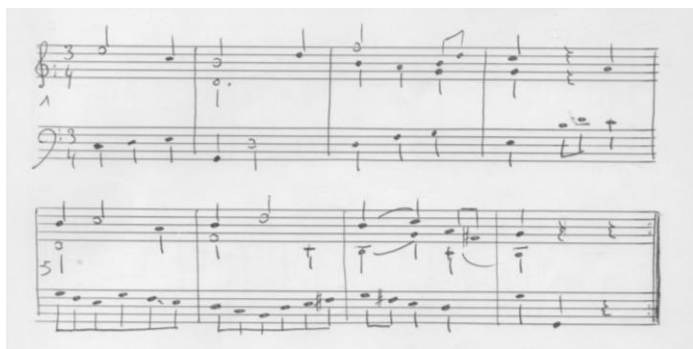
respecto al inicio. Las frases son siempre de ocho compases. La segunda parte comienza en do mayor para modular al tono principal en los compases 13-14, terminando con un color modal del acorde sin la tercera (c.16.)



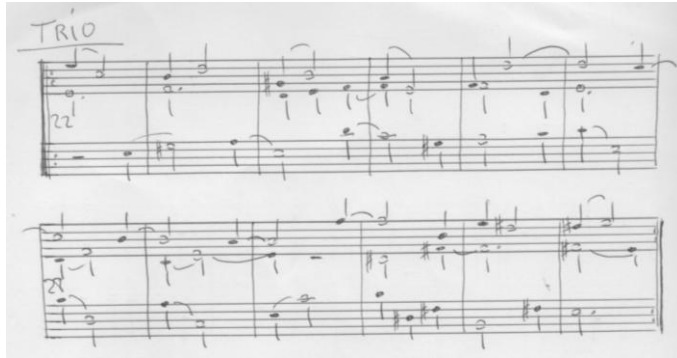
Minueto

Forma: ABA'

Este minueto básicamente compuesto para tres voces mantiene la misma esencia clasicista de toda la obra en la tonalidad general de do mayor. Se aplica la modulación correspondiente al quinto grado (cc.6-7) en una frase de ocho compases.



Sin embargo, la segunda parte está estructurada en una frase de ocho compases que comienza con un compás a solo de los violines y, tras la modulación a do mayor (cc.16-17), se produce una prolongación irregular de la frase con cinco compases más (cc.17-21). El trío también mantiene la forma bipartita, con una frase de 12 compases y otra de 16.



La primera comienza en el relativo menor con ritmo balanceante y casi *ostinato* de todas las voces para modular al quinto grado (cc.31-33). Es interesante la manera no escolástica de ir modulando por medio de una conducción de las voces más moderna de mi mayor a sol mayor (cc.40-44), de sol mayor a do mayor y de do mayor a la menor (cc.44-49); en este caso, vuelve a aparecer un final de sonoridad modal con el la menor sin la tercera (c.49). A continuación, se realiza el D.C. formal estipulado sin repeticiones.

Giga

Forma: Bipartita

El plantamiento compositivo recuerda la invención bachiana con mayor protagonismo de las dos voces extremas, con una voz intermedia que funciona como nexos armónico con ligeros giros melódicos en contrapunto rítmico. Estructurada en dos frases de 12 compases, muestra un contrapunto imitativo propio de este tipo de danzas con sencillas modulaciones a la dominante (sol mayor, cc.9-11) y, en la segunda parte, nuevamente a do mayor (cc.20-21). Al igual que en el resto de la *Suite*, se respira frescura de estilo y cierta búsqueda de sutil ruptura dentro de las formas.



Ferraro

(banda sinfónica)

Comentario

En el mismo año que escribe la obra anterior, López Artiga se estrena con un pasodoble para banda sinfónica, **Ferraro**. Esta pieza llega a ser interpretada el 16 de diciembre de 1982 por la Banda Sinfónica La Artística y el director Francisco Fort Fenollosa, en el Teatro Montecarlo de Buñol como encargo de la comisión-homenaje a Rafael Ferraro. Este pasodoble destaca tanto por su dominio y conocimiento de la tradición, como por su peculiar gusto melódico perfectamente acoplado al carácter de la danza y un fino uso del contrapunto que refuerza la intervención de los diferentes timbres orquestales.

Análisis formal

Forma: AA'BB'

EPISODIO A (cc.1-58)

Comienza el *tutti* anacrúsicamente con una melodía noble con floreos en apoyatura, propia de este género, a modo de introducción. Primero en el tono de do mayor (cc.1-6) y después encauzando el tono de do menor con clarinetes, fliscornos y saxofones (cc.6-13). Todo ello sobre acordes pedal del resto de instrumentos en el ámbito de la dominante. A continuación se inicia el ritmo clásico de negra en el bajo con acorde de corchea a contratiempo sonando la melodía en do menor por medio de los oboes, clarinetes y saxofones adornada con grupetos en floreo tanto a tiempo como a contratiempo (cc.13-21). Se prosigue con este tipo de lenguaje en un aumento de la emoción modulando a mi bemol mayor (cc.21-26), para volver al tono inicial con la implicación melódica de las trompetas en *f* y el contracanto repartido de los saxofones, bombardinos, flautas y requintos (cc.27-46). El episodio termina con un fragmento de aire *deciso* que delega inicialmente el protagonismo melódico-rítmico a los instrumentos graves con acompañamiento de acordes repetidos en clarinetes y oboes, para ir ascendiendo por registros nuevamente hasta las flautas y los requintos (cc.46-57).

FERRARO
(ANGELAS LOPEZ ARTIGA)

PASODOBLE PARA BANDA (GUION EN DO⁺)

EPISODIO A' (cc.58-95)

Se reanuda el tema principal del episodio anterior con un giro melódico-armónico final a la dominante (sol mayor) subrayado con el motivo de carácter afirmativo en octavas interpretado por los graves, derivado de la introducción (cc.91-95).

EPISODIO B (cc.95-132)

Se presenta la copla en do mayor cantada, como señala la autora, *con sentimiento popular*, introducida por la trompeta sola y completada por el acompañamiento dancístico del resto en tres secuencias alternadas (cc.95-112). Los saxofones presentan el contraste melódico-armónico que desvía parcialmente la atención hacia fa menor con el acorde de séptima disminuida de *do sostenido* (c.114, c.124-125) para retomar el tono principal de este episodio (cc.112-132).



EPISODIO B' (cc.132-167)

Precisamente los saxofones destacan con la repetición del tema anterior con un contracanto de las flautas, flautín y requintos que dota de alegría y ligereza al discurso (cc.132-149). Irrumpe en *ff* el *tutti* con un material temático que aglutina la fuerza de pasajes anteriores, recuperando algún elemento melódico (derivado de contracantos precedentes, cc.158-160/ cc.154-156), e imitando la unión polifónica de dos coros (cc.149-166).

Zapateado en forma "Rondó"

(violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajo)

Comentario

Al cabo de diez años, dedicados exclusivamente a la música de cámara, escribe su *Sonata de Abril* para violonchelo y piano, dividida en tres movimientos (comentada en el apartado de la música instrumental camerística); precisamente el tercero sugiere a la compositora su transcripción orquestal, en este caso, para orquesta de cuerda. Su estreno se produce el 19 de mayo de 1994 en Oviedo teniendo de intérprete a la New Young Philharmonie de Sofía y al director Victor Mayer. Esta pieza denominada *Zapateado en forma "Rondó"* representa un brillante ejemplo de fusión de danzas tradicionales del sur y este de España organizadas formalmente con lenguajes armónicos de tipo modal basados en técnicas del siglo XX como la bitonalidad. El resultado es una obra llena de energía, ritmo incesante con hábiles momentos de reposo transitorio, contrastes

frecuentes e implicación absoluta de todas las cuerdas de la orquesta logrando una sonoridad compacta y equilibrada.

Análisis formal

Forma: ABA'CDC'A''

EPISODIO A (cc.1-40)

Podemos observar ciertas diferencias con respecto a la versión más cercana instrumentalmente hablando, para cuarteto de cuerda. En el inicio, los violines 1º se mantienen en la misma octava (cc.2-3), los violines 2º acaban como los primeros en la nota *mi* correspondiente por registro y nuevamente los primeros comienzan la melodía un octava alta durante los compases 9-12, al igual que en 2º tiempo del compás 21. Los contrabajos, mientras tanto, marcan cada tiempo con corcheas (cc.1-22). En el nº1 de ensayo los contrabajos tocan octavas descendentes y ascendentes (cc.23-24) hasta que se mimetizan con los violonchelos (cc.27-31). El contrabajo vuelve marcar la pulsación con corcheas seguido de las blancas con los violonchelos (cc.32-35) y los violines 1º doblan con octavas alta la melodía (cc.35-37). Por último, los contrabajos se suman a la progresión ascendente de negras con puntillo (cc.36-40).

The image shows a page of a musical score for Episode A, measures 1-40. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The notation includes various rhythmic values, dynamics markings like 'ff' and 'fz', and articulation marks like 'Dolc.'. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

EPISODIO B (cc.41-71)

En este caso, el nuevo tema posee un breve introducción rítmico-armónica de los violonchelos (cc.41-42), continuando los violines 1º con la parte melódica hasta que los violines 2º interpretan unos motivos melódicos de blancas con negras (cc.51-54). Al mismo tiempo, los contrabajos se incorporan con blancas y blancas

ligadas a corchea (cc.51-58). La compositora coloca un repetición para los compases 43-54. En el siguiente fragmento, los contrabajos apoyan con sonidos largos, los violines 1º modifican el motivo melódico del nuevo compás 61 en el que también suenan los 2º con otro motivo. En el compás 64 se añade un material que no está en la versión de cuarteto con alternancia entre los dos violines del tema presente en los compases 62-63. Además está señalada otra repetición (cc.62-64). Los contrabajos siguen apoyando o doblando a los violonchelos en los compases 65-71. En los compases se aplican cambios de registro de algunas notas en las partes de violines y viola (cc.65-68). Los violines 1º tocan un ritmo de rotación medido en el compás 71.

EPISODIO A' (cc.72-98)

Los violines 1º comienzan solos en el compás 72, entrando a contratiempo, primero los violines 2º y las violas, y después los violonchelos y contrabajos. En esta versión los violines aúnan todo el protagonismo ejecutando toda la melodía (cc.72-83), hasta que se desdobra entre primeros y segundos (cc.84-89). Los contrabajos refuerzan los graves con sonidos largos terminando en corcheas rítmicas (cc.84-90). Los siguientes compases continúan con el mismo criterio de instrumentación de los pasajes análogos.

EPISODIO C (cc.99-131) “Allegro”

Se mantiene todo parecido, a excepción de dos compases añadidos en esta variante (cc129-130), así como el refuerzo natural de los contrabajos doblando la nota grave de los violonchelos.

EPISODIO D (cc.131-146) “Meno”

Los contrabajos desempeñan el papel de los violonchelos, que pasan a tocar el *sol sostenido* en ritmo sincopado de la variante de cuarteto, en 2º violines (cc.131-134). Seguidamente los contrabajos se suman al ritmo sincopado con un *do sostenido*, al mismo tiempo que los violines y las violas se intercambian su material en mayor o menor medida (cc.135-140). Los contrabajos siguen asimilándose a la escritura de los violonchelos (cc.139-146).

EPISODIO C' (cc.147-165) “Allegro”

En esta reexposición, la melodía es ejecutada por los violines 1º (cc.147-151, cc.157-158) hasta que se alterna parte del material con los violonchelos (cc.159-160) y las violas (c.161) y vuelve a encauzar el papel principal y motor con un

salto final a la octava alta (cc.162-165). Mientras tanto, el contrabajo adopta el papel del violonchelo y éste dobla parcialmente la parte de viola para terminar junto al contrabajo (cc.164-165).

EPISODIO A'' (cc.166-197) "1º Tempo"

Los violines 1º tienen su parte escrita una octava alta con respecto a la versión de cuarteto (cc.166-175), al igual que los violines 2º en los compases 174-175. Una vez más vuelven a sonar en octava alta los violines 1º (cc.181-188) con los segundos violines doblando en el tono original la misma melodía. Las violas y los violonchelos amplifican la sonoridad general con dobles cuerdas (cc.182-188). En esta versión se omite tanto la cadencia del violín 1º, como el fragmento de palmas optativo de la versión de cuarteto, enlazando directamente con los compases rítmicos finales 191-197.

Los Inmortales

(orquesta sinfónica)

Comentario

En 1991, se embarca en la transcripción orquestal de su ciclo *Los Inmortales* compuesto en 1988 (comentado anteriormente en el apartado de la música para piano), obteniendo su primera obra de envergadura en el campo sinfónico. Estrenados el 16 de diciembre de 1994 en el Palau de la Música de Valencia con Manuel Galduf a la batuta, estos preludios son un claro reflejo del concepto estético de la Autora al utilizar recursos tímbrico-orquestales que pueden recordar ciertas obras del Impresionismo de Debussy, Ravel o Respighi, como señala José Luis García del Busto¹⁸⁶; sin embargo, la Autora se adentra en un discurso musical que agudiza no sólo el contenido de los poemas de Vicente Aleixandre en los que se basa, sino su propia reacción psicológica ante el mensaje presente en ellos. A diferencia de la versión pianística, los contrastes dinámicos se acrecientan alcanzando "fortísimos" desgarradores (por ejemplo, en *La Tierra*, *El Aire* o *El Mar*) que rompen el apacible equilibrio derivado de la pasión evocadora de un Universo Ideal. En estos auténticos poemas sinfónicos se respira también la tradición colorística marcada por compositores como Franz Liszt, Modest

¹⁸⁶ Véase el comentario realizado por José Luis García del Busto al programa del CD "*Los Inmortales*". Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana. Dir: Henrie Adams.

Mussorgsky, Richard Strauss, Gustav Holst, Carl Orff o Aaron Copland. La compositora maneja la orquesta combinando conocimiento e intuición, aspectos que conllevan solidez, frescura y novedad a la forma de escribir, demostrando su maleabilidad a la hora de jugar con las “luces y las sombras”. Podemos apreciar un manejo de la instrumentación que ahonda en el perfil psicológico de los temas musicales. Con respecto a la versión pianística, se añaden múltiples elementos melódicos, melódico-rítmicos y, por supuesto, instrumentales (especialmente provenientes de la percusión). Los grandes *tutti* en ocasiones reposan en pasajes delicados del arpa. Las sonoridades modales con la madera nos retrotraen en el tiempo. La cuerda suele sostener el principal peso lírico del discurso combinado con líneas emergentes de las trompas y fagotes. En efecto, los registros medios y graves se comportan como punto de equilibrio y “centro” del contenido (en la versión orquestal todavía más perceptible por las posibilidades de *tenuto* en las voces).

Análisis formal

La Tierra

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-37)

Comienza la cuerda con los violines 1º portando la melodía, los violonchelos y contrabajos los graves, y las violas junto a los violines 2º completando con acordes (cc.1-23).

I La Tierra

Angelos López Artiga

En los compases 16 y 17 se alternan los violines 1° con los 2° con efecto de eco. A partir del *crescendo*, los violonchelos, por medio de un tresillo (fa sostenido-lado) en el segundo tiempo (c.23) impulsan el movimiento, compartiendo el tema los violines 2° en octava con los 1° (cc.24). Irrumpen con la parte melódica los clarinetes flautas y piccolo con los violines, mientras que surge una línea poderosa de graves en dirección ascendente protagonizada por contrabajos, violonchelos, violas, trombones, tuba, trompas y timbales (cc.25-26). En el punto culminante del *Ancho* en *tutti* las cuerdas, los metales y la percusión (cc.27-33), quedándose la cuerda en notas largas (cc.33-36) con los pasajes cadenciales de fusas interpretados por las dos arpas (cc.33-37) y el apoyo colorístico en los graves del fagot y el contrafagot (cc.35-36) y los timbales (c.35).



EPISODIO B (cc.38-64)

En el *meno mosso*, destaca el empleo de la madera (flauta y oboe con la melodía; clarinete y fagot con las voces en intermedias pausadas), el acompañamiento de la cuerda (violines y violas en *pizzicati*; violonchelos con motivos melódicos *con arco*), así como la celesta aglutinando gran parte de la textura (cc.38-55). El *tranquillo* comienza con los seisillos en la flauta bajo el suave acompañamiento de violines, violas, violonchelos y fagotes, y el refuerzo melódico de los clarinetes (cc.56-62). Durante este fragmento se adhieren un arpa con los arpeggios de seisillos (cc.59-62) y las *Glöcken Spielen* en tresillos de negra (cc.61-62). El episodio concluye con los diseños rápidos de fusas y semicorcheas que sirven de puente hacia la *reprise* ejecutados por la cuerda (cc.63-64).



