



Ana Belén Rodríguez Fontecha

José Manuel López López

Su obra de cámara temprana y sus comienzos espectrales

Resumen

Este artículo hace referencia a los inicios compositivos de José Manuel López López, comentando seis de sus obras de cámara: *Redes Cristalinas*, *Hag*, *Trio I*, *Trio II*, *Atrium*, y *Lo Fijo y lo Volátil*. Es en esta época cuando el autor toma relación con la escuela espectral francesa, incorporando sus principales técnicas compositivas a sus propios recursos estilísticos.

Abstract

The purpose of this article is to highlight the influence of the French spectralism in José Manuel López López's early chamber music. We will see how the composer incorporates these techniques to his own compositional style in six pieces: *Redes Cristalinas*, *Hag*, *Trio I*, *Trio II*, *Atrium*, and *Lo Fijo y lo Volátil*.

Introducción

Vivimos actualmente en España un momento especialmente destacado para la composición musical, con gran cantidad de creadores talentosos realizando sus producciones dentro y fuera de nuestras fronteras. Este artículo propone un acercamiento a la figura y obra de uno de los compositores actuales más relevantes, José Manuel López López, de sólida carrera internacional.

Nos aproximaremos a su obra a través del análisis de su producción camerística hasta cinco instrumentos entre los años 1990 y 1994. El objetivo principal que se persigue eligiendo esta fecha es dar una visión amplia de la técnica y estética de este compositor al principio de su carrera y establecer así un punto de partida que ayude a comprender su posterior desarrollo estilístico. Por otro lado, es en la música de cámara donde se fraguan muchos de los elementos que desarrollará en otras obras orquestales o de formato más amplio, como él mismo confiesa¹.

1. Perfil Biográfico

José Manuel López López nace en Madrid en 1956. Su aprendizaje compositivo lo comienza en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde asiste a clases con Carmelo Bernaola, Luis de Pablo y Antón García Abril. Asimismo, durante el año académico 1981-82 es becado para asistir a los cursos Manuel de Falla de Granada, teniendo la oportunidad de trabajar con Luigi Nono. En 1984 asiste en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca al *Stages de Composición Electroacústica* con Horacio Vaggione, compositor fundamental en su formación. Igualmente, al término de sus estudios en el Conservatorio asiste a un curso en Sienna con Franco Donatoni, con quien estudia en los veranos de 1985 y 1986. En 1985 también es becado por el Instituto de la Juventud y asiste al I Curso Internacional de Composición de Villafranca del Bierzo, donde recibe clases de Cristóbal Halffter, formando parte del llamado “Grupo del Bierzo”.

Durante un segundo curso de música electroacústica en Cuenca, e impactado por este ámbito, pide consejo a Horacio Vaggione, quien le recomienda que vaya a Francia a estudiar². De esta forma, en 1986 se traslada a Bourges, localidad en la que permanece dos años estudiando música electrónica. Ese mismo año gana el premio de Composición de la antigua Orquesta Sinfónica de Asturias con la obra *Anatta* para orquesta sinfónica con vientos a dos, con cuya gratificación amplía a dos años los seis meses de estancia previstos inicialmente. Finalizado ese periodo se traslada París a estudiar en la Universidad Saint Denis París VIII, donde Vaggione es profesor, obteniendo la Maîtrise de Ciencias y Tecnologías de las Artes con una tesis sobre Stockhausen publicada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el año 1990 ingresa como profesor en la misma Universidad París VIII, mientras estudia en el IRCAM donde realiza el Stage, curso de informática musical de un año de duración.