EPISODIO A' (cc.65-91)

La reexposición en *f* se produce con la melodía en violines 1º, flautas y clarinete 2º y el acompañamiento dividido entre los tiempos fuertes marcados por el timbal, gran caja (cc.71-72), trompetas (desde el c.66), fagotes, contrafagot, violonchelos y contrabajos y, los contratiempos por las trompas, violines y violas; asimismo, el arpa refuerza armónicamente con *arpeggiati* cada tiempo y los oboes junto al clarinete 1º y el clarinete bajo presentan un diseño armónico-coral que aporta una mayor solidez a la textura (cc.65-74). Con la entrada a contratiempo de la pequeña caja (c.74), se intensifica aún más el sonido orquestal con la incorporación del flautín y los seisillos desarrollados por pequeña caja a partir del compás 75. Más adelante, los clarinetes alternan los motivos melódicos con los armónicos y el arpa 1º aparece con unos amplios arpegios ascendentes (cc.79-82) para acometer el *crescendo* final desde *mf* a *ff* con la participación del xilofón, los trombones y la segunda arpa (desde el c.83). En el *Ancho* destacan los ritmos atresillados añadidos en la pequeña caja, timbales y, en especial, el xilofón, así como los

glissandi de las arpas (cc.87-91). Con respecto al final, en la versión de orquesta la compositora reorganiza el ritmo con una combinación distinta de compases (en este caso, 5/4, 5/4, 3/4, 2/4, 2/4 a diferencia de la original 5/4, 5/4, 1/4, 2/4, 2/4, 2/4).

El Aire

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-27)

El reparto natural de las voces se vuelve a cumplir con la cuerda iniciando nuevamente el discurso. La atmósfera de etereidad se logra por medio de la *sordina*. El tema en *espressivo* lo asume la flauta 1ª (cc.9-13) relevada por los violines 1º en el *Poco più mosso* reforzados por los 2º en el *f* y nuevamente la flauta 1ª (cc.16-20).

The image displays a page of a musical score for 'El Aire' by Angélica López Artiga. The score is divided into three systems. The top system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the beginning of the orchestral accompaniment. The middle system continues the orchestral parts, including strings, woodwinds, and percussion. The bottom system features a prominent melodic line for the first flute, with the strings providing a descending progression. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El lenguaje se agranda en un *ff* con la flauta 2ª, los violines 2º en dobles cuerdas y los graves en progresión descendente (c.21) para abordar el *Ancho* con un *tutti* de maderas, cuerdas y timbales respondidas por trompas a contratiempo (cc.22-25) preparando la cadencia en *arpeggiati* del arpa 1ª (c.26).



EPISODIO B (cc.27-61)

El *adagio* busca la sonoridad lejana en un acompañamiento inicial con *pizzicati* de la cuerda sin contrabajos, notas pedal del clarinete 1º y el corno inglés, *arpeggiati* del arpa 1ª y los motivos melódicos protagonizados por las flautas y flautín (cc.27-37). En el transcurso del desarrollo se añaden e interactúan (con los diferentes motivos de contracanto y en diversas ocasiones, doblándose por afinidad de registro) otros instrumentos como los fagotes, los oboes, el corno inglés hasta la aparición de la trompa 1ª (desde el c.56) que cierra el episodio (cc.38-61). El arpa 1ª rellena los acordes largos de los compases 46 y 48 por medio de diseños rápidos y ligeros de arpeggios. En el último calderón, suenan en solitario la flauta y el oboe primeros (c.61)



EPISODIO C (cc.62-72)

La autora vuelve a retomar la sonoridad del principio mediante la cuerda *con sordina* distribuyendo los pasajes finales de tresillos en *stretti* entre los violines y las violas, sin apoyo de los contrabajos en los compases 67-71.



La Lluvia

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-50)

Las flautas imprimen el movimiento ligero de semicorcheas en solitario (cc.1-4), seguido de los violines 2º en *pizzicati* (cc.5-10), prosiguiendo con la progresiva adhesión de instrumentos en la construcción del discurso. En la escritura se emplean recursos de alternancia de voces con los oboes y los violines 2º, y éstos, a su vez con los 1º (cc.11-17) desembocando en un fragmento conjunto de flautín, flautas, oboe, violines y violas (cc.18-26) a partir del cual la música se torna cada vez más intensa rítmicamente en un *moto perpetuo*. A excepción de algunos instrumentos en algunos pasajes (oboes, cc.27-43; clarinetes, cc.40-41; fagotes, cc.28-30/cc.38-39; violonchelos, cc.27-31; contrabajos, cc.27-31/cc.41-46; flautín, cc.38-42; percusión, cc.37-43), la mayor parte (incluida el arpa 1ª, cc.39-42/cc.44-46) convergen en el ritmo obsesivo de semicorcheas que toman diferentes direcciones. Tras un *céde*, el lenguaje se modera con seisillos en clarinetes, arpa 1ª y violines con el acompañamiento de los fagotes, oboes, trompas, violas, plato suspendido, violonchelos y contrabajos (cc.47-50).

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds, brass, and strings. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and notes. The top of the page has the name 'Allegro' and 'Angelo López Ariga'. The score is divided into two main sections, with the first section ending around measure 58 and the second section starting around measure 59. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

EPISODIO B (cc.51-71)

En el *Più mosso* de carácter contrastante y *f*, comienzan la madera, las trompas, los trombones y la cuerda anteponiendo los dos elementos rítmico-melódicos principales repartidos entre el registro agudo y el grave (cc.51-54). Seguidamente se omiten las líneas instrumentales más graves (trombón 3º, fagotes y contrabajos), apareciendo las trompetas junto a las trompas y el apoyo rítmico de los timbales (cc.55-58). La música súbitamente cambia de color con un pasaje en *p* interpretado sólo por la celesta y el arpa 1ª (cc.59-63) que enlaza con un nuevo pasaje derivado del inicio de este episodio, en un progresivo *crescendo* conjunto de estos instrumentos y la cuerda (violines en *pizzicato*, violas y violonchelos con arco) (cc.64-65), ampliándose con la participación de todos (salvo la celesta y el arpa) (cc.66-69). Como conclusión de tipo cadencial, reaparecen la celesta y el arpa 1ª ejecutando los pasajes arpegiados en *ff* con el apoyo armónico en acordes sincopados de la cuerda (salvo los contrabajos que se suman en el último compás) (cc.70-71).



EPISODIO A' (cc.72-102)

En esta vuelta al principio, son las flautas en dos voces que retoman el papel motor (con el diseño de semicorcheas ascendente, cc.72-79) hasta el contrapunto en *pizzicati* de la cuerda (violines 2° y violas alternados) donde las flautas terminan contagiándose dicha alternancia (cc.80-97). Las violas y los violines 1° que habían encontrado su reposo en blancas ligadas (cc.94-97), ceden el protagonismo a la celesta y el arpa el *allargando* por figuras del final con participación de la flauta con blancas y un cristalino intervalos armónico de los violines 1° (cc.98-102).

El Sol

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-13)

Los pasajes alternados en la versión original sin indicación de compás, en este caso, se organizan por medio de compases de 4/4 con calderones. Se suceden dos elementos; uno formado por las cuerdas, timbales, lira y tam-tam y otro que responde por la flauta 1ª (cc.1-10). En el compás 9 el impulso hacia el motivo de la flauta lo dan los violines 2°. Las trompas se presentan junto a la cuerda, resolviendo por separado en un acorde de metal con las trompetas (cc.11-13).



EPISODIO B (cc.14-40)

El ritmo sosegado (*tranquillo*) de negras y corcheas que viene desempeñado por la cuerda (salvo el contrabajo), entra en una línea de *crescendo* que presenta el tema con puntillos en violines y violas con el acompañamiento de violonchelos y contrabajos (cc.14-25), explotando en el *ff* con el *tutti* orquestal.





En este fragmento dicho tema alcanza el punto culminante con un amplio despliegue en las secciones orquestales (cc.26-28). Tras el acorde de redonda (c.28), interviene el arpa con un pasaje arpegiado y completado al final por la lira (c.29). Los instrumentos de viento madera cobran protagonismo, con una suave presencia de la cuerda (violines, violas y violonchelos) y plato suspendido (cc.30-34), hasta que estos últimos se desmarcan con un fragmento de tresillos de corchea junto al arpa, la lira en negras, y breves intervenciones del flautín, clarinetes, fagotes y trompa 1ª. El reposo se lleva a cabo por el timbal y las violas en *tremolo* (cc.34-40).



EPISODIO A' (cc.41-57)

Básicamente se repite la instrumentación de la exposición, salvo en la alternancia de instrumento asignados para tocar los diseños melódicos de respuesta (flautín, clarinete 1º, flauta y flautín) (cc.41-52). El material temático de tresillos de corchea reaparece con los violines 2º (en *pizzicati* apoyados por el resto), el arpa 1ª y la lira (c.53). Como conclusión, la cuerda y el arpa 1ª se dirigen hacia el registro grave en notas largas con los diseños melódicos de negras de las trompas y un sutil apoyo tímbrico del tam-tam (cc.54-57).

La Palabra

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-20)

Con un claro equilibrio tímbrico se presentan las secciones de madera (flautas, oboes y clarinetes) y cuerda (violines, violas) unidas por registros análogos desde el inicio mismo de la pieza (cc.1-10). Después se incorporan los fagotes y

contrabajos, con menos o nula participación de flautas, clarinetes y violines 1° (cc.11-14). Se omite todavía la línea de clarinetes, prosiguiendo el resto (cc.15-18) hasta volver a aparecer para el *molto ritenuto* (cc.19-20).

The image displays a page of a musical score, likely for a string and woodwind ensemble. It features multiple staves of musical notation, including treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is arranged in two systems, with the top system containing more staves than the bottom system. The notation is dense and detailed, typical of a professional orchestral score.

EPISODIO B (cc.21-47)

El tema ternario es cantado por la cuerda (sin contrabajos) (cc.21-25) hasta la introducción de toda la madera (salvo el flautín) y los contrabajos (cc.26-30). El continuo *crescendo* alcanza su clímax con la orquesta al completo. El flautín y los violines 2° para los pasajes melódicos de agilidad, los motivos *pesante* en fagotes, trombones, violonchelos y contrabajos, el arpa 1ª en *glissandi* y el resto con motivos melódicos de blancas y negras (cc.31-32). La orquesta al completo transita hacia una escritura menos densa con la madera, las trompas, el arpa 1ª y la cuerda. Los diseños en casi *ostinato* son derivados a la flauta 2ª, clarinete 1°, fagot 1°, violines 2° y violonchelos con una posterior adhesión de los violines 1° y los oboes (cc.33-46). La cuerda y los fagotes quedan estacionados con un acorde

largo en *ff* remarcado en *decrecendo* por tres acordes del resto de la madera, desenvolviéndose el arpa 1ª en arpeggios (c.47).



EPISODIO A' (cc.48-72)

Se mantiene el mismo criterio estético en cuanto a la instrumentación, aunque con una mayor densidad sonora desde el inicio mismo debido también a efectos rítmicos añadidos (por ejemplo, las dos voces de los violines 2º). Cuando se incorporan las trompas, el discurso alcanza su último vértice, entrando en una fase de *decrecendo* dinámico y por textura (cc.60-65). El aliento final conducido desde las cuerdas, viene expresado por el arpa 1ª, la celesta y las dobles cuerdas de los violines 1º en *tremolo*, logrando el efecto de disolución esperado (cc.66-72).

El Mar

Forma: ABA'

EPISODIO A (cc.1-21)

Las flautas con los violines y violas en *tremolo* introducen la pieza (cc.1-4), añadiéndose los clarinetes con la misma fórmula de acompañamiento, los violonchelos a contratiempo y *pizzicato*, y la trompa 1ª cantando el tema principal (cc.5-13). Las violas se solapan iniciando melódicamente una breve culminación protagonizada por los oboes, los clarinetes y la cuerda *con arco* (cc.12-17), tras la cual súbitamente se presenta el tema ágil y *fluctuante* en la flauta 1ª completado por el oboe 1º bajo el acompañamiento en *pizzicato* de la cuerda (salvo el contrabajo) y el apoyo armónico de las trompas 1ª y 2ª (cc.18-21).

The image shows a page of a musical score for Episode A, measures 1 through 21. The score is written for a full orchestra. At the top, it is marked 'Adagio' and 'Angela López Artiga'. The score includes staves for Flute 1, Flute 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Horn 1, Horn 2, Horn 3, Horn 4, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The notation shows various musical elements such as tremolos, pizzicato, and melodic lines. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds and brass on the top, strings on the bottom, and percussion in the middle.

EPISODIO B (cc.22-44)

Como resultado de un gran *crescendo*, el *tutti* orquestal estalla con especial fuerza en este *Ancho* (cc.22-24) que cede el relevo dinámico expresado con arpeggios al arpa 1ª (cc.25-27) conectando temáticamente con los clarinetes, las violas y los violonchelos (cc.28-29). La textura, que se ve sensiblemente comprimida, traslada

al oyente a la atmósfera ligera de las flautas y oboes sobre el manto de violines y violas en *tremolo* en contrapunto con las trompas y los violonchelos doblándose (cc.30-37). Un breve enlace del clarinete 1º sobre cuatro acordes en *arpeggiato* del arpa 1ª (cc.38-39), conecta con el fragmento-puente de rítmica irregular interpretado por la cuerda (sin contrabajos), el arpa 1ª, la celesta, el vibráfono, la pequeña caja y el triángulo (cc.40-43).

The image displays a page of musical score for orchestra, consisting of multiple staves. The notation is dense, featuring various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* and *ff*. The score is arranged in a traditional orchestral format, with woodwinds and strings in the upper staves and percussion in the lower staves. The page is divided into two systems, each containing several staves.

EPISODIO A' (cc.44-68)

La celesta y la cuerda acompañan con acordes a contratiempo del arpa 1ª y la base armónica de trompas y fagotes, el material temático desarrollado en flautas, oboe 1º y clarinete 1º (cc.44-51). El discurso va incrementando la intensidad sonora con la suma de más instrumentos como el clarinete 2º, el oboe 2º, las trompas 3ª y 4ª, los trombones y timbales (cc.52-58) hasta un *arpeggiato* del arpa 1ª con acorde del *tutti* orquestal a contratiempo y en *fff* (c.59). El lenguaje se torna por momentos oscuro con los instrumentos graves (clarinete bajo, fagotes, contrafagot, violonchelos y contrabajos) y la gran caja (cc.60-62). El *decrescendo*

acumulado se traduce en un último fragmento con *tremolo* de los clarinetes (incluido el bajo) arpeggios y *arpeggiato* del arpa 1ª y *pizzicati* de la cuerda sobre el sonido del tam-tam (cc.63-66). La pieza concluye con la escritura recogida de la celesta, el arpa, el vibráfono, el tam-tam y un breve acorde de los violines y las violas (cc.66-68).

A page of a musical score for orchestra, showing multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on a white background. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. The staves are arranged in a traditional orchestral layout, with woodwinds and strings at the top and percussion and keyboard instruments at the bottom.

El fuego

Forma: IAA'

EPISODIO I (cc.1-12)

En un ataque conjunto de los instrumentos graves (corno inglés, fagotes, contrafagot, trompas, trombones, violas, violonchelos y contrabajos) y la percusión comienza con contundencia y “suspense”, este movimiento con la presentación fragmentada, por medio de los motivos melódico-arpegiados emparejados por instrumentos afines en registro (violonchelos-fagotes, violines 2º-oboes) (cc.1-7), de un desarrollo que termina aunando toda la energía cinética de la orquesta (madera, metal, cuerda, percusión y dos arpas) con el

acompañamiento más pesado reservado principalmente (con valores más largos) a los metales, clarinete bajo, contrafagot y contrabajos (cc.7-12).



EPISODIO A (cc.13-67)

El *tempo* de aire marcial viene presentado por todos los instrumentos salvo los de registro más agudo (a excepción del trombón 1º) (cc.13-16), entrando estos últimos (violines 1º, trompetas 1ª y 2ª, flautas y trombón 1º) con el tema (cc.17-30). A continuación, las maderas prosiguen en solitario el contrastante *Meno mosso* en *p* (cc.31-34), sumándose la cuerda en el diálogo entre flauta-clarinete 1º y clarinete bajo-fagotes-violas-violonchelos (cc.35-38). Después destacan los oboes, las trompetas y, las flautas cerrando con sus notas de efecto “llamada” (cc.39-43). El lenguaje recupera nuevamente su fuerza con los timbales, el xilofón, evitando los instrumentos de registro más grave (fagotes, trombones, contrabajos), en un fragmento rítmico con síncopas que empieza en las flautas (flautín), oboes y continúa con los clarinetes, corno inglés y violines (cc.44-49). El discurso se vuelca hacia el registro medio y grave con la participación del

contrafagot, los fagotes y los contrabajos (cc.50-54). De este modo, se prepara el final del episodio desde el *p* con pasajes melódicos de blancas y negras cantados alternativamente por clarinetes-clarinete bajo (cc.55-56), clarinete bajo-fagot 1º (cc.57-58) y, con el *crescendo*, oboes-clarinete 1º (cc.61-62) con el acompañamiento de 5/4 en pizzicati de la cuerda. Este fragmento condensa la energía que se expulsa en el *tutti* siguiente con la práctica totalidad de la madera, trompas, trombones, arpas, cuerda y percusión. Los arpeggios de semicorcheas son ejecutados por las flautas, clarinetes, arpas y violines con los intervalos armónicos en corcheas de las violas y sincopados de las trompas (cc.63-67).

EPISODIO A' (cc.68-106)

La orquestación de base es la misma que la utilizada en el episodio análogo, aunque con un mayor volumen de intervenciones motívicas (melódicas y armónico-rítmicas) como el fagot 1º con el clarinete bajo (cc.72-74, c.77), trompetas 1ª/2ª y flautas (cc.79-80), trompetas 3ª/4ª (cc.81), trombones 1º/2º y xilofón (c.85), trompas (cc.86-87), corno inglés, clarinetes, trompetas 1ª/2ª

xilofón y, cerrando, oboes (cc.88-93) ; o de acompañamiento con las violas y los violonchelos (cc.78-81). Mientras tanto, la parte temática principal se presenta en una combinación variable de flautas, clarinetes, trompetas y violines (cc.72-73, cc.76-78, cc.81-83, c.84, cc.86-87, cc.89-91). La obra concluye con el clarinete bajo, fagotes, contrafagot, contrabajos, trompas (en el primer compás todas y, en los siguientes, las trompas 5ª y 6ª), trombones, tuba y xilofón cantando el poderoso tema en notas largas, reforzado por los *arpeggiati* de las arpas, la percusión (casi la completo) y los acordes sincopados del resto de la madera, metal y cuerda (cc.94-101). Una última transición que retoma la idea temática análoga del episodio A (cc.55-62), se muestra esta vez en proporción a la intensidad del discurso por medio de un *quasi tutti* orquestal que enlaza con los tresillos de trompetas, violines y violas completados por la madera (salvo los fagotes), trompas (1-4), violonchelos y xilófono para estallar en el gran *ff* final de toda la orquesta (cc.102-106).

A page of a musical score for orchestra, showing multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. The score is arranged in a standard orchestral format with various instrument parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The page is numbered 499 at the bottom.

Big Apple Suite

(orquesta -2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 4 trompas en do, dos trompetas en si bemol, 2 trombones, 1 saxofón en mi bemol, percusión -timbales, caja, látigo, bombo, plato suspendido, xilofón, vibráfono-, celesta, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajo)

Comentario

Con la **Big Apple Suite**, compuesta en 1994, López Artiga presenta su primera obra original para orquesta sinfónica, a partir de la cual elabora una serie de transcripciones de tipo camerístico (comentadas en sus respectivos apartados). Se trata de una síntesis de vivencias y experiencias varias de la compositora, no sólo referidas a aspectos musicales, sino también emocionales; en el caso de estos últimos, como resultado de su contacto con otras maneras de vivir y sentir la vida, precisamente a raíz del impacto que supuso para la autora una serie de viajes a Estados Unidos como el de Boston en 1990 con motivo del estreno de su ciclo para piano **Los Inmortales** y su **Sonata para voz y piano** en la Universidad de Harvard. En este caso es el célebre barrio de Nueva York el que está representado. En su comentario a la obra, López Artiga describe claramente algunos de los rasgos estéticos básicos siendo especialmente muy interesante cómo enuncia además ciertos principios fundamentales no sólo referidos a esta composición, sino también a la creación artística como resultado de un ideal. La compositora revive, en cierto modo, un pasado en el que la música ligera en la que fue partícipe como miembro y arreglista de grupos, junto a la modernización y actualización musical de la Zarzuela por parte de compositores como Morren Torroba o Sorozábal (con la inclusión, por ejemplo del Rag-time, el Charleston o el Foxtrot y efectos armónicos impresionistas sutilmente combinados con la más absoluta tradición) creando un sustrato artístico-emocional en ella. Esta obra es parangonable poéticamente (aunque no estéticamente) a las piezas sinfónicas de corte nacionalista-romántico **Sheherazade** o **Capricho español** de N. Rimsky-Korsakov, **España** de E. Chabrier, **El Moldava** de B. Smetana, **La viuda valenciana** de Aram Jachaturian o las **Jazz Suite** de Dmitri Shostakovich.

Al igual que en **Los Inmortales**, la autora vuelve a concebir un mundo onírico, en este caso *como testimonio de una realidad social*; se percibe la vitalidad y el bullicio de la gente por medio del uso de ritmos en *ostinato*, armonías y melodías (algunas de éstas como un recuerdo de su contacto con el Jazz clásico de las Big

band de los años 30 y 40) donde prevalecen los modos mayores como búsqueda constante de optimismo a pesar del aparente caos de personas e ideas diferentes; y a su vez, la compositora añade con su *Manhattan again* cierta sensación de aceptación de la vida como algo continuo, tanto por parte de los agentes que actúan en la sociedad como por parte de la misma autora. Al igual que el compositor checo Smetana expresa la metáfora de la vida por medio de la exaltación de la naturaleza de un río en *El Moldava*, López Artiga traspasa la barrera del realismo a fin de compartir con el oyente un ciclo de vida en espiral. Asimismo la compositora, en su constante preocupación de equilibrio formal, deja entrever nuevamente un cierto paralelismo con la sonata clásico-romántica como secuencia de piezas dispuestas de un manera particular. De este modo, *Manhattan* puede cumplir la función de primer movimiento rico en recursos y contrastes bien marcados, *Central Park* como momento de lirismo reposado pero expresivo, *Broadway* como danza que aúna varios caracteres y, por último, *Manhattan again* como reexposición reducida del primero para funcionar como final de la obra. El estreno de esta Suite se lleva a cabo el 26 de junio de 2003 a cargo de la Orquesta de Valencia bajo la dirección de Enrique García Asensio en el Palau de la Música de la citada ciudad.

Análisis formal

Manhattan

Forma: ABC

EPISODIO A (cc.1-52)

Este *Allegro rítmico* inspirado en la música de jazz de los años 40, comienza con los violonchelos presentando la fórmula de carácter rítmico en *ostinato* de corcheas acentuadas de tres en tres desde la segunda de un 2/2, reforzados por los contrabajos marcando las notas de acento en el eje de *do* (cc.1-8). Con el cambio de tono en bloque a re, se suman al acompañamiento las violas, cantando los violines una melodía de valores largos de segunda alrededor del nuevo centro tonal (cc.9-18).

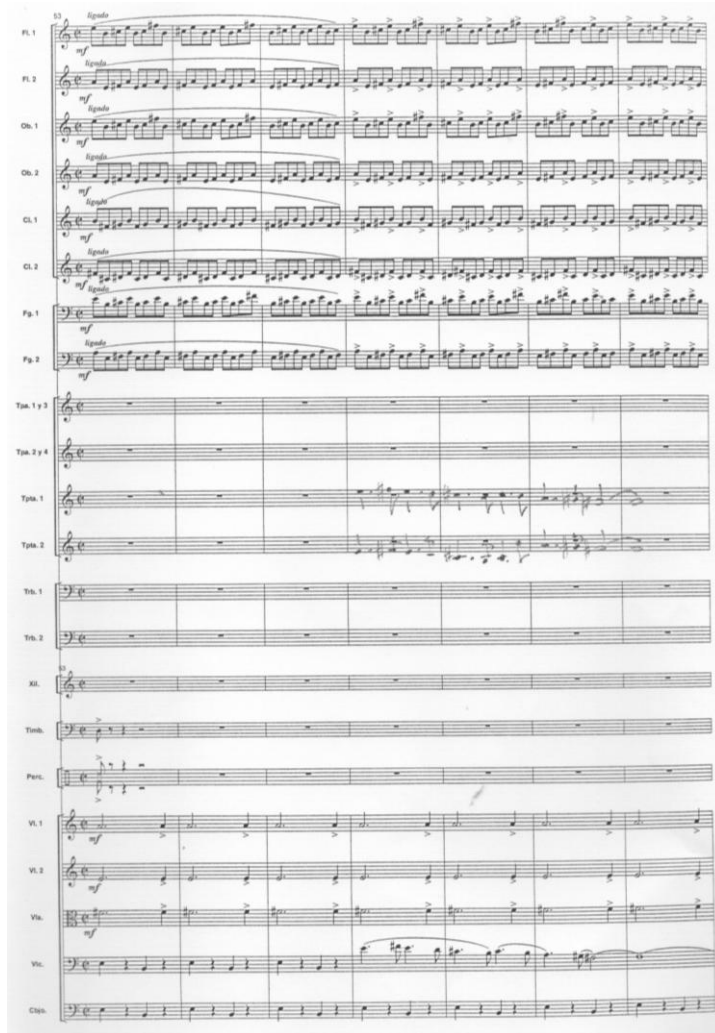
Tras un breve enlace en el compás anterior por parte de los violines, se vuelve al centro de do, con toda la cuerda acompañando, a excepción de los violonchelos que portan la melodía escrita con recursos de *stretto* al desarrollarla con valores dos y cuatro veces más cortos que en la exposición de los violines (cc.19-22). Irrumpen con efectos de *glissandi* cruzados, las trompetas, trombones y violonchelos con el apoyo armónico de las trompas, compartiendo el “swing” del resto de la cuerda dentro la superposición tonal de *do* y *re* (cc.23-24). Mientras las violas continúan constantes en su diseño, las trompetas, trombones, violonchelos y contrabajos modifican sus motivos melódicos con negras y blancas en acentos regulares, ayudados por los violines con pasajes de corcheas que cambian rápidamente de registro (cc.25-28). Este aumento de la intensidad sonora y las rápidas escalas ascendentes de la madera y los violonchelos del compás 28, desembocan en el primer tutti orquestal predominantemente homorrítmico en el

tono de re con flautas, oboes, clarinetes, violas y violonchelos con el motivo de acompañamiento principal, los fagotes, los metales y contrabajos marcando los contratiempos y los violines ejecutando notas repetidas (a distancia de séptima menor) con cambio a nota larga (cc.29-34). Los timbales y la caja se anticipan en el compás 34 a un contrastante y catártico fragmento que cierra el episodio derivado del material temático expuesto, con una rítmica irregular potenciada por el empleo del compás de $\frac{5}{8}$. Una primera sección en el tono de re protagonizada por la cuerda, la percusión (xilofón, timbales y látigo), las trompetas y los trombones (cc.35-42) se completa con una segunda en el tono de si bemol (cc.43-46) con salto a re (cc.47-50) y fa sostenido (cc.52), de todos los instrumentos, destacando en ambas el papel rítmico-armónico con acordes de superpuestos de aire español (de quintas justas, muy utilizados por Falla en su música), señalados por la autora, *a la guitarra* a los que se suman las trompas de refuerzo (cc.35-52).

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, covering measures 37 to 40. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1 y 3, Tpa. 2 y 4, Tpa. 1, Tpa. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Trb., Perc., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vcl., and Cbn. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. There are dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the score. A rehearsal mark with the number 40 is visible at the top of the page.

EPISODIO B (cc.53-117)

Partiendo del concepto armónico introducido por los violines en el episodio anterior, la compositora aplica la superposición tonal de *mi* y *la* con el diseño de acompañamiento en *ligado* presentado por la madera, sobre la base binaria de la cuerda con los contrabajos y violonchelos tocando el patrón *mi/si* (cc.53-55);



se produce así una cierta ambigüedad tonal desde la que se desarrolla la pieza con la melodía (derivada de los motivos iniciales de violines y violonchelos) en trompetas y violonchelos acompañados por la madera en notas sueltas (cc.56-60); seguido de los violines, oboes y flautas en el tono de fa sostenido, con los metales, el resto de la madera y la cuerda de “combo” (cc.61-64). Unos compases rítmicos sobre la base armónica de los acordes a contratiempo de los violines en el episodio anterior (sol-re-la-mi) y un efecto cromático ascendente (un semitono alto, cc.68-70), con la única excepción de los metales en función de pedal armónico (cc.65-70), sirven de transición hacia una vuelta al tema en *sol* interpretado por trompetas y trombones (cc.71-73). Después de una prolongación rítmico-armónica (cc.74-76), se juntan las flautas y violines en una extensión melódica del material generador en el tono de *sol sostenido* con un motivo escalístico de rápidas fusas en flauta 1ª y violines 1º que impulsa el discurso hacia

la “calculada” culminación (cc.77-79). Los fagotes, trompetas, trombones, percusión y cuerda desempeñan el papel rítmico, con el resto de la madera y las trompas manteniendo acordes largos que siguen la progresión *la/sol/fa* (cc.80-88). A continuación, se desata el “caos” con todos los instrumentos en un *crescendo* iniciado con un progresión de quintas rotas en flauta 1º, oboe 1º, clarinete 1º, y violines en contrapunto de negras y blancas del resto, y un acompañamiento que se diversifica, con incursiones del tema en los metales (cc.92-94, cc.100-102), en los violines (cc.95-97) y en los violonchelos (cc.88-89). El tono se balancea de *sol* a *la* hasta que el paso por la armonía de si bemol mayor con quinta aumentada (cc.103-104) desemboca en unas escalas enérgicas descendentes en toda la cuerda con reposo en *re* (con el acorde superpuesto de re-la-mi) con los violines 1º terminando la frase con corcheas y una blanca con calderón (cc.105-106). Se inicia entonces, una sección de tipo cadencial sobre la nota pedal de *fa* en los violonchelos y contrabajos, donde intervienen con una melodía de tipo arpegiado, diferentes instrumentos. En primer lugar, el fagot 1º, después el oboe 1º, la flauta 1ª junto a los violines 1º. A continuación, suenan sólo los violines en contrapunto, sumándose las flautas (y el resto de la cuerda con el intervalo armónico sol-re en notas largas), que recuperan parte del motivo melódico principal, con las segundas, incluyendo diseños rápidos y ondulantes de fusas. Los instrumentos cesan su movimiento sobre el acorde superpuesto sol-re-la-mi-la (cc.112-117).

100 animato Solo 110 21

FL. 1
FL. 2
Ob. 1
Ob. 2
CL. 1
CL. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Xl. 1
Timp.
Perc.
VI. 1
VI. 2
Via.
Vcl.
Cbcl.

EPISODIO C (cc.118-144)

La cuerda retoma en *legato* y *mf* la sección rítmica del principio recorriendo los ejes de *sol* y *do* (cc.118-127), entrando súbitamente toda la orquesta en progresivo *crescendo* con la flauta, oboe, clarinete y fagot primero cantando la melodía reforzados por los segundos, con los mismos motivos en estilo variado (cc.128-131). De este mismo modo se adhieren, en imitación a los citados instrumentos de viento, sobre todo los violines, violas y xilofón con tresillos, al mismo tiempo que el resto de la orquesta equilibra la textura con melodías en negras (cc.132-137). El tramo final se caracteriza por un dinamismo exacerbado que recuerda fragmentos como los últimos compases del 1^{er} movimiento del Concierto n°3 para piano y orquesta de Serguei Prokófiev, por medio de pasajes escalísticos de semicorcheas inicialmente de agudo a grave con las maderas (salvo los fagotes) y los violines, sostenidos por el resto del *tutti* en corcheas (más la caja y el plato).

Seguidamente aquellos instrumentos invierten la dirección de los pasajes rápidos y se suman el resto de la cuerda y los fagotes con grupos de semicorcheas en movimiento contrario, con los metales manteniendo la misma escritura (cc.138-144).