Su estancia en Francia es de gran importancia a la hora de analizar su música, ya que en esta época toma contacto con la escuela espectral, fundamental en su técnica compositiva. A esta época pertenecen las seis obras de José Manuel López López que comentamos en este artículo. Aunque durante varios años López López tiene su residencia fuera de España, su producción y estrenos en nuestro país es numerosa, estrenando obras en lugares representativos como el Festival de Alicante o el Auditorio Nacional y recibiendo encargos de instituciones como el INAEM o el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. En octubre de 1991 se presenta en Madrid *Música Española Contemporánea*, una colección de once discos compactos editados por Grabaciones Accidentales, S. A. (GASA) y con la dirección artística de José Luis Temes³. En esta primera colección monográfica dedicada a la música española el volumen nueve está destinado a José Manuel López López. El compositor recibe en el año 2000 el Premio Nacional de Música. En mayo de 2004 estrena en el Teatro “La abadía” de Madrid *La noche y la palabra*, ópera en un acto con libreto de Gonzalo Suárez e imágenes de José Manuel Broto, inspirada en el encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma. Por otro lado, el 28 de diciembre de 2007 es nombrado Primer Director Artístico del Auditorio Nacional de Música, cargo que ocupa hasta finales de 2010.

Ana Belén Rodríguez Fontecha

José Manuel López López ha escrito más de sesenta composiciones abarcando obras solistas, de cámara, vocales, electroacústicas, óperas, conciertos y obras para orquesta.

2. Rasgos Estilísticos

Los años en los que se centra este artículo, 1990-1994, son especialmente interesantes ya que pertenecen a la época de formación y consolidación de la técnica de José Manuel López López. En ese periodo, recibió clases y asistió a cursos con varias de las personalidades más influyentes de las últimas décadas, tales como Vaggione, Murail, Nono, Donatoni, De Pablo, Halffter, Boulez o Messiaen. De estos aprendizajes, el compositor comenta en el libro *Música Presente, perspectivas para la música del siglo XXI*, que todos ellos “me han construido como compositor, y no pueden separarse unas experiencias de otras ni valorarse separadamente”⁴.

Entre todo este amplio bagaje formativo, sin duda la experiencia que más profundamente ha calado en su estilo es el contacto con la escuela espectral francesa, que tuvo en los años parisinos de López López su máximo desarrollo. En entrevistas concedidas a las revistas digitales *Diverdi*⁵ y *Espacio Sonoro*⁶, el compositor explica cómo el reto actual de la música es relacionarse por un lado con las nuevas artes vinculadas a la imagen y a la informática, y por otro a la ciencia, en especial la biología y la genética. Con relación a la imagen, López López aclara⁷ que siempre ha estado interesado en la pintura –la cual practicó durante un tiempo– y en especial en el color, al que otorga una dimensión análoga al timbre. La imagen y el mundo audiovisual se unen a los sonidos en la ópera *La noche y la palabra*, donde libreto y música se combinan con el cine.

Relacionado con la biología y la genética se encuentra el espectralismo, el cual trabaja la genética del sonido basándose en los armónicos que contiene una fundamental. Ese desarrollo vertical de parciales produce una armonía, que el espectralismo, en su modo más sencillo, reproduce o reinterpreta mediante la orquestación. En esta técnica el timbre sustituye como parámetro a los motivos y células, estableciendo una nueva dialéctica que tiene a la dimensión interna del sonido como base. Asimismo, gracias a la informática se escudriña en la constitución de cada resonancia, para luego crear teorías compositivas eficaces que estén estrechamente vinculadas con el aspecto más puro sonoro, el timbre.

Cada instrumento y cada registro de cada uno de los instrumentos poseen parciales con características propias. El ejemplo más sencillo lo proporciona el clarinete cuyas fundamentales solo contienen parciales impares. Otros casos bien conocidos son las campanas, de espectros completamente irregulares. Estas características proporcionan un alto grado de variedad a la hora de recrear con la instrumentación la serie armónica de un sonido fundamental de un instrumento concreto.