The image displays a page of a musical score, specifically measures 138 through 144. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flutes (FL. 1 & 2), Oboes (Ob. 1 & 2), Clarinets (Cl. 1 & 2), Bassoons (Fg. 1 & 2), Trumpets (Tpa. 1 & 2), Trombones (Trb. 1 & 2), Percussion (Perc.), Violins (VL. 1 & 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cbja.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of sixteenth notes and eighth notes, with some measures containing triplets. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) are present throughout the score. The percussion part includes a section labeled 'Perc.' with 'Caja' (snare) and 'Ploca' (cymbal) indicated. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a high-speed passage in a symphony.

Central Park

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-72)

La compositora transporta al oyente por medio de armonías “mórbidas” (acordes mayores y menores, con sextas mayores y, séptimas mayores y menores, principalmente) con una introducción en la bemol mayor de rítmica pausada (*Lento espressivo, p e dolce*) de corcheas, negras y blancas repartidas entre la cuerda con enriquecimiento tímbrico del vibráfono (cc.1-4) a un lugar de tranquilidad, de poesía, de idealismo, donde refugiarse del bullicio de la ciudad.

Lento espressivo **I I Central Park**

The score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 1ª, Oboe 2ª, Clarinete Sib 1ª, Clarinete Sib 2ª, Fagot 1ª, Fagot 2ª, Saxofón Mib, Trompa Do 1ª y 2ª, Trompa Do 2ª y 4ª, Trompeta Do 1ª, Trompeta Do 2ª, Trombón 1ª, Trombón 2ª, Vibrafono, Celesta, Violín 1ª, Violín 2ª, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score begins with a first-measure rest for most instruments. The Saxophone part starts with a melodic line marked *p* and *espressivo*. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabajo) enters with a rhythmic pattern marked *p* and *dolce*. The Vibraphone part features a series of sustained chords. The Celesta part remains mostly silent. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trombones, and Trumpets) has first-measure rests.

Sobresale el canto amoroso de un saxo alto en *p* y *espressivo* ilustrado por una armonía cromática descendente (*la bemol/sol/fa sostenido*) (cc.5-14) relevado por los violines (cc.13-21) y, por medio de un breve enlace de oboes, fagotes y violonchelos, estos últimos cantan en *espressivo* acompañados por un *tutti* en *p* de la madera, la cuerda, el vibráfono y la celesta (cc.22-29) con armonías que buscan mayor profundidad de contenido (acordes mayores con quinta aumentada, menores con quinta disminuida y séptima menor, de cuarta aumentadas y quintas disminuidas).

Con esta atmósfera, vuelve a intervenir el saxo alto con la cuerda y el vibráfono (cc.30-34), solapándose melódicamente los violines y culminando con el despertar de un contrapunto dinámico de todas las voces (cc.33-45) con intervención en el *crescendo* y *f* de las trompas, las trompetas y los trombones en la ámbito armónico de sol sostenido menor con quinta disminuida y séptima

menor (cc.40-45). Después de un *ritenuto molto* se repite la orquestación cuerda con vibráfono, siendo los violines lo que introducen directamente el tema en *p* con la armonía de sol menor con séptima menor (c.45). Con la entrada en contrapunto del saxo alto (c.48), se produce un tránsito armónico que acaba con la participación al completo de la cuerda dentro de la sonoridad de re mayor (con sexta mayor) (c.53) y la parte aguda de la madera (flautas y oboes, c.57), en el segundo punto culminante en *animato* (con las voces en escritura más ágil de semicorcheas) de un discurso que evoluciona armónicamente hacia un do mayor con sexta sobre el cual surge, como despedida, el saxo alto (c.66) seguido de un eco en el agudo del oboe (c.69), diluyéndose en dinámica y en textura con la armonía final de fa menor con séptima menor (cc.65-72).

The image shows a page of a musical score, measures 50 to 72. The score is for a full orchestra and strings. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Sax, Tpt. 1 y 3, Tpt. 2 y 4, Tpta. 1, Tpta. 2, Trn. 1, Trn. 2, Vib., Cel., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vcl., and Cbn. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, *ritenuto molto*, *animato*), and articulation marks. A dashed vertical line is present on the right side of the score, indicating the end of the page.

Broadway

Forma: ABA´

EPISODIO A (cc.1-25)

Con un ritmo binario (*Fast*) de negras en los contrabajos y corcheas en violonchelos y violas (éstas a contratiempo acentuado) con la armonía inicial de la bemol mayor con sexta, se presenta la exaltación de una danza de aire jazzístico, desde su introducción (cc.1-4) hasta la irrupción de los violines en pasajes vigorosos de semicorcheas ascendentes que culminan con notas largas, para volver a descender rápidamente en busca de un nuevo color armónico (de *la bemol* a *sol*, cc.5-14). Un segundo pasaje ascendente más fogoso todavía (con escritura arpegiada en los violines, y el apoyo puntual de corcheas de las flautas, oboes, clarinetes y trompetas) retoma el tono inicial para volver a caer sobre un

nuevo acorde de sol sostenido menor con quinta disminuida y séptima menor (cc.15-25).

III Broadway *Ángeles López Artiga*

The musical score is titled "III Broadway" by Ángeles López Artiga. It is a full orchestral score with the following parts: Flauta y Flauto 1º, Flauta y Flauto 2º, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete Sib 1º, Clarinete Sib 2º, Fagot 1º, Fagot 2º, Trompa Do 1ª y 2ª, Trompa Do 2ª y 4ª, Trompa Do 1ª, Trompa Do 2ª, Trombón 1º, Trombón 2º, Percusión, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is marked "Fast" and the time signature is 3/4. The score shows the beginning of the piece, with the strings and woodwinds starting to play around measure 15-25.

EPISODIO B (cc.26-72)

Los instrumentos de viento (primero los clarinetes y los fagotes) se unen a los violines en un tema contrastante de tono humorístico (con empleo de *glissandi* en clarinetes, seguido de violines y trombones), al que se suman los metales (trompetas y trombones) aportando más claridad rítmica sobre el mismo patrón de acompañamiento de las violas, violonchelos y contrabajos (cc.26-32). El desarrollo temático viene acompañado por una instrumentación que hace más partícipes a todos los instrumentos (siendo especialmente destacable el sólo de uno de los instrumentos más utilizados en un tipo de jazz clásico como es el clarinete, cc.48-53) con interacción lúdica entre ellos en su alternancia salvo, por el momento, de los de percusión, con una armonía que sigue basando la escritura en giros cromáticos en las voces (cc.33-58). Con la entrada del xilofón en la armonía de la menor con sexta, junto a la cuerda, las trompetas y los trombones, el

lenguaje adquiere un carácter marcadamente rítmico, encaminándose hacia el final del episodio con un *tutti* donde las maderas, la cuerda (salvo los contrabajos con negras en *glissandi*) y el xilofón ejecutan endiabladas escalas descendentes y ascendentes, con las trompetas y los trombones marcando la pulsación, y terminando todos juntos con corte (nota *mi*) en seco y *ff* (cc.59-72).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 24 to 31. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Fl. y Flin. 1, Fl. y Flin. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1 y 3, Tpa. 2 y 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Perc., Vl. 1, Vl. 2, Va., Vcl., and Cbo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Notable features include 'gliss.' markings in the Clarinet and Trombone parts, and 'Sordina' markings in the Trumpet parts. A box containing the number '30' is located above the Trombone 1 staff at measure 30. The page is numbered '24' at the top left and '30' in a box at the top right.

EPISODIO A' (cc.73-119)

En esta reexposición, los violines comienzan directamente con el pasaje rápido de semicorcheas en el tono de fa mayor con sexta, con el acompañamiento reforzado dinámica y tímbricamente trompetas, trombones, fagotes y trompas (éstas últimas sólo en función armónica puntual junto al resto de la madera) (cc.73-79), siendo el trombón 1º y los violonchelos, los que contestan en el tono de fa sostenido menor con séptima menor, tras la bajada de los violines. Mientras tanto, éstos se regocijan en melodías arpegiadas esperando su turno para volver a presentar el tema (cc.80-84), que recupera el tono de la bemol mayor, con alguna incursión rítmico-armónica de la madera derivada del episodio anterior (cc.96-98), siendo precisamente esta sección la que recibe la energía cinética de los violines e impulsa con sus diseños de semicorcheas provenientes del material temático en *ostinato*, y protagoniza el final con un *decrescendo* hacia el *p* y un *allargando*

natural (por figuras) con el acompañamiento unánime del resto de instrumentos, reposando en el acorde en calderón de fa menor con séptima menor (cc.101-119).

The image shows a page of a musical score, specifically measures 101 through 119. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. y Flauto (Flute and Flauto), Ob. 1 and Ob. 2 (Oboes), Cl. 1 and Cl. 2 (Clarinets), Fag. 1 and Fag. 2 (Bassoons), Tbn. 1-4 (Trumpets), Tbn. 1 and Tbn. 2 (Trombones), Perc. (Percussion), VI. 1 and VI. 2 (Violins), Vla. (Viola), Vcl. (Cello), and Cbn. (Double Bass). The music is written in a key signature of one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The score shows a complex texture with many notes, including a prominent unison texture in the woodwinds and strings. The page number '101' is visible at the top left of the score.

Manhattan again

Forma: monoepisódica

EPISODIO (cc.1-70)

La ciclicidad presente en muchas obras de la autora se demuestra con esta *reprise* no literal de la música del principio, con toda la orquesta tocando el motivo rítmico de corcheas (en el eje de *mi*) en *legato* y *f* con las trompas y los contrabajos en contrapunto rítmico con una fórmula conjunta de pulsación regular (cc.1-6). Estos instrumentos sucumben ante el vigor de la música, siendo las trompetas y los trombones los que introducen el material melódico-temático seguido de trompas, contrabajos, clarinetes, oboes y violines (cc.7-15).

El nuevo eje de *do* retoma la fórmula rítmica principal con los metales en notas largas (cc.16-21), pasando cromáticamente al eje de *re* en el que cantan el tema violas, violonchelos y contrabajos (cc.22-24). Con el mismo criterio de construcción armónica por superposición, la música comienza paulatinamente a preparar el final, dentro de la armonía de sol-la-mi con salto al eje de *si* sobre el que flautas, oboe 1º, clarinete 1º y violines interpretan un motivo más dinámico derivado del material generador, con la complicidad de los metales en *glissandi* (cc.28-30) y un diseño final al unísono de fusas en flautas y oboes que lanzan la orquesta a un *tutti* (con plato y caja) robusto y energético basado en el motivo rítmico inicial en el eje de *la* (cc.31-39).

A continuación se despliega un fragmento análogo al que se inicia en el compás 89 de *Manhattan* aunque amplificado cualitativa y cuantitativamente en su escritura, con *glissandi* en fagotes, timbales y violas (cc.43-45), un pasaje destacado de la caja (cc.45-49), constantes cambios armónicos que potencian la contraposición de hipotéticos coros en un *maremagnum* sonoro (cc.40-55). Tras una breve “tregua” con la cuerda y los timbales en el eje de *fa* (cc.56-59), arranca la recta final explosiva en *ff* desde la aplicación de tresillos hasta los *ostinati* de semicorcheas (en la madera y la cuerda, salvo fagotes y contrabajos con los demás instrumentos en corcheas) con un objetivo claramente imitativo del ruido y bullicio. La progresión armónica a través de *re* y *sol*, así como el contundente final de negra en *do* (con quinta justa) supone un guiño a las célebres progresiones de cuartas de la música tonal (cc.60-70).

64

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpt. 1 y 3
Tpt. 2 y 4
Tuba 1
Tuba 2
Trp. 1
Trp. 2
Xl.
Timp.
Perc.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Cbdo.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Animus Nebula'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1 y 3, Tpa. 2 y 4, Tpa. 1, Tpa. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Perc. (Caja, Tambor, Bombo), Vi. 1, Vi. 2, Vla., Vcl., and Cdo. The score is numbered 68 at the top right and 70 in two boxes within the page. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Animus Nebula

(violonchelo solista, orquesta -2 flautas, oboe/corno inglés, oboe, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, dos trompas en fa, piano, vibráfono/xilófono, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajo)

Comentario

“*Animus Nebula* nació de un triste y confuso estadio en el que, anímicamente, situada delante de un neblinoso camino sólo podía ver el principio y un fin desconocido; no obstante ello, la conciencia artística o el instinto me empujaron a adentrarme en él”. Con estas palabras provenientes de su prólogo, la Autora muestra su desasosiego existencial que resuelve una vez más creando una nueva obra en 2011; en este caso, para violonchelo y orquesta. Como si de un auto-

psicoanálisis se tratase, esta obra podría ser objeto de un estudio junguiano¹⁸⁷. La compositora escoge el violonchelo como voz grave protagonista al igual que otras dos emblemáticas, aunque distintas en contenido; su **Sonata de Abril** para violonchelo y piano, y **Yo vivo** para barítono y orquesta de cámara. Podemos apreciar, desde un punto de vista junguiano la presencia de un posible arquetipo que recorra en espíritu y sirva de impulso creador representado por una voz masculina, quizás de un padre, de un autor literario, de un héroe literario, siempre de alguien relevante¹⁸⁸. Con esta obra la compositora muestra un auténtico ejercicio de transmutación, donde el canto y la danza orientales representados por el *cante jondo* (uno de los estilos que la compositora estudia y admira profundamente) vuelven a servir de fuente inspiradora en esencia (recordemos, por ejemplo, su ciclo vocal **Tres momentos con “Loba” y un epílogo**). El motivo generador del discurso (cc.1-5, tercera menor descendente seguida de tercera mayor ascendente, ésta construida por un intervalo de segunda menor y otro de segunda aumentada, para cerrar nuevamente con el intervalo inicial) es un círculo que describe una situación emocional de angustia. Con el desarrollo, el uso de un ritmo atresillado (dotando al movimiento de “vaivenes”) y un contrapunto que no rompe la pulsación interna acentúa dicho estado psicológico (fijémonos en el uso en *ostinato* de parte del motivo generador del principio; por ejemplo cc.11-

¹⁸⁷ El Dr. C. George Boeree en su artículo *Teorías de la personalidad. Carl Jung* (<http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm> /2015) realiza un muy interesante acercamiento a la figura de Carl Gustav Jung (1875-1961), padre de la psicología analítica. Destaca diferentes conceptos de estudio como son: el Yo, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. Precisamente acerca de este último término Jung describe los conceptos de “anima” y “animus”. El “anima” es el aspecto femenino presente en el inconsciente colectivo de los hombres y el animus, el aspecto masculino presente en el inconsciente colectivo de la mujer. El “anima” y el “animus” son los arquetipos a través de los cuales nos comunicamos con el inconsciente colectivo en general y es importante llegar a contactar con él. Es también el arquetipo responsable de nuestra vida amorosa: como sugiere un mito griego, estamos siempre buscando nuestra otra mitad; esa otra mitad que los Dioses nos quitaron, en los miembros del sexo opuesto. Cuando nos enamoramos a primera vista, nos hemos topado con algo que ha llenado nuestro arquetipo “anima” o “animus” particularmente bien.

¹⁸⁸ No obstante dicha inspiración no se lleva cabo como sometimiento. El Dr. George Boeree destaca un concepto muy clarificador y extrapolable al arte: *La meta de la vida es lograr un self. El self es un arquetipo que representa la trascendencia de todos los opuestos, de manera que cada aspecto de nuestra personalidad se expresa de forma equitativa. Por tanto, no somos ni masculinos ni femeninos; somos ambos; lo mismo para el Yo y la sombra, para el bien y el mal, para lo consciente y lo inconsciente, y también lo individual y lo colectivo (la creación en su totalidad). Y por supuesto, si no hay opuestos, no hay energía y dejamos de funcionar. Evidentemente, ya no necesitaríamos actuar.* <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm> /2015

15 del violonchelo seguido de la orquesta cc.17-20 en intervalos armónicos de quinta). La Autora maneja el discurso con diversos cambios de *tempo* en los que el canto monódico se transforma en contrapuntístico a varias voces alternando protagonismo con la orquesta, aspecto este último que se remarca con fuerza en las secciones rítmico-dancísticas. Precedidos por siete compases en *pp* (cc.98-104), donde la orquesta canta con intervalos armónicos de cuarta surgidos del motivo principal y el violonchelo, en *tremolo* de intervalo de segunda, busca su aparente reposo (creando una atmósfera modal etérea, lejana de la armonía cromática anterior), se desatan, en palabras de la Autora, *sentimientos de rabia y rebeldía ante la situación* contorneados mediante pasajes que encuentran su raíz en el sentimiento cinético “primitivo” de los *zapateados* dotando a la obra de elementos muy contrastantes. La obra concluye, tras la catarsis, con una nueva aparición del motivo generador, esta vez en los dos instrumentos sonando homofónica y homorítmicamente con intervalos armónicos de séptima anticipando la armonía final que arroja el último “suspiro” del solista. Aunque sean obras con diferente funcionalidad y contenido, es interesante constatar ciertos aspectos en la estética discursiva presentes en, por ejemplo, *Noche en los Jardines de España* de Manuel de Falla. En el tercer nocturno (En los Jardines de la Sierra de Córdoba) el compositor gaditano introduce un tema de danza con mucho carácter que rueda entorno a una tercera. Aun siendo escalas y episodios musicales diferentes, se entrevé un principio generador similar al motivo inicial de *Animus Nebula*. En el conjunto López Artiga también concibe la obra con concepto camerístico (recordemos otro claro ejemplo con el *Don Quijote* de Richard Strauss, con partes de violonchelo y viola solistas). Por último, en la búsqueda de grandes contrastes sonoros escogen en muchas ocasiones finales de escritura transparente y en *piano*, evitando cualquier golpe de efecto artificioso.