Aunque otros compositores ya habían utilizado técnicas similares, como por ejemplo Stockhausen en *Stimmung*, son los espectralistas franceses quienes organizan el trabajo con el espectro de forma más precisa. Para establecer armonías, se elabora un análisis

Ana Belén Rodríguez Fontecha

sonográfico del timbre escogido y se orquesta, respetando a su vez las características de intensidad con las que se manifiesta cada parcial. Instrumentar los parciales implica recrear los armónicos de un sonido base con otros sonidos base, que generan a su vez sus propios armónicos. El análisis sonográfico permite dilucidar qué armónicos tienen más presencia y cuales son más débiles. Como ejemplo, López López, trata esta idiosincrasia en su *Concierto para Violín*, donde reproduce el sonido de un tam-tam con arco. Los armónicos superiores del espectro son muy débiles, con lo que los orquesta con armónicos naturales o artificiales tocados por violines o violas. Estos armónicos, por su propia naturaleza se acercan a las ondas sinusoidales, utilizando la orquesta como si fuera un sintetizador.

Los compositores espectrales van más allá del propio tratamiento del timbre, ampliando estas teorías a los parámetros del tiempo y la forma. Gérard Grisey⁸, una de las principales figuras de la técnica espectral, vincula las curvas geométricas que dibujan los armónicos de un sonido base con relaciones temporales de aceleraciones o retardaciones de eventos, flexibilizando el discurso y controlando las tensiones. Según palabras de Grisey “hemos logrado llegar, gracias a la extrema dilatación del tiempo, al corazón mismo del sonido (...)”⁹.

Para elaborar procedimientos de generación de procesos los compositores espectrales se apoyan en principios de psicología cognitiva, tales como la Gestalt o la Teoría de la Información. Uno de los supuestos es que a mayor concentración de eventos mayor es el tiempo que el receptor necesita para apreciarlos.

Con respecto al tiempo, López López trabaja las modulaciones métricas controladas relacionándolas con el timbre, especialmente en obras como *Un instante anterior al tiempo* o el *Cuarteto de Cuerda*. Si a un pulso constante de 60, por ejemplo, se le imprimen acentos cada tres, cuatro o cinco sonidos, resulta la sensación de cambio de metro. Si estos acentos se efectúan con cambios de timbre, por ejemplo un violín que varía su arco del *tasto al ponticello* periódicamente, es posible modificar el pulso a través del timbre.

Estos aspectos comentados tienen su reflejo en la mayor parte de las obras examinadas en este artículo.

3. Comentarios Analíticos sobre sus Obras Tempranas de Cámara

En las páginas siguientes abordaremos seis composiciones para grupos de cámara hasta cinco instrumentos: *Redes Cristalinas* (1990), *Hag* (1991), *Trio I* (1992), *Trio II* (1993), *Atrium* (1994), y *Lo Fijo y lo Volátil* (1994).

Previamente a estas seis obras, José Manuel López López había escrito otra obra camerística, *Nicchio* (1986, revisada en 1990), que debido a su fecha temprana no corresponde a la etapa espectral de su autor. *Nicchio*, cuarteto de viento para flauta, oboe, clarinete y fagot, se estrena en el “Concierto final del Curso de Composición” de la Accademia Musicale Chigiana, de Siena, Italia, el 26 de agosto de 1986. La interpretación

Ana Belén Rodríguez Fontecha

corre a cargo del Grupo Octandre: Aldo Sisillo (flauta), Fabrizio Oriani (oboe), Luca Milani (clarinete), Paolo Bighignoli (fagot), dirigidos por Fabio Maestri. La obra está inédita y dura unos siete minutos. Sus características estilísticas son un dibujo eminentemente horizontal, secciones texturales bien definidas, además de un minucioso trabajo con las alturas. Todo ello es reflejo de la labor de transformación de alturas personal de Donatoni, con quien trabajó en el curso de composición donde escribió *Nicchio*. Otras particularidades serían el empleo de los reguladores en las notas tenidas, trinos, líneas ondulantes, secciones puntillistas, notas repetidas y sucesiones de texturas sin rupturas drásticas. Algunos de estos gestos sonoros se mantendrán como rasgos personales del autor en las obras de cámara que analizamos a continuación.