Análisis formal

Forma: ABA'CDa'

EPISODIO A (cc.1-50)

El violonchelo interpreta el motivo generador desde un *f* con acento en el eje de *si bemol*, siendo la única obra de la autora con un comienzo elocuente del solista.

a José Enrique Bouché

Anímus Nebula
Violoncello y Orquesta

Partitura

Ángeles López Artiga

Libremente

Flautas 1ª y 2ª

Oboes 1ª y 2ª
(Corno Inglés)

Clarinetes 1ª y 2ª Bb

Fagots 1ª y 2ª

Trompas 1ª y 2ª F

Piano

Vibrafono
Xilófon

Violoncello Solista

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

La cuerda, en imitación del violonchelo con notas largas y el piano con *arpeggiati* reaccionan inmediatamente dando consistencia armónico-dramática a esta introducción de aire *libremente* y armonía alterada basada en acordes mayores con quinta aumentada y menores con quinta disminuida y séptima menor (cc.1-5). Seguidamente es la orquesta que reproduce dicho motivo en *p*, en el eje de *mi*, con la cuerda (salvo los violonchelos, y con *sordina*) y el vibráfono (de apoyo armónico), cantando el violonchelo solista un contracanto en *mf* de notas largas precedidas de breves grupos melódicos de semicorchea que intensifican la expresión, ya de por sí, profunda del tema con reposo en la armonía representativa de la-do sostenido-fa-si bemol-sol (cc.6-10). Una vez expuesta la puesta en escena, el solista en actitud *doliente*, interpreta un canto que extrae lo esencial de dicho material temático (con las terceras menores y segundas aumentadas) formado por tresillos de negra entrelazados por síncopas con base

armónica de la-re sostenido-sol-do en un hipnótico aire de *Adagio* acompañado por un fino contrapunto de blancas y redondas de toda la cuerda (cc.11-16).

Con un claro concepto camerístico, los motivos se alternan en diferentes voces del *tutti*; en este caso, las flautas en tresillos de cuartas y quintas cubiertas por un manto armónico constituido por cuerdas (sin contrabajo), el fagot y el violonchelo solista en *p* (cc.17-20). Tras un *céde*, se presenta un nuevo fragmento variado (con armonía por superposición de base acórdica si bemol-re-fa sostenido) en tresillos de negras del solista, acompañado por los clarinetes y violines con blancas y, tocando la misma melodía de ritmo ternario de blancas y negras, las violas y los fagotes (cc.21-27). El discurso, al igual que en el lenguaje de Shostakovich o Turina, sustenta su forma en una variedad de *tempi* de agogía creciente dentro del mismo movimiento. El violonchelo comienza en anacrusa un segundo tema (*Poco più mosso*) en *mf* y *expresivo* donde se recrudece el lenguaje, con una armonía más disonante y cambiante siempre fundamentada en acordes alterados entrelazados por un cromatismo melódico lírico, que nos recuerda el

estado de desesperación existente. Podemos observar los diferentes colores aplicados en cada “impulso” emocional del solista situado escalonadamente. Un primero en contrapunto con el motivo temático, principal en violas (cc.28-34), violines (c.30, c.32) y corno inglés (cc.33-37) organizado a través de tres centros armónicos (*fa sostenido*, cc.27-28; *re bemol*, cc.30-31; *sol*, cc.34-35). Un segundo (con *animato*) que surge desde el acompañamiento regular de negras (la cuerda salvo los contrabajos, cc.38-41; los fagotes, cc.40-42) combinado con ritmos pausados de síncopas (inicialmente en maderas, cc.38-42, sumándose en algunas voces de la cuerda, cc.42-45) dentro de la armonía por superposición de *fa sostenido-do-si bemol-mi bemol* (cc.41-49). Por último, un tercero en forma de cadencia, sobre la armonía de cuartas *si bemol-mi-fa sostenido-si bemol* sobre el *do* marcada en acordes por el piano, junto al vibráfono en *arpeggiato* lento y el apoyo armónico de las cuerdas en redondas con calderón (sin contrabajo), compuesta por una escala ascendente en *crescendo* a *f* con vértice en notas largas y repetidas en *tenuto*, ligada (con un *portamento*) a un pasaje derivado del motivo principal de tresillos dentro del ámbito armónico de *do-sol-re sostenido-la-si-fa sostenido*. La cadencia termina con un amplio *glissando* que simboliza el llanto interno del protagonista (cc.49-50).

49 *cédc.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Trpas.

Pno. *mf*

Xilo. *Vibrato*

Vibra. *mf*

Vc. Sol. *cédc.* *f* *portando*

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 49, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), and Trumpet (Trpas.), all with rests. The Piano (Pno.) part is marked *mf* and features a complex texture with multiple staves. The Percussion (Xilo. and Vibra.) parts are marked *mf*; the Xylophone part includes a *Vibrato* instruction. The Solo Violoncello (Vc. Sol.) part is marked *cédc.* and *f*, with a *portando* instruction. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) has rests. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and performance markings.

EPISODIO B (cc.51-82)

La orquesta (madera y cuerda) entra con un *Moderato* de intensa expresión y *f* con las flautas y los violines cantando una melodía derivada del tema del violonchelo presente en el *Poco più mosso* del primer episodio. El resto de instrumentos se contagian de la amplitud interválica característica de este fragmento describiendo un aire balanceante con los oboes, las violas y clarinetes en primer lugar y, a final de frase, los fagotes y violonchelos, interpretando una transmutación del motivo de tresillos inicial que aporta mayor exuberancia dramática (cc.51-57).

El violonchelo continúa el discurso sólo interactuando con la cuerda, con protagonismo creciente desde el *affrettando* y el *crescendo a ff* con *ritenuto molto* (cc.58-64) que desemboca en un *appassionato* iniciado con el acorde dramático de sol menor con séptima mayor (con el fa sostenido enfáticamente doblado por violines, violas, contrabajos, trompas, y el violonchelo solista en su acorde sol-re-fa sostenido). En ese momento, las trompas recuerdan el motivo atresillado inicial con el fagot mimetizándose con los violonchelos y las violas hasta que, después de unos pasajes temperamentales y solísticos del violonchelo que determinan uno de los puntos culminantes de la obra, las violas retoman el acompañamiento ternario de este movimiento, adhiriéndose temáticamente para terminar la frase junto a los violines 2º (cc.65-74).

66
Fl.
Ob.
Cl.
Fgt.
Trpas.
Pno.
Xilo.
Vibra.
Vc. Sol.
Vin. I
Vin. II
Via.
Vc.
Cb.

The image shows a page of a musical score, numbered 66 at the top left. The score is arranged in a vertical column of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Trpas.), Piano (Pno.), Xylophone (Xilo.), Vibraphone (Vibra.), Solo Violoncello (Vc. Sol.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score contains musical notation for measures 66 through 70. The Flute, Oboe, Clarinet, and Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Bassoon part has a few notes. The Trumpet part has a melodic line with slurs. The Xylophone and Vibraphone parts are silent. The Solo Violoncello part has a complex, rhythmic line with many notes. The Violin I and Violin II parts have melodic lines with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part has a melodic line with slurs.

The image shows a page of a musical score, measures 61 to 65. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Trpas.), Piano (Pno.), Xylophone/Vibraphone (Xilo. Vibra.), Violonchelo Solista (Vc. Sol.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violonchelo (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score includes dynamic markings such as *afrett.* and *ff*, and tempo markings *rit. molto* and *appassionato*. The Violonchelo Solista part is particularly prominent, showing a melodic line with long notes.

El lenguaje se recoge en textura y dinámica transitando hacia un fragmento reexpositivo, por medio de un *meno mosso*, donde los contrabajos y violonchelos guían cromáticamente la dirección del discurso y el violonchelo solista muestra una célula melódica de notas largas (*sol/la bemol*) como nexo entre la frase anterior y el siguiente episodio.

EPISODIO A' (cc.83-103)

Partiendo de la base armónica de mi-si bemol-mi-la bemol y, atenuada la sonoridad por el *morendo* precedente de cuerdas y fagotes, interviene nuevamente el solista con el tema derivado del inicial de tresillos con carácter *tristemente* (*meno mosso*), también acompañado por el cuarteto de cuerda, aunque en el contrapunto de éste último se incorporan elementos motivicos que proceden del *Moderato* anterior en violines 2º, violas y violines 1º. La escritura mantiene la unidad temática, incluyendo asimismo hacia el final, algunos motivos de tresillos del principio en violines 1º y violonchelos, coincidiendo con el paulatino

perdendosi e ritenuto molto con reposo de todos los instrumentos en el acorde re-fa-do sostenido-mi (re menor con séptima y novena mayores). Como conclusión, la compositora presenta el *Adagio* equivalente al del primer episodio, interpretado en este caso, por el piano, los violines y las violas en octavas al unísono en el registro agudo que forman sucesiones de cuartas justas bajo la dinámica de *pp*, con una parte solista implicada en *tremoli* agudos, creando una atmósfera fría e inerte concentrada en el intervalo de tercera menor descendente (cc.97-103).

The image shows a page of a musical score for an orchestra, specifically measures 96 to 103. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tropa.), Piano (Pno.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc. Sol.), and Contrabajo (Cb.). The piano part is prominent, featuring a tremolo in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The strings play in octaves with a tremolo in the violins and violas. The woodwinds and brass are mostly silent.

EPISODIO C (cc.104-172)

Con un lenguaje rítmico (*Allegro*) que comporta nerviosismo y rabia, descritos por medio de una escritura predominantemente de corcheas en intervalos de cuarta combinados con otros de tercera y séptima, dentro de estructuras acentuadas de manera irregular (3+3+2, la más frecuente) con respecto al compás de 4/4, comienza el violonchelo solista en *pizzicato* y *mf* con dos frases cortas interrumpidas por dos corcheas en los fagotes, violas, violonchelos y contrabajos (la cuerda también en *pizzicato*), en *p* y un compás en silencio.

101 Allegro

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Trpas.

Pno.

Xilo.
Vibra.

Sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

B.

101

102

103

104

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

En un tercer impulso, la cuerda reproduce el mismo material en *pizzicati* y *p* (salvo los contrabajos) con el acompañamiento en acordes *con arco* (do-re-fa sostenido) del solista y un silencio de compás. A continuación, se estabiliza el movimiento motor con todos los instrumentos casi al unísono para entrar en un juego alternado de intervenciones de la orquesta y el solista con apoyo armónico-rítmico de las trompas (cc.115-121, cc.126-134), del piano (cc.121-125, cc.128-132, cc.135-153), del xilófono (cc.121-125, cc.128-132, cc.135-139, cc.143-153). El tema rítmico pasa del violonchelo a la cuerda ejerciendo de acompañantes y solistas (cc.115-120) hasta que irrumpen las maderas con los fagotes sonando homorrítmicamente con la cuerda y el resto con diseños de corcheas (cc.121-125). Mientras tanto, el violonchelo se erige como protagonista principal con el motivo melódico seguido de nota larga completada con secciones armónico-rítmicas del resto de instrumentos (cc.121-150). Con carácter conclusivo, la autora empieza súbito en *p* en el compás 153 con las cuerdas (sin contrabajo) en notas largas con el marcado rítmico de las maderas dando entrada a una sección de acordes a

contratiempo entre la dos secciones principales de la orquesta (la cuerda en *pizzicati*) con un clarinete *a solo* (c.157), un oboe *a solo* (c.159) alternando, con aire de *stretti*, con el violonchelo solista. La música alcanza mediante un *crescendo* el *tutti* orquestal (sin piano, ni percusión) que culmina este episodio con el solista en acordes (dentro de la armonía central y generadora de do-fa sostenido-si bemol) simultaneados con los fagotes y contrabajos, y con el resto, desarrollando el material temático recurrente de todo el episodio y transitando, seguidamente, en *decrescendo* hacia una aligeración de la textura con toda la cuerda en solo en los últimos compases de *céde* (cc.161-172).

EPISODIO D (cc.173-230)

El discurso entra en un estado de interiorización (*meno mosso*) donde destaca un planteamiento coral homofónico con el piano ejerciendo de base armónica (fundamentada en acordes por superposición de cuartas y quintas de diferentes tipos) con voces dobladas en los fagotes, violas y violonchelos, y el solista inmerso en una sonoridad de *p* y *dolce* de ritmo conjunto de negras en *legato* (cc.173-178).

171 *cède. meno mosso*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Trpas.

Pno.

Xilo.
Vibra.

Vc. Sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 171-174 is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet). The middle section features the Piano, Xylophone/Vibraphone, and Violoncello Solo. The bottom section contains the string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The score is marked with a tempo of 'meno mosso' and a mood of 'cède.'. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'dolce' (softly). The piano part shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The string parts provide a rhythmic and harmonic foundation, with the violins playing a steady eighth-note pattern and the cellos and basses playing a more active line.

Súbitamente la orquesta en *tutti*, salvo el piano, con las flautas y los violines cantando el mismo material temático en *ff* y el acompañamiento con ritmo binario de blanca y negra a contratiempo del resto de instrumentos (incluido el solista), colocan al oyente en el estado de angustia que no halla todavía su salida (cc.179-182). Este clímax evoluciona hacia una atmósfera de abatimiento con un siguiente pasaje melódico descendente, en *tremoli* que refuerzan el dramatismo de una melodía sincopada de aire lisztiano formada por intervalos pequeños (inspirados en los motivos melódicos del solista en el compás 68) en el violonchelo solista, la flauta 1ª, los oboes, los violines, violas y los violonchelos; todo ello, sustentado por el resto de instrumentos con los fagotes y contrabajos en negras acentuadas que guían, a través de un *decrescendo* y posterior *céde*, el contenido musical hacia su catársis (cc.183-186). La voz solista canta con valores largos junto a los violines, descansando en un *più mosso* de ritmo ligero, anticipado en el compás anterior por las violas y los violonchelos, en corcheas a contratiempo con los contrabajos marcando los bajos, en *pizzicati* y *p* (cc.187-190). En el contexto

armónico imperante de acordes de cuartas (do-fa sostenido-si bemol, si bemol-mi-la bemol, etc.), sobresale el violonchelo con diseños obsesivos de corcheas que evolucionan tomando un carácter cada vez más rítmico, con recursos varios de escritura (*pizzicati*, escalas ligadas, *glissandi*, acentos, dobles cuerdas) (cc.191-197), e interacciona (en pasajes alternados y homofónicos) por medio de los cambios de articulación y dinámica con la orquesta en un auténtico episodio camerístico (con los fagotes, violines y violas, cc.198-203/ cc.211-215; trompas, clarinetes, oboes y cuerda, salvo contrabajos, cc.204-210; madera y cuerda con contrabajos y trompas para el *crescendo* final, cc.216-230).

The image displays a page of a musical score for measures 216 to 230. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fgt. (Bassoon), Trpas. (Trumpets), Pno. (Piano), Xylo. Vibra. (Xylophone/Vibraphone), Vc. Sol. (Violoncello/Double Bass), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello/Double Bass), and Cb. (Cello/Double Bass). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc. con. do' (crescendo con sordina) and 'ritenuto molto'.

Todos los instrumentos en un *ritenuto molto* interrumpen el *moto perpetuo*, tras un compás en el que suenan homorrítmicamente en *ff* y acentuado, haciendo sonar dos acordes en calderón (sol menor con séptima y novena mayores sobre el bajo *fa sostenido* y si menor con quinta disminuida sobre el bajo *fa*) con *decrescendo* a *p* que demarcan el último vértice de un estado psicológico puesto al límite (cc.228-230).