Redes Cristalinas

La plantilla de *Redes Cristalinas* se basa en cuerdas pulsadas y láminas. Para clave, arpa, guitarra, vibráfono y marimba, se estrena en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) "World Music Days 1991", en Zúrich, Suiza. La fecha exacta del estreno es el 22 de septiembre de 1991. Los intérpretes son Vivienne Spiteri (clave), Xenia Schindler (arpa), Marfred Kolb (guitarra), Gerhard Huber (vibráfono), Siegfried Kitterer (marimba), dirigidos por Daniel Cholette. Está grabada por Radio Studio I, Suiza, y editada por Transatlantiques, París.

La pieza tiene una duración aproximada de nueve minutos y 148 compases de extensión. El parámetro más relevante, por el complejo trabajo que denota, es el ritmo, con una dicotomía entre momentos sincronizados verticalmente entre las voces y sincopados, además de un laborioso entramado métrico final, sección en la que centraremos este análisis, ya que es un excelente ejemplo temprano de la preocupación de López López por los procesos métricos. Por otro lado, un objeto sonoro unifica toda la obra, creando distintas texturas y sufriendo diferentes transformaciones; el mismo está constituido por figuraciones arpegiadas, ascendentes, ondulantes o descendentes, que reaparecen constantemente casi a modo del estribillo de un rondó.

En el compás 95, aproximadamente los dos tercios de la pieza, tiene lugar una cadencia del arpa, donde los arpegios ondulantes finalizan convertidos en *glissandi*. Después de esta cadencia los arpegios se ralentizan y disuelven en un periodo más reposado, entre la cadencia y la sección final. Este tipo de pasajes de preparación al final de las composiciones, y a su vez resolución de elementos, es un recurso estructural que encontramos frecuentemente en estas obras de López López.

Como decíamos, la evolución métrica es el parámetro fundamental en el final de la pieza. El ritmo se vuelve regular en cada instrumento, pero presentando cada uno figuras diferentes. De esta forma se crea una multitud compleja de acentuaciones varias. En el siguiente ejemplo (figura 1), el clave realiza negras contra tresillos de negras, el arpa quintillos de semicorcheas contra corcheas, la guitarra seisillos y tresillos a modo de subdivisión ternaria,

Ana Belén Rodríguez Fontecha

el vibráfono blancas a dos voces desfasadas por una corchea y la marimba, que se suma en el compás 138, con corcheas acentuadas.

Fig. 1. José Manuel López López. *Redes Cristalinas*. c. 139

Por otro lado, en el final de la pieza el compositor elimina las barras de compás y pide a los instrumentistas que sigan su propio pulso, nunca sincrónico con el resto. Arpeggios ascendentes de marimba, vibráfono y guitarra, contra un *glissando* descendente del arpa, arrancan sonidos repetidos en todos los instrumentos, desde la máxima velocidad hasta irse ralentizando en valores cada vez más largos, llegando a un final en *perdiendosi*.

En concordancia con el título, las complejas síncopas rítmicas de la partitura, así como las rápidas figuraciones, elaboran redes de timbres que configuran sonoridades singulares.

Hag

Hag (1991) está escrita para flauta, trompa, piano, violín y violonchelo. Es un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y se estrena en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, el 19 de mayo de 1991. La obra es interpretada en esa ocasión por el Ensemble L'itenaire: Patrice Bocquillon (flauta), André Cazalet (trompa), Fuminori Tanada (piano), Anne Mercier (violín) y David Simpson (chelo), dirigidos por Philippe de Chalendar. Está grabada por RNE y editada por Transatlantiques, París. La partitura está dedicada a Olivier Baldi, consta de 175 compases y tiene una duración de nueve minutos.

La armonía espectral en un instrumento como el piano reduce sus posibilidades a los sonidos temperados, es decir los cuartos y tercios de tono han de ser eliminados o acercados lo más posible a la gama de semitonos temperados. Aún así, las posibilidades tímbricas de las sonoridades espectrales pueden favorecerse mediante ciertas técnicas como los tonlos (teclas, generalmente graves, descendidas sin sonido que apartan el apagador de las cuerdas, permitiendo la liberación de armónicos). Los tonlos son protagonistas a su vez en *Trío I*, *Atrium* y *Lo Fijo y lo Volátil*, es decir, las otras tres obras de las seis que tratamos en este artículo que incluyen al piano en su plantilla.