EPISODIO a' (cc.231-237)

La línea de los graves vuelven a formar una tercera cargada de simbolismo, en este caso, mayor (*fa/re bemol*) hacia un *Largo* en *pp* que recupera el motivo de tresillos con la cuerda (los violines segundos con trinos de *la/si* y los graves en nota pedal), el piano y el violonchelo solista, en dos voces que dan lugar a intervalos armónicos de séptima menor con reposo en calderón sobre el acorde de base *re bemol-la-sol-re bemol* (cc.231-235). El clima de ambigüedad emocional existente, se resume en una sucesión donde el piano, el xilofón y la cuerda atacan el acorde de sol menor con séptima mayor en *f* y *sf*, con el solista expresando a modo de fermata una melodía descendente en el ámbito de la octava con *fa sostenido* y descansando en los arpeggios delicados del piano en dirección ascendente, completados por el xilofón y las cuerdas en *sordina* y *pp* con un *fa sostenido*. La compositora muestra, de este modo, un siempre último halo de esperanza y luz (cc.236-237).

The image displays a page of a musical score for measures 231 to 237. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, piano, xylophone/vibraphone, and strings. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score shows a complex texture with multiple voices and instruments playing in a 4/4 time signature. The piano part features a descending melody with a fermata, while the strings play a rhythmic pattern of triplets. The woodwinds and brass parts are mostly rests, with some notes appearing in the later measures. The overall mood is one of emotional ambiguity and hope.

236 *céde.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Trpas.

Pno.

Xilo.
Vibra.

Vc. Sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The staves are arranged vertically from top to bottom: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fgt. (Bassoon), Trpas. (Trumpet), Pno. (Piano), Xilo. Vibra. (Xylophone/Vibraphone), Vc. Sol. (Violoncello), Vin. I (Violin I), Vin. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violonchelo), and Cb. (Contrabajo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a 'p' marking and the instruction 'sister rubato'. The strings have 'ppp' markings and 'sordinas' (mutes) instructions. The measure number 237 is indicated at the beginning of several staves.

IV. CONCLUSIONES

En el itinerario aplicado recordamos las siguientes líneas de investigación presentes en cada capítulo:

- Estudio de la trayectoria artístico-humanística a través de la biografía de la autora.
- Análisis del contexto social e histórico que rodea a la compositora.
- Estudio del contexto artístico y, en particular, artístico-musical de López Artiga, por medio de los casos previos y coetáneos.
- Descripción de las características técnico-compositivas y estético-filosóficas de la autora.
- Análisis particularizado de toda la obra en dos bloques principales: música vocal y música instrumental.

El amplio camino recorrido en la elaboración de esta tesis nos ha permitido obtener los resultados deseados correspondientes a los diferentes objetivos planteados en la introducción.

Al hablar de figuras de la talla de López Artiga, uno se ve abocado a reflexionar sobre aspectos humanos y artísticos que confluyen en una misma personalidad. Precisamente, en el seguimiento de su trayectoria personal y creativa, se descubre a una persona que no es ajena en absoluto al mundo que la rodea, reflejando en cada una de sus obras, numerosos aspectos relacionados con los diversos estados psicológicos generados por una profunda dimensión vivencial. Cada obra mantiene un equilibrio entre lo que muestra al oyente y lo que guarda dentro; para ello, el modo de crear no deja de lado, como recuerda la misma autora, los aspectos formales que ayudan a dar lógica al discurso pero, a su vez se fundamenta en un libre uso de la armonía que, en su constante evolución, resulta ser el sustento principal del proceso creativo.

En el estudio de sus obras se observa cierta “democratización” en el empleo de las voces, quizás debido a su particular uso del contrapunto. Esto se demuestra también al apreciar el meticuloso tratamiento de los acompañamientos que contribuye a describir el estado psicológico asignado a cada melodía. En relación a este punto, se distingue cierta afinidad con compositores como Alban Berg, verdaderos maestros del retrato psicológico. Posiblemente, en parte debido a su especial sensibilidad humana y su posterior asimilación de ciertos aspectos de la cultura alemana en sus años de formación en Austria, el contenido de las obras se caracteriza por una búsqueda de lo profundo y de lo esencial.

Al emplear términos demasiado estrictamente definidos en los libros de Historia de la Música como romanticismo, neoclasicismo, impresionismo o modernismo en los que se genera un excesivo rigor a la hora de clasificar a un compositor, no se debe ignorar que en creadores como López Artiga, con su uso de los recursos compositivos, impera la finalidad sobre el medio, el cual es indiscutiblemente imprescindible. Esto obliga a entender cada término empleado de una manera relativa, y nunca generalizadora.

Desde el punto de vista del empleo de los instrumentos, al igual que han podido apreciar personalidades como Eduardo López Chavarri Andujar o Tomás Marco,

López Artiga demuestra su conocimiento profundo del piano y del canto; es decir, un instrumento polifónico y uno monódico que, por sus particularidades expresivas, ayudan a la Autora a escribir con maestría y naturalidad; de esta manera, cada obra presenta, no sólo un texto musical, sino que muestra, incluso la personalidad de cada instrumento potenciando sus características de timbre, registros, flexibilidad, fuerza, etc. Estas cualidades se manifiestan tanto en las obras de piano como en las que incluyen la gran variedad de instrumentos de la orquesta sinfónica.

En su amplia experiencia como intérprete, ha trabajado músicas que emplean técnicas más y menos complejas sin embargo, ella construye sus lenguajes en una constante búsqueda de lo esencial, partiendo de una base práctica muy importante que le permite escribir con solidez de resultado.

Podemos constatar que, gracias al empleo de una escritura poco recargada en su forma, donde la esencia del contenido es el objetivo primordial de su discurso, la Autora coincide con creadores como Joaquín Turina o Manuel de Falla, lógicamente salvando las diferencias estéticas.

Otro de los aspectos a destacar es la aplicación directa de su gran experiencia escénica que se traduce en un control del ritmo interno y de la respiración, así como de sus “efectos teatrales”, fruto de una auténtica “técnica vivencial”. En relación a esto, como recuerda la Autora, a raíz del estreno de su ópera “El Adiós de Elsa” en Nueva York, llega a sentirse absorbida por el personaje protagonista, tanto por ser la creadora musical, como por su papel de intérprete.

Sus obras requieren un compromiso por parte de éste que debe, simbióticamente, adentrarse en el mundo expresivo de la compositora, para poder captar los mecanismos creativos y exteriorizarlos.

Sus partituras contienen, como en el caso de muchos compositores, sólo una parte de lo requerido a la hora de interpretarlas, siendo necesario un acercamiento sincero y natural, que, en conclusión, acaba describiendo el principio fundamental de sus composiciones: la expresión de un arte sincero, no artificioso, trascendental, sencillo en sus líneas y denso de contenido.

En conclusión, en su creación, lo importante no es tanto lo que debe ser, como lo que en su sentir más profundo quiere ser.

V. CATÁLOGO

- Cançó de bres per a Marta*, para voz y piano (1979). No editada.
- Guamiliana*, para bombardino/violín y piano (1980). Valencia, Piles, 1988.
- Nana para el niño Jesús*, para coro mixto (1980). No editada.
- Ferraro*, para banda sinfónica (1980). No editada.
- Madre en la puerta hay un niño*, para voz y piano (1980). No editada.
- Suite académica*, para orquesta de cuerda (1980). No editada.
- Caminos*, para voz y piano (1981). Valencia, Piles, 1983.
- Intimismos*, para voz y piano (1981). Valencia, Piles, 1983.
- Tres canciones españolas*, para barítono y piano (1981). Valencia, Rivera Editores, 2006.
- Dos impresiones*, para voz y piano (1981). No editada.
- Dos canciones*, para voz y guitarra (1981). No editada.
- Coral sin palabras*, para coro mixto (1982). No editada.
- Tríptico*, para voz y piano (1982). No editada.
- Sonata*, para clarinete en si bemol y piano (1983). Valencia, Piles, 1984.
- Dos nanas*, para voz y piano (1983). No editada.
- Nana*, para voz y grupo de viento (1983). No editada.
- Simbolismos*, para voz y piano (1984). Valencia, Piles, 1989.
- Ya sé, ya sé...*, para voz y piano (1984). No editada.
- Cinco piezas breves*, para clarinete en si bemol y piano (1984). En: *La Transposición (Teoría y Práctica)*. Valencia, Piles, 1985.
- Dos canciones tristes*, para voz y piano (1986). No editada.
- Siete canciones infantiles*, para coro de voces blancas y piano (1987). Valencia, Rivera Editores, 2006.
- Sonata*, para voz y piano (1987). Valencia, Piles, 2011.
- Suite*, para oboe/clarinete en si bemol/saxofón alto y piano (1988). Valencia, Piles, 1993.
- Los Inmortales*, para piano (1988). Valencia, Piles, 1991.
- Dos igual a uno*, para voz y piano (1988). No editada.
- Divertimento*, para dos clarinetes en si bemol y fagot (1989). No editada.

Sonata de Abril, para violonchelo/bombardino y piano (1990). Valencia, Piles, 1993.

Zapateado en forma de rondó, para orquesta de cámara (1990). No editada.

Los Inmortales, para orquesta sinfónica (1988/1991). No editada.

Ensayos, para piano (1992). Valencia, Piles, 2008.

Dos canciones, para voz y piano (1992). No editada.

Intimismos, para soprano y orquesta (1981/1993).

Himno al Santísimo Cristo de la Vida, para dos voces y órgano (1993). No editada.

Big Apple Suite, para orquesta sinfónica (1994). Valencia, Piles, 2003.

Homenajes, para voz y piano (1994). No editada.

Seis voces y una lira, para voz y piano (1995). No editada.

Tres tiempos de amor, para soprano, mezzosoprano y piano (1995). No editada.

Big Apple Suite, para violín y contrabajo (1994/1995). No editada.

Renaixença para Coro mixto (1998). No editada.

Cant de Mort, cantata profana para orquesta sinfónica, coro mixto y dos solistas (1998). No editada.

El Adiós de Elsa, ópera en un acto (1999). Valencia, Piles, (1ª Ed.2000/2ª Ed.2002).

Tres momentos con “Loba” y un epílogo, para voz y piano (2001). No editada.

Yo vivo. In memoriam. Max Aub, para orquesta de cámara y barítono solista (2003). Valencia, Piles, 2003.

Ballet (de la ópera “El Adiós de Elsa”), para violín, trombón, piano y contrabajo (1999/2003). No editada.

Broadway (de “Big Apple Suite”), para violín, piano y contrabajo (1994/2003). No editada.

Broadway (de “Big Apple Suite”), para piano (1994/2003). No editada.

Duo Elsa y Victor (para la ópera “El Adiós de Elsa”), para voz y orquesta (2000). Valencia, Piles, 2002.

Criselefantina, para piano (2010). No editada.

Animus Nebula, para violonchelo y orquesta (2011). Valencia, Piles, 2015.

Animus Nebula, para violonchelo y piano (2011). Valencia, Piles, 2015.

Cartas al Señor Bergerac, para piano (2013). No editada.

Aleluya, para voz y piano (2013). No editada.

VI. DISCOGRAFÍA. REGISTROS SONOROS¹⁸⁹

Grabaciones editadas:

1. “*Ángeles López Artiga. Canta a: Beethoven, Ravel y Ángeles López Artiga*”. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

Obras: (cara A) *Caminos (Aquel sombrero de monte, A la voreta del mar, Zapateado, Alala..., Molinero, molinero...)* e *Intimismos (Mujer de barro, Hombre pequeño, Canción, Pensamiento raro)* de Ángeles López Artiga; (cara B) *¡Ah, perfido!* de Ludwig van Beethoven y *Dos melodías hebraicas (Kaddisch, L'enigme eternelle)* de Maurice Ravel.

LP. XC 0001 SGAE. Xirivella Records. 1984

2. “*Pasodobles*”. Banda sinfónica la Artística, Buñol. Conductor Henrie Adams.

Obras: *Cielo andaluz* de P. Marquina, *Lagartijilla* de J. Martín, *Fiestas en Dax* de J. Mas Quiles, *Suspiros de España* de A. Álvarez, *Fina Blasco* de R. Talens, *Gallito* de S. Lope, *Flores españolas* de G. Cárcel, *La Primitiva* de J. Penders, *Pan y toros* de E. Barbieri, *España cañi* de P. Marquina, *Atlético* de Llano, *Pérez Barceló* de B. Sanchis, *Ferraro* de Á. López Artiga, *Churumbelerías* de E. Cebrián, *Pepita Greus* de P. Pérez Chovi, *Teatro Montecarlo* de A. Pérez Perelló, *El Gato Montés* de M. Penella.

CD. 500014. World Wind Music. 1995

3. “*Los Inmortales*”. Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana. Henrie Adams, director. Obras: *Divertimento* de Manuel Palau, *Los Inmortales* de Ángeles López Artiga, *Adagio* de Joaquín Rodrigo, *Microsuite* de José Báguena Soler.

CD. 399270. Mirasound Classics. 1997

¹⁸⁹ Como fuente principal de datos está la recopilada por el crítico musical César Rus en el capítulo IV elaborado por él. Véase: AA.VV: *Ángeles López Artiga: un espíritu musical*. Coordinador y coautor: Fernando Morales. Coautores: Miguel Catalán, Ana Galiano, José Madrid, César Rus. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009.

4. “*Cants a la Patria*”. Coral Popular de lo Rat Penat. Rosa Bartual i Oliver, directora. Obras: *L' hora del sacrifici* / P. Asins de V. Sanjosé. *Cant de Renaixença* / J. Monmeneu de M. Palau. Sempre valencians / F. Alloza de V. de Miguel. *Cant a la Senyera* / C. Salvador de A. Alamàn. *Vent de Ponent : Himne valencianiste* / J. Cebrián. *Crit de vida* / P. Asins de S. Sansaloni. *Canço de lluita* / M. Thous de M. Asensi. *Cant de deslliurança* / J. Blanquer de S. Chulià. *Cant a la terra* / P. Delmonte de Cardenal J. Benlloch. *Renaixença* / G. Bosch de M^a Angeles López Artiga. *Himne a la patria* / J. M^a Juan de J. Climent. *Cant regionaliste* / J. M^a Puig de B. Adam. *Libertad* / R. Bartual de G. Verdi.

CD. SGAE 764. EGT. 1998

5. “*Villancicos y Canciones Infantiles*”. Escolanía de Ntra. Sra. de los Desamparados. Dirección: Luis Garrido Jiménez. Obras: *Quem pastores* / anónimo arm. de Jhon Rutter. *Los viejos vienen a pie* / Juan Ant. Chica. *Si los pastores supieran* / José M^a Gomar. *El cascabelito* / Luis Bedmar. *Esta noche nace el Niño* / José M^a Gomar. *Campanitas de Belén* / Matilde Salvador. *Aguinaldo de Nadal* / José Climent. *Davall d'una penyeta* / Vicente Pérez-Jorge. *Nadalenca socarrà* / José Climent. *Els pastorets* / Eduardo López-Chavarri. *Canción cantada ; La Lola ; Balada de un día de julio ; Campana ; El lagarto está llorando ; Primera página ; Canción tonta* / música de Ángeles López Artiga ; letra de Federico García Lorca.

CD. 781-C. E. G. Tabalet. 1999

6. “*Ángeles López Artiga. Música y Poesía*”. Soprano: Ángeles López Artiga. Piano: Jan Gruithuyzen. Obras: *Seis voces y una lira (Vientos, El reloj y la muerte, Para desconocer la primavera, Rosas de Octubre, La espera, Himno a Venus)*; *Sonata para voz piano (Allegro moderato, Lento, Allegro rítmico)*; *Caminos (Molinero, molinero..., Aquel sombrero de monte, Alala..., A la voreta del mar, Cuando vengas de la siega, Seguidilla del jo y ja, Zapateado)*; *Simbolismos (Escarcha, Rocío negro, Confieso)*; *Intimismos (Mujer de barro, Hombre pequeñito, Canción, Pensamiento raro)*.

CD. 299288. Mirasound Classics. 1998

7. “*Tres miradas sobre el folclore español*”. Ángeles López Artiga, soprano. José Madrid, piano. Obras: *Siete canciones populares españolas (El paño moruno,*

Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción, Polo) de Manuel de Falla; *Canciones españolas antiguas (Anda jaleo, Los cuatro muleros, Las tres hojas, Los mozos de Monleón, Las morillas de Jaén, Sevillanas del siglo XVIII, El café de Chinitas, Nana de Sevilla, Los Peregrinitos, Zorongo, Romance de Don Boixo, Los reyes de la baraja)* de Federico García Lorca; *Tus ojillos negros* de Manuel de Falla; *Caminos (Molinero, molinero..., Aquel sombrero de monte, Alala..., A la voreta del mar, Cuando vengas de la siega, Seguidilla del jo y ja, Zapateado)* de Ángeles López Artiga.