Esta partitura está construida sobre un tonlo configurado por los sonidos Do#-Do natural. Este tonlo es el único que aparece y, además, está presente durante la mayor parte de la composición. Los breves momentos donde desaparece el tonlo coinciden en su totalidad con cambios texturales, máxima que no se cumple en sentido inverso.

El trabajo textural tiene un claro protagonismo en esta obra. Efectivamente, por encima del tonlo subyacente se crea un entramado textural altamente complejo en el que destacan los siguientes diseños:

- 1) *Gettati* en las cuerdas, trinos y figuraciones cortas, que trazan un contorno rico y sutil. Se utilizan también diferentes *vibrati* relacionados con la intensidad, con una grafía que encierra el *vibrato* dentro de un regulador. De esta manera se consigue una intensificación del efecto mediante la unión de un tipo de ataque con la dinámica.
- 2) Texturas puntillistas, con numerosos silencios y notas repetidas que rompen la dirección.
- 3) Diseños que unen arpeggios ascendentes con líneas ondulantes.
- 4) Combinaciones de los diseños anteriores.

Hacia el centro de la composición (compases 73 a 99) se encuentra una sección clave dentro de la forma, ya que las texturas que aquí aparecen son repetidas en la sección final (a partir del compás 151). En efecto, dos texturas se suceden en este fragmento, conduciendo una a la otra mediante un *accelerando*:

Ana Belén Rodríguez Fontecha

- a) En primer lugar, se estratifican trémolos en flauta, violín y violonchelo, y notas tenidas en la trompa con grupos irregulares en el piano, los cuales terminan en un acorde espectral mantenido sobre un Do. A partir de entonces el piano recoge los trémolos, liberando a flauta y cuerda para realizar respectivamente *frulatti* y *gettati* con diferentes presiones de arco. Estos cambios en la presión del arco van relacionados a su vez con reguladores de dinámica, sustituyendo ahora los cambios de *vibrato* por *gettati*.



Fig. 2. José Manuel López López. *Hag.* c. 78

Finalizando esta trama y para dar paso a la siguiente desaparece el tonlos. Esta falta se contrarresta con la reaparición de la armonía espectral sobre Do en el piano, esta vez *sforzando* y con el pedal de resonancia activado. Notas tenidas en el resto de instrumentos refuerzan la presencia de armónicos.

- b) La segunda textura elabora líneas ondulantes en un entramado uniforme que contrasta con las habituales texturas mixtas de la partitura.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Horn in F, Piano, Violin, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The Flute part starts with a *p* dynamic and ends with *mf*. The Horn in F part is marked *p sempre*. The Piano part is marked *(p)* and *p*. The Violin part includes markings for *ord.*, *pochiss. SP*, *perdiendosi*, and *sfz*. The Violoncello part is marked *molto vibrato*, *sfz*, and *perdiendosi*.

Fig. 3. José Manuel López López. *Hag.* c. 88

Este contraste es fundamental en la forma ya que no se volverá a producir hasta el final de la obra. Es decir, siendo 175 los compases totales, la textura de la figura 3 se situaría en el centro exacto de la pieza, enfocando el oído a una trama muy reconocible situada en dos puntos estratégicos temporalmente hablando: el centro y la conclusión.

Otra combinación atrayente es la utilizada por el compositor en las cuerdas a partir del compás 120, donde, primero entre violín y violonchelo y después individualmente, se establece un contraste de dinámica, *crescendo-diminuendo*, en dobles cuerdas con distintas posiciones del arco sobre el puente. Así, de nuevo la dinámica se establece como un parámetro esencial para la configuración de procesos.

The image shows a musical score for Violoncello in 12/8 time. The score is marked *sul pont.* and *ord.*. The dynamic markings are *(PPP)*, *f*, *pp*, *pp*, *p*, *p*, *mf*, *mf*, *mp*, and *mp*.

Fig. 4. José Manuel López López. *Hag.* c. 139

Podemos decir que dentro de las complejas elaboraciones texturales de esta composición destaca el trabajo conciso del detalle. Las cuidadas relaciones entre las dinámicas y procedimientos de ataque a lo largo de la partitura conforman ricas texturas, diferentes entre sí aunque conectadas mediante sutiles transformaciones.

Trío I

De 1992, el *Trío I* para clarinete/clarinete bajo, violín y piano se estrenó al año siguiente en Haut Doubs, Francia, por el Trío Galitzine, formado por Anne Mercier (violín), Alain Vilar (piano), y Serge Daval (clarinete). Fue un encargo para la Expo 92 y está editado por la casa Ricordi.

Con 160 compases y una duración aproximada de nueve minutos esta obra ejemplifica la relación del compositor con el mundo pictórico y visual, ya que sugiere un desarrollo de eventos comparables a imágenes sonoras. El contenido es más bien estático y contemplativo, con diseños coloristas unidos por el tratamiento unitario de los materiales y las armonías. Aun siendo sólo tres instrumentos se consigue una trabajada mezcla de timbres, ya que ninguno de los instrumentos destaca sobre los demás y todos contribuyen a las coloraciones sonoras resultantes.

Durante toda la obra se aprecian rasgos frecuentes de las características idiosincrásicas de la expresión del compositor. Estructuralmente está dividida en dos mitades casi exactas en su proporción. La obra comienza con un tonlos en el piano, intercambiando en esta ocasión los sonidos con respecto a *Hag*: Do natural en el grave, Do# en el agudo. Varios tonlos están presentes en la primera parte de la obra (aproximadamente durante dos tercios de ésta), mientras que en la segunda mitad, más rítmica, prácticamente se suprimen ya que solo ocupan tres compases.

Al tonlos inicial se le une una nota tenida *forte* del violín, lo cual imprime un carácter más penetrante de lo que luego será el conjunto de la música. Hasta el compás 19 prima el entramado armónico, con acordes en el piano y pequeñas figuraciones en los demás instrumentos combinadas con notas tenidas. Todo ello es dinamizado por constantes reguladores y *sforzandi*, siendo numerosos aquellos que parten del piano o pianísimo y abren hasta el *sforzando* para comenzar de nuevo desde el piano súbito. A partir del compás 20 tienen lugar series de arpeggios ascendentes, casi escalísticos, que terminan desembocando en un solo del clarinete de dos compases. Para resolver en este solo la dirección de las figuras cambia, pasando a ser descendentes. Esta breve fermata perfila una línea ondulante muy emparentada con las líneas que aparecen en *Hag* (figura 3). También es importante formalmente, ya que, además de cerrar una primera sección de la obra, se recupera posteriormente desarrollado como cadencia y con acompañamiento de violín, en el compás 114, aproximadamente los dos tercios de la pieza.

<u>Primera mitad</u>	cc. 1-84	<u>Segunda mitad</u>	cc. 85-118
<i>Sección 1</i>		<i>Sección 3</i>	
Entramado armónico	cc. 1-19	Figura ondulante	cc. 85-96
Arpeggios escalísticos	cc. 20-30	Pausa armónica	cc. 97-101
Solo	cc. 31-32	Figura ondulante	cc. 102-113
<i>Sección 2</i>		Cadencia	c. 114
Perfil entrecortado	cc. 33-40	Figuras combinadas	cc. 115-160
Polifonía	cc. 41-47		

Fig. 5. Cuadro estructural basado en los perfiles texturales de *Trío I*.

A partir del compás 33 cambia de nuevo la textura, presentando un perfil entrecortado con numerosos *slaps* en el clarinete, *pizzicatti* y *sforzandi* cortos en el piano. Sin abandonar el violín los acordes secos, a partir del compás 41 el piano elabora una delicada línea de acordes con diferentes ataques y dinámicas. Esta trama conecta de nuevo con una textura presentada en *Hag* (figura 4), con la peculiaridad de que la articulación pasa a primer plano y los cambios de dinámica no están regulados en *crescendi* y *diminuendi*.