CD. SA0098. Factoría Autor. 2004

8. **“Pasodobleando”**. Banda de Música Santa Cruz de Ribadulla. J. L. Diéguez, director. Obras: *Entre flores* de José F. Pacheco. *Fina Blasco* de Rafael Taléns Pelló. *La del manojito de rosas* de Pablo Sorozabal. *Ferraro* de Angeles López Artiga. *A Primitiva* de Jef Penders. *Rojosa* de Rafael Taléns Pelló. *Odón Cobas* de Juan Lois Diéguez. *Capitanía Cides 1986* de Antonio Carrillos Colomina. *A Freixa* de Rogelio y F. Groba. *Carrascosa* de Teixidor. *Pérez Barceló* de Bernabé Sanchís. *I.888* de Juan Lois Diéguez.

CD. 2004

9. **“Momento de Sonatas”**. *Obras de Ángeles López Artiga*. M. García, violonchelo. E. Artiga, clarinete. F. Clemente, oboe. J. C. Alborch, violín. S. Tarrasó, trombón. P. Lluch, contrabajo. A. López Artiga, soprano y piano. J. Gruihuyzen, piano. Obras: *Sonata de Abril (Allegro ritmico, Lento, Allegro)* para violonchelo y piano; *Sonata para clarinete (Allegro, Lento, Allegro ritmico)* para clarinete y piano; *Sonata para una voz desesperada (Allegro moderato, Lento, Allegro ritmico)* para soprano y piano; *Suite (Preludio, El vals, Canción y danza, Carioca)* para oboe y piano; *Ballet (de la ópera “El Adiós de Elsa”)* para violín, trombón, piano y contrabajo.

CD. 003. AM. 2005

10. **“Colección de tonadillas: del siglo XVIII a Enrique Granados”**. A. López Artiga, soprano. José Madrid, piano. Jesús Fuster, oboe. Ana Ventura, mezzosoprano. Obras: **Tonadillas escénicas (arr. José Subirats): Seguidillas majas** de B. de Laserna, *Tonadilla de la Paloma* de A. Guerrero, *Canción picaresca* de J. Palomino, *Seguidilla dolorosa de una enamorada* de L. Misón,

Canción satírica de pronósticos de P. Esteve, *Seguidilla del oficial cortejante* de V. Galván, *Canción de la tímida* de J. Valledor, *Minueto en alabanza de la música seria* de F. Ferandiere, *Canción contra las violetistas* de M. Bustos, *Seguidillas religiosas* de M. Pla, *Canción de la gitana habilidosa* de J. Castel; **Colección de Tonadillas escritas en estilo antiguo.** Música: E. Granados. Texto: F. Periquet: *Amor y odio, Callejeo, El majo discreto, El majo tímido, El mirar de la maja, El tralalá y el punteado, La maja de Goya, La maja dolorosa (tonadillas 1, 2 y 3), Las currutacas modestas; Canto gitano* de Enrique Granados.

CD. SRD-336. Tañidos. 2006

11. “*Ángeles López Artiga. Obras para piano*”. *Los Inmortales, Ensayos.* Ángeles López Artiga, piano. Obras: *Los Inmortales (La Tierra, El Aire, La Lluvia, El Sol, La Palabra, El Mar, El Fuego); Ensayos (Julieta Capuleto, George Sand, Teresa de Jesús, Juana I, Salomé, Marie Curie, Electra).*

CD. SRD-348. Tañidos. 2007

12. “*Ángeles López Artiga. Obras para canto y piano*”. Ángeles López Artiga, soprano. José Madrid, piano. Pilar Esteban, mezzosoprano. Obras: *Homenajes (Los mismos ojos, Enigma, Primavera sempre); Canciones tristes (Calladita, Lágrima); Tres momentos con “Loba” y un epílogo (Lo fugitivo permanece y dura, Tú, planetaria..., Los yertos moradores de la ausencia, Una postal de nieve); Tres canciones (Traslúcida, Toma, Dame); Sol nuevo de cada día (Visión, Tus blancas melodías); Dos igual a uno (I. Allegro moderato, II. Adagio); Impresiones (Memento, Torreperogil); Dos tiempos de amor (Varios efectos del amor, Para desconocer la primavera); Dos nanas (Hazme una cuna, Al meu xiquet).*

CD. SRD-387. Tañidos. 2010

Grabaciones de RNE

Grabaciones de estudio.

Como remarca, César Rus, el archivo es propiedad de RTVE. La propia autora recibe el encargo en numerosas ocasiones de interpretar varios programas para los que se desplazará a los estudios de RNE en Madrid. Por desgracia, no guarda

copia alguna de tales grabaciones. Entre las sesiones seleccionadas por el crítico musical están las siguientes:

30 de mayo de 1975

L'infantament meravellós de Scharazada de Roberto Gerhard. Ángeles López Artiga, soprano. Perfecto García Chornet, piano.

17 de mayo de 1976

L'infant de les quatre estacions: Luna de verano, Las canciones marineras de Amando Blanquer; *Seis canciones españolas* (versión para piano) de Eduardo López-Chavarri. Ángeles López Artiga, soprano. Perfecto García Chornet, piano.

9 de noviembre de 1976

Cinco canciones españolas (salvo la nº2) y *Cançons del mar* de José Moreno Gans; *Al aire del cor i del seny, Cançó muntanyenca y la palmera* de Manuel Palau; *Cinco canciones populares argentinas y Canción al árbol del olvido* de Alberto Ginastera; *Canto indio (Pajonal y Amor se paga)* de Andrés Sas. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

16 de mayo de 1977

Danzas esclavas para cuatro manos op.46 nº8 y op.72 nº2 de Antonin Dvorák; *Frühe Lieder* de Alban Berg; *Canciones op.6* de Arnold Schönberg; *La pluja, Montesa, Avila, Dicen que me case yo y Clam* de Manuel Palau. Ángeles López Artiga, soprano y piano. Margarita Conte, piano.

18 de noviembre de 1977

Siete melodías zíngaras op.55 de Antonin Dvorák; los villancicos *A Santo Tomás Apóstol, A la asunción de María "si lisonjera", Morir y probar dulzura* y el solo *Oigan al bobo* de José Pradas; *Cançó, Albada y Roda la mola* de Vicente Asencio. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

26 de mayo de 1978

Desespero, Epifanía, O neno preguntaba y El caballero de Vicente Asencio; *Ofrenda nº2 "La fuente del camino* de Eduardo López-Chavarri; *Dos canciones de cuna y Mañanita de diciembre* de Matilde Salvador; *L'infant de les quatre estacions* (del nº1 al nº4) de Amando Blanquer; *Cinco canciones playeras* de Oscar Esplà; *Turulu, turulum galleguica, Serranos venid y Bien te puedes*

alegrar de Juan Bautista Comes; *Mémoires populaires grecques* de Maurice Ravel. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

24 de octubre de 1978

Aria “*All'aquisto di gloria*” de la ópera *Il trigrane o vero l'egual impegno d'amore di fede* de Alessandro Scarlatti; Aria “*Nel lasciarti o prence amato*” de la ópera *L'olimpiade* de Domenico Cimarosa; Aria “*Ah, che forse ai miei di*” de la ópera *Demophon* de Luigi Cherubini; Aria “*Toglietemi la vita*” de la ópera *Il Pompeo* de Alessandro Scarlatti; *Marinero en tierra op.27* y *Destierro op.31* de Rodolfo Halffter; *Histoires pour enfants* y *Pastorale* (canción sin palabras) de Igor Stravinsky; *Tres nanas* de José Evangelista; *Una voz tenue* y *Hojas somos, Señor* de José Báguena Soler. Ángeles López Artiga, soprano. Enriqueta Navarro, piano.

21 noviembre de 1979

Del rosál sale la rosa, Este niño se lleva la flor y *Mañanita de diciembre* de Miguel Asins Arbó; *Soledades* de Oscar Esplà; *Marta, canço de bres* de Ángeles López Artiga; “*Wer hat dies Liedlein erdacht*” del ciclo *Des Knaben Wunderhorn* de Gustav Mahler. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

29 de mayo de 1980

Canzonette italiane dedicate alle dame y *Ifigenia in Aulide* (selección) de Vicente Martín y Soler; *Mémoires hébraïques* (nº1 y 2) de Maurice Ravel. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

18 de noviembre de 1980

Canciones argentinas (nº1, 2 y 3) de Carlos López Buchardo; *La palomita* de Carlos Guastavino; *Where you are, By an'by, Tis me o Lord* (selección de espirituales) de Harry T. Burleigh; “*Summertime*” de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin; *Das Marienleben op.27* de Paul Hindemith. Ángeles López Artiga, soprano. Margarita Conte, piano.

Grabaciones de conciertos en directo.

19 de enero de 1977

Sis cançons populars de Catalunya y L'infantament meravellós de Scharazada de Roberto Gerhard. Ángeles López Artiga, soprano. Perfecto García Chornet, piano.

Concierto en homenaje al compositor Robert Gerhard emitido en el programa “Miércoles de Radio Nacional” de RNE desde el Palau de la Música Catalana.

26 de febrero de 1979

Danzas eslavas op.46 y op.72 nº2, Melodías zíngaras op.55 y Canciones bíblicas op.99 de Antonin Dvorák. Ángeles López Artiga, soprano y piano. Margarita Conte, piano.

Concierto emitido en el programa “Lunes de Radio Nacional” de RNE desde la Sala Fénix de Madrid.

Grabaciones oficiales de obras de la compositora.

16 de diciembre de 1994

Los Inmortales (7 preludios para orquesta) de Ángeles López Artiga; ***Concierto para piano y orquesta*** de Maurice Ravel; ***“El Mar”, tres bocetos sinfónicos*** de Claude Debussy. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta de Valencia. Manuel Galduf, director. Palau de la Música y Congresos de Valencia.

2 de junio de 1996

Concierto realizado por el décimo aniversario de la transformación de la antigua Escuela Municipal de Música en el actual Conservatorio Profesional de Música “José Iturbi”. Entre las diferentes obras ofrecidas se encuentra ***Tríptico (traslúcida, Toma y Dame)*** de Ángeles López Artiga. María Ángeles Peters, soprano. Fernando Tortajada, piano. Palau de la Música y Congresos de Valencia.

19 de diciembre de 2002

Concierto realizado para el acto de entrega del Premio Nacional de Grabado 2002. Entre las diferentes obras ofrecidas se encuentra ***Intimismos (nº1 y 2)*** de Ángeles López Artiga. Julia Casamayor, soprano. Marisa Arderius, piano. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otras grabaciones

Se trata de registros realizados en diferentes salas de concierto y de estudios de grabación de los cuales la compositora guarda una copia casi de cada uno. Se aúnan eventos dónde la Autora participa como intérprete y/o como compositora.

6 de febrero de 1992

Los Inmortales (siete preludios para piano en memoria de Vicente Aleixandre), *Sonata para voz y piano* y *Caminos* de Ángeles López Artiga. Ángeles López Artiga, soprano y piano. Ricardo-Jesús Roca Padilla, piano. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

9 de junio de 1992

Concierto organizado por la Asociación Valenciana de Arte y Pensamiento.

Canción de Otoño, *Nocturno*, *Vals sentimental* de Piotr Ilich Chaikovsky; *Sonata op.8* de Zoltán Kodály; *Elegía* de Gabriel Fauré; *Pieza en forma de Habanera* de Maurice Ravel; *Adagio* de Dmitri Shostakovich; *Rapsódia en sol menor op.79* de Johannes Brahms; *Sonata de Abril* de Ángeles López Artiga. Dmitri Furdnadjiev, violonchelo. Marisa Arderius, piano. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

25 de junio de 1992

Concierto organizado por la Asociación Valenciana de Arte y Pensamiento.

Los Inmortales (siete preludios para piano en memoria de Vicente Aleixandre), *Sonata para voz y piano* y *Caminos* (5 de las 7 piezas) de Ángeles López Artiga. Ángeles López Artiga, soprano y piano. Ricardo-Jesús Roca Padilla, piano. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

14 de julio de 1994

Concierto en el que se estrena la versión orquestal de *Intimismos* de Ángeles López Artiga. Astrid Crone, soprano. Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana. Henrie Adams, director. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

10 de agosto de 1996

Concierto realizado por el Dúo “Música a dos” entre cuyas obras se encuentra *Big Apple Suite* (versión para violín y contrabajo) de Ángeles López Artiga. Anabel García del Castillo, violín. Jesús Romero, contrabajo. Auditorio del Conservatorio de Ribarroja.

10, 11, 17, 18 de octubre de 1999

La ópera *El Adiós de Elsa* de Ángeles López Artiga. Ángeles López Artiga, *Elsa* (soprano). Alfredo San Félix, *Víctor* (tenor). Hugo Reyes, *Salvador* (barítono). Anthony Martin, *Agente literario* (bajo). Orquesta del Miranda Theatre de Broadway en Nueva York. Jan Gruythuizen, director musical.

17 de junio de 2000

Concierto realizado por el Dúo “Música a dos” entre cuyas obras se encuentra Big Apple Suite (versión para violín y contrabajo) de Ángeles López Artiga. Anabel García del Castillo, violín. Jesús Romero, contrabajo. Auditorio del Conservatorio “Mestre Vert” de Carcaixent.

2 de junio de 2003

Yo vivo. Max Aub “In memoriam” de Ángeles López Artiga. Orquesta de cámara “Joaquín Rodrigo”. Agustín León Ara, concertino-director. Auditorio Municipal de Segorbe.

26 de junio de 2003

Concierto con motivo del décimo aniversario del ciclo coordinado y dirigido por Ángeles López Artiga “Las Artes en Paralelo”.

Big Apple Suite (Manhattan, Central Park, Broadway, Manhattan again) de Ángeles López Artiga; *“No corté más que una rosa...”* de *La del Manojito de Rosas* de Pablo Sorozábal; *Goyescas (Intermedio)* de Enrique Granados; *La Patria Chica (Romanza de soprano)*, *La Patria Chica (Preludio)*, *“Carceleras”* de *Las Hijas del Zebedeo*, *“Rataplán”* de *El Tambor de Granaderos*, *“Yo que siempre reí... “* de *El Rey que rabió* de Ruperto Chapí; *El Bateo (fragmento sinfónico)* de Federico Chueca; *“Como nació en la calle de la paloma...”* de *El Barberillo de Lavapiés* de F. Asenjo Barbieri; *Estancia op.8. Suite* de Alberto Ginastera. Maria José Martos, soprano. Orquesta de Valencia. Enrique García Asensio, director. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

10 de marzo de 2009

Concierto homenaje a Ángeles López Artiga. Concierto monográfico con obras de Ángeles López Artiga.

Ensayos (Julieta Capuleto, George Sand, Teresa de Jesús, Juana I, Salomé, Marie Curie, Electra), *Broadway* para piano; *Tres momentos con “Loba”* y un

epílogo, Sonata para voz y piano (Sonata para una voz desesperada), Intimismos para soprano y piano. Amparo Navarro, soprano. Marisa Blanes, piano. Palau de la Música y Congressos de Valencia.

2 de diciembre de 2010

Grabación efectuada en los Estudios Millenia que incluye varios episodios de la ópera *El Adiós de Elsa* de Ángeles López Artiga.

Aria de Elsa (soprano) “*¿Qué fue lo que pasó?*”

Dúo de Elsa y Víctor (soprano y tenor) “*Quiero que vuelvas a ser mía*”

Aria de Víctor (tenor) “*Eras el mejor de mis sueños...*”

Escena final de Elsa “*¿Quieres dar la cara?*” y “*Ahora mismo telefono a la policía...*”

Ángeles López Artiga, soprano. Antonio Iranzo, tenor. José Madrid, piano.

La grabación concluye con el *Tango-habanera* para cuarteto (violín, trombón, piano y contrabajo proveniente de su CD *Momento de Sonatas* (2005). J. C. Alborch, violín. S. Tarrasó, trombón. P. Lluch, contrabajo. A. López Artiga, piano.