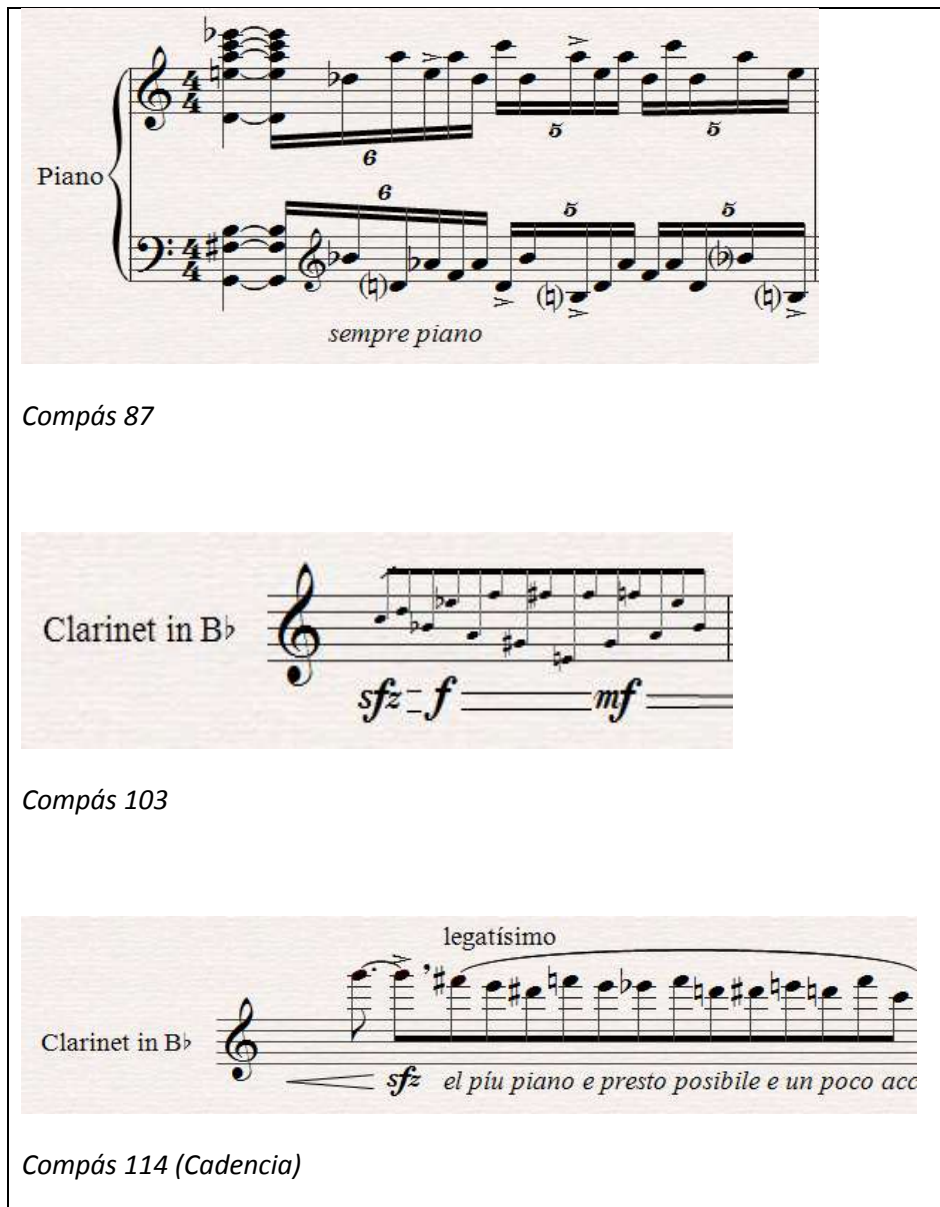


Fig. 6. José Manuel López López. *Hag*. c. 139

Ana Belén Rodríguez Fontecha

La polifonía continúa hasta el compás 48, donde se combinan dos de las texturas aparecidas en la primera sección: armonías tenidas que sustentan figuraciones breves con constantes reguladores en apertura, y los arpeggios escalísticos. Esta recuperación se confirma fuertemente estructural, cerrando la primera mitad de la obra.