VII. PREMIOS, BECAS Y DISTINCIONES

- Premio Extraordinario Fin de Carrera. Elemental de Piano. Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Premio Extraordinario Fin de Carrera Superior de Piano. Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Premio Nacional de Piano. IV Certamen Nacional de Valladolid.
- Premio Extraordinario de Declamación Lírica. Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Premio Extraordinario Fin de Carrera de Canto. Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Premio “Mercedes Masip” al mejor expediente entre todos los opositores.
- Premio y Diploma de Honor en el Concurso Internacional de Canto “María Canals” de Barcelona.

- Beca de la “Fundación Santiago Lope” para ampliar estudios de Canto en la Akademie von Musik de Graz (Austria) bajo la dirección del profesor Dino Halpern.
- Beca de la “Dotación de Arte Castellblanch” para cursar la especialidad “Das Deutsche Lied”. [Mozarteum](#) de Salzburgo (Austria) bajo la dirección del Profesor Eric Werba.
- Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para cursar la especialidad de “Canción Española” en el Curso Internacional de Música Española. Universidad de Santiago de Compostela. Bajo la Dirección de Conchita Badía.
- Premio “Unión Musical Española”. Concurso-memorial “[Eduardo López-Chávarri](#)”. Modalidad de Canto. Valencia.
- Insígnia de oro de la Sociedad Unión Musical de Liria
- Medalla Conmemorativa del 75 Aniversario de la Sociedad Unión Musical de Liria (Valencia).
- Hija Predilecta de Massamagrell, su pueblo natal.
- Premio “Ausias March” por su importante contribución a la música como interprete, creadora y musicóloga
- Premio “[Sor Isabel de Villena](#)” por su defensa de la dignidad de la mujer, en el ámbito público y de su país.
- Es “Insigne de la Música Valenciana” por designación de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana.

Premio “Paseo del Mérito” de [Bodega Pago de Tharsys](#), en Requena en reconocimiento a su carrera artística, creativa y docente.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

AA. VV: *Leçons de musique*, Paris, Bourgois, 2005.

AA.VV: *Ángeles López Artiga: un espíritu musical*. Coordinador y coautor: Fernando Morales. Coautores: Miguel Catalán, Ana Galiano, José Madrid, César Rus. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009.

AA.VV: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Introducción de Javier Suárez-Pajares. Granada, Colección "Estudios". Serie "Música", nº4 (Archivo Manuel de Falla), 2002.

ADAM FERRERO, Bernardo: *1000 músicos valencianos*. Valencia, Autor-Editor, 2003.

ADAM FERRERO, Bernardo y ESCRICHE ASES, Vicente: *La educación por la música*. Valencia, International Centre Of Musical Promotion, 1.988, pág. 433.

ADELL I PITARCH, J. E.: "Música, escritura, alteritat (Microforma): (La música com a pràctica social i la teoria del discurs)". Tesis Doctoral. Valencia, Universitat de València, Departament de Teoria dels Llenguatges, 1997. ISBN 8437028515.

ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, Akal, 2003.

ALEKSEYEV, A. D.: *Tvorchestvo Muzikanta-Ispolnitelya* (El Arte del Músico-Intérprete). Moskva (Moscú), Muzika, 1991.

ARCHIVO DE COMPOSITORES VALENCIANOS. Biblioteca Municipal (Pl. Maguncia).

ABATE C., L. CHANG, R. DALMONTE, L. KRAMER Y N. RUWET: *Música y Literatura-Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros.SL, 2002.

AGUIRRE, Ana: "Estreno de la Sonata de Abril en el Congreso de Mujeres en la Música". El Mundo (Cultura), 19-03-1992.

AIMEUR, Carlos: "Aún me faltan cosas por hacer, asegura Ángeles López Artiga". Las Provincias (Cultura&Ocio), 10-03-2009.

ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel: www.malvarez.com.

ARNAU, Eduardo: *José Moreno Gans en la música española (1897-1976)*, Valencia, Universitat de València, 2003.

ATKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres en la música*. Madrid, Alianza Música, 1995, págs. 419, 450.

BALDER-FEREZ, Arthur: „Una compositora del siglo XX: Ángeles López Artiga. ¿Existencialismo o simbolismo? Un análisis estético“. Debats, Institució Alfons El Magnànim, Invierno/primavera 1999.

BALDER-FEREZ, Arthur: „Música para los „Cants de Mort“: El proceso creador de Ángeles López Artiga“. Las Provincias (Música), 12-04-1999.

- BATTA, András: *ÓPERA. Compositores, Obras, Intérpretes*. Königswinter, H. F. Ullmann, 2009.
- BELYAEVA-EKZEMPLYARSKAYA, S. N.: “Apuntes del laboratorio psicológico de la Academia de Educación Social” en: *Apuntes del laboratorio psicológico de la Academia de Educación Social*, Russky Knizhnyk, Moscú, 1923, pág. 115 y en: *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 155.
- BLANES ARQUÉS, Luis: *Magistri Conservatorii Valentini-Estudio* (Vol.1-Piano), Valencia, Conservatorium Superius Musicae Valentinae, 1985.
- BLANES NADAL, María Luisa: *La obra pianística de Amando Blanquer*. Valencia, Editorial UPV, 2005, ISBN 8497058143.
- BLUM, David: *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona, Idea books, 2000.
- BOEREE, C. George: *Teorías de la personalidad. Carl Jung* (<http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm> /2015)
- CASARES RODICIO, Emilio: “La Generación del 27 revisada”. En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Colección “Estudios”. Serie “Música”, nº4 (Archivo Manuel de Falla), 2002, pág. 18.
- CASARES RODICIO, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical” En: *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, Vol. 2, págs.261-322.
- CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio: *La técnica de la orquesta contemporánea*. Trad: A. Jurafsky. Milán, Ricordi, 1950.
- CATALÁN, Miguel: *Conversaciones valencianas*. Valencia, Consejo Valenciano de Cultura, Generalitat Valenciana, 1995, págs. 111-119.
- CATALÁN, Teresa: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- CLIMENT, José: *Historia de la música valenciana*. Valencia, Editorial Rivera Mota, 1989, págs. 142, 149.
- COMPOSITORES SINFÓNICOS VALENCIANOS, Valencia, Música 92, 1.990, págs: 79, 80, 81, 82.
- D’AGVILO, Sydney: *El discurso musical: estudios sobre estilística de la composición* (Madrid, Intervalic University, 2001).

D'AGVILO, Sydney: *El Sistema Interválico: Introducción a un nuevo espacio musical* (Madrid, Intervalic University, 1997).

D'AGVILO, Sydney: *Evolución Estilística de las Cualidades del Sonido* (Madrid, Intervalic University, 2001).

D'AGVILO, Sydney: *Introducción a la Estilística* (Madrid, Intervalic University, 2001)

D'AGVILO, Sydney: *Teoría Interválica Relativista y Teoría Interválica Cuántica* (Madrid, Intervalic University, 2003)

DE PERSIA, Jorge: *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid, SGAE, 1993.

DAVIDIAN, R. R: *Kvartetnoye Iskusstvo* (El Arte del Cuarteto). Moskva (Moscú), Muzyka, 1994.

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LOS GRANDES COMPOSITORES DE LA MÚSICA. Dir. Marc Honegger. Revisión y Presentación de Tomás Marco. Madrid, Espasa Calpe (BBV), 1994.

DOMÉNECH PART, José: “*La música íntima d'Ángeles López Artiga*”. SAÓ (Art i Cultura. Música), Año XXXII. Noviembre/Diciembre 2008.

ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA (Le Garzantine, Musica). Garzanti Editore, 1996.

FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos* (Federico Sopeña, ed.), Buenos Aires, Colección Austral, 1950.

FRAGA, Fernando: “Aniversario de Conchita Badía” en: (http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_03/14112003_02.htm)

GALIANO ARLANDIS, Ana: “La Renaixença”. En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992, págs. 307-309.

GALIANO ARLANDIS, Ana: “Ángeles López firma su último CD en el *Ámbito Cultural*”. El Mundo (Valencia/Sociedad), 31-10-1998.

GALIANO ARLANDIS, Ana: *El compositor y académico José Báguena Soler 1908-1995: una vida de pensamientos musicales*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.

GALLEGO, Mercedes: “*Dos compositores españoles estrenan una ópera en Nueva York*”. El Correo (Cultura).

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: "La Generación musical de 1890". En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992, pág. 360.

GARCÍA LABORDA, José Luis: *La Música del Siglo XX. Modernidad y Emancipación*. Madrid. Editorial Alpuerto. 2000. GARCÍA MOTA, Rafael Carlos: "La obra pianística de Francisco Llacer Pla". En: *Estudios Musicales (semestre II)*, Valencia, Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1985. Pág. 59.

GARCÍA MOTA, Rafael Carlos: "La obra pianística de Francisco Llacer Pla". En: *Estudios Musicales (semestre II)*, Valencia, Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1985. Pág. 59.

GINER BOIRA, Vicente: "*Valencia en Copenhague*". ABC (Opinión. El Miguelete), 29-03-1993.

GULLÓN, Ricardo: "El "Jean Santeuil" de Marcel Proust. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/public/00364068644682006532268/p0000001.htm Octubre-2007.

HISTORIA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2003 (traducido al castellano por Laura Moreno).

HARNONCOURT, Nikolaus: *La Música Como Discurso Sonoro*, Barcelona, Acantilado, 2006. Traducción al castellano de Juan Luis Milán.

HISTORIA DE LA MÚSICA VALENCIANA. Valencia, El Mundo, 1998, pág. 83.

HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA. EL SIGLO XX (IV). Autor: Tomás Marco Aragón, Madrid, Ediciones Istmo (colección fundamentos), 1989.

KANDINSKY, Vasili: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.

KRÖPFEL, Francisco: "Pequeños actos de iluminación"
www.bazaramericano.com/musica/antologias_lulu/analisis/kropfl_pequenos.htm
Octubre-2007.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*. SpanPress Universitaria, 1998.

INIESTA MANZANO, Rosa (ed.): *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia, Rivera editores, 2011.

LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*. SpanPress Universitaria, 1998.

LOCEV, A. F.: “La Música como objeto de la Lógica. Sobre el problema de los fenómenos pseudomusicales” en: *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 12.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Sonata para clarinete e piano*. Valencia, Ed. Piles, 1984.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *El villancico-cantata de José Pradas Gallén 1689-1757*. (Revisión, análisis, y realización del bajo continuo). Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002. ISMN: M-801210-00-5.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: “*Ah, del célebre confín*” (José Pradas Gallén 1689-1757) para soprano, dos violines y continuo. Castellón de la Plana. Ediciones Musicales Piles. Publicaciones de la Excm. Diputació Provincial de Castellón, 1983.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles (ed.): *LAS ARTES EN PARALELO*, Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 2000.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: “Los espejos del tiempo y la canción de López Artiga”. En: López Artiga, Ángeles: *Intimismos*. Valencia, Piles, 1983, pág. 3.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: “Reflexión”, en *Estudios Musicales* (Revista del Conservatorio Superior de Valencia), Semestre I, 1985, pág. 56.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Caminos*. Valencia, Piles, 1983.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *La Transposición (Teoría y Práctica)*. Valencia, Editorial Piles, 1985/1988.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Método de Acompañamiento Improvisado para instrumentos de teclado*. Valencia, Editorial Piles, 1983/1988.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *Escuela del Bajo cifrado*, Madrid, Real Musical, 1979.

LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *El villancico-cantata de José Pradas Gallén*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim-Diputació de València, 2002.

- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“Un pianista de fama mundial. El maestro José Iturbi regresa a su ciudad natal”*. En: AAVV: *Ocurrió en Valencia. 21 historias cortas*. Valencia, Ruzafa Show, 2012.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“Creación, investigación, interpretación. ¿Se expresa la mujer en un lenguaje diferente?”* Las Provincias (Cultura), 3-3-2001.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“Puro amor al arte”*. Las Provincias (Espectáculos/Toros), 01-10-1991.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“Erradicar la incultura”*. Las Provincias, 02-11-2002.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“¿A qué le llamamos cultura?”* Las Provincias, 01-04-2000.
- LÓPEZ ARTIGA, Ángeles: *“Creación en libertad”*. Las Provincias, 25-05-1994.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo: *“Conciertos de la Orquesta Municipal y Wynton Marsalis”*. Las Provincias (Valencia/Cultura), 21-11-1989.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo: *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia, Música 92, 1992, págs. 239, 240, 241, 243.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo: *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia, Ediciones Piles, 1985, pág. 84.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo: *“Cien años de historia del Conservatorio de Valencia”*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1979, págs.: 124, 131, 180.
- LÓPEZ-CHAVARRI Y MARCO, Eduardo y DOMÉNECH PART José: *“Cien años de música valenciana 1.878-1.978”*. Caja de Ahorros de Valencia, 1.978, págs.: 18, 37, 38, 169.
- LOS INMORTALES*: V. Aleixandre en la obra de M. A. López Artiga y Aurora Valero (Comisaria, M. T. Beguiristain) 2001. CD. ISBN: 84-482-2706-9.
- MARÍ, Rafa: *“Homenajes a Ángeles López Artiga”*. Las Provincias (El Mirador), 31-07-2007.
- MARÍ, Rafa: *“Personas emprendedoras”*. Las Provincias (Culturas. Grandes Almacenes), 06-07-2015.

MORALES, Fernando: “*San Miguel de los Reyes muestra la visión de Aleixandre de López Artiga y Aurora Valero*”. Las Provincias (Música. Retrospectiva), 12-02-2001.

PAHISSA, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi, 1953.

PALACIOS GAROZ, José Luis: *José Pradas Gallén: El último barroco valenciano*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1.994, págs. 11, 24, 109, 122, 125, 196.

PINGAUD, Bernard: *Musique, Achitecture*, Tournai, Casterman, 1976. Traducción al ruso de V. G. Tsyypin incluida en el libro *Almanaj muzykalnoi psijologuii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Moscú, Conservatorio Chaikovsky, 1994, pág. 137.

POGGI, Amedeo y VALLORA, Edgar: *Mozart (Repertorio completo)*. Trad: Bernardo Moreno Carrillo. Ediciones Cátedra, 1994.

RAMOS, Francisco: *La Música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid, Turner música, 2013.

ROSEN, Charles: *Formas de Sonatas*. SpanPress Universitaria, 1998.

RUS, César: “*Componer en y para el siglo XXI*”. Las Provincias (Encuadres), 25-01-2003.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LÉON, Josep: *Compositores Contemporáneos Valencianos*. Valencia, Col.lecció Politècnica, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, ISBN 84-505-6786-X.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LÉON, Joseph: “La generación musical de 1930”. En: *Historia de la Comunidad Valenciana*. Dir: Gonzalo Badenes Masó, Valencia, Editorial Prensa Alicantina, 1992. Pág. 389.

SAMUEL, Claude: “El sonido y el color” en: TSYYPIN V.G.: *Almanaj muzykalnoi psijologuii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Moscú, Conservatorio Chaikovsky, 1994, pág. 76.

SEASHORE, Carl: *Psychology of Music*, NewYork, London, McGraw-Hill, 1938, traducido recientemente al castellano por Jaime González Ortiz como *Psicología de la música*, Madrid, Intervalic University, 2006.

SOKALSKY, P. P.: “Sobre el mecanismo de las sensaciones musicales” en: *Muzykalnaya Psijologuia* (Psicología musical), Moscú, Laboratorio de Investigación del Conservatorio Chaikovsky, 1992, pág. 7.

TRANCHEFORT, François-René: *Guía de la música de cámara*. Ed. cast.: Madrid, Alianza Editorial, 1995.

TRÍAS, Eugenio: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg (Círculo de lectores), Barcelona, 2010.

TSYPIN, V.G.: *Almanaj muzykalnoi psijologii* (Trad: Almanaque de psicología musical), Moscú, Conservatorio Chaikovsky, 1994.

VELASCO, Carmen: “*Luché en un desierto cultural*”. Las Provincias (Vida&Ocio), 10-3-2009.

V. M. F.: “*La soprano Ángeles López y los premios Príncipe de Asturias Joseph Pérez y Avelino Corma entran en El Paseo del Mérito*”. Levante (Guía gastronómica), 21-05-2015.

Web: “Acercándonos a Stanislavsky” en: WWW.DRAMATEATRO.ARTS.VE/ENSAYOS/N_0005/ACERCANDONOS_STANISLAVSKI.HTM Octubre-2007.

Web: (<http://www.eldorado.org.ar/coleccion/Trio2clyfag.htm>). Agosto, 2007.

Web: www.sfilarmonicavalencia.com/.

ZAMACOIS, Joaquín: *Formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor, 1985.