En la segunda mitad, los componentes presentados en la primera parte intensifican su densidad textural mediante la disminución de los valores rítmicos. En la figura 5 se muestran los principales cambios de figuración: el diseño quebrado en grupos de semicorcheas se transforma hasta quedar reducido a una línea ondulante en la cadencia. Recordemos que este material ondulante está a su vez relacionado con el expuesto en el primer solo del clarinete.



Piano

Compás 87

sempre piano

Clarinet in B \flat

Compás 103

legatissimo

Clarinet in B \flat

Compás 114 (Cadencia)

sfz el piu piano e presto possibile e un poco acc

Fig. 7. José Manuel López López. *Trío I*. Evolución diseño rítmico hasta la cadencia

Posteriormente a la cadencia y de cara al final, las texturas se vuelven más complejas, mezclando distintos elementos como trémolos, florituras, trinos o notas tenidas. Éstas últimas serán las protagonistas del final, en una suerte de modificación del pulso donde se parte de valores largos hacia blancas, negras, semicorcheas y grupos irregulares. Tal y como ocurrió en *Redes Cristalinas*, durante los últimos seis compases cada instrumento lleva su propio pulso. La armonía espectral está a su vez presente en la obra, percibiéndose claramente en los complejos sonoros verticales, como los habidos en los compases 97-99. Por otro lado, aunque cada una de las texturas presentadas posee su propia sonoridad las diferencias son leves, con un resultado final donde se perciben integradas las distintas gradaciones en un único color común.

Trío II

El segundo de los tríos está compuesto para flauta, viola y guitarra. La obra se estrenó en el Festival de Granada, el 26 de Febrero de 1993, siendo interpretada por el Trío Multifonía: Isabelle Duval, flauta; Genevieve Strosser, viola; Caroline Delume, guitarra. Está editada por Ricordi París y, según el libro *Música Presente*¹⁰, existen dos grabaciones: *Multifonía 95*. “Jeune musique de chambre espagnole”, mismos intérpretes, L’Empreinte Digitale, 1994; *Stefan Östersjö*. Productions Sweden, 1997. La partitura está dedicada a su mujer, M^a de los Ángeles Sánchez Lucas y consta de 129 compases. Formalmente se estructura en tres amplias secciones que tienen las cuerdas extremas de la guitarra, mi_1 y mi_3 (índice franco-belga), como nota de partida.

En la primera sección el discurso se centra en la guitarra. Sobre el Mi grave al aire se elabora una línea fluctuante menos textural que en las obras anteriores y más centrada en las alturas. Aun con algunos saltos amplios, se favorece el intervalo de segunda y el semitono, apoyado por ligaduras de a dos. Posteriormente, numerosos trémolos elaboran unas armonías que siguen insistiendo en los intervalos de segunda. Este intervalo es el más característico de este trío, tanto horizontal como vertical, como puede apreciarse en las figuras 8 y 9.

La segunda sección se inicia en el compás 37, con notas repetidas en la guitarra, mi_3 , que van ampliándose en interválica, primero en semitonos hasta alcanzar una línea fluctuante directamente emparentada con los primeros compases de la obra. Mientras, la flauta y la viola entretajan un continuo de valores largos ornamentados con trinos o *acciaccature*, dinamizados por reguladores. Este tipo de notas tenidas dinamizadas, como hemos visto, forma parte habitual del lenguaje de estas obras. Con estos procedimientos se consigue un movimiento interno del sonido. Es decir, aunque los eventos sean reducidos, la actividad es constante. Este periodo finaliza mediante un cambio en la dirección, descendiendo lentamente por cromatismos.

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Fl. (Flauto). The Flute part consists of four groups of ten notes each, with dynamics p, mf, and ppp. The Fl. part consists of two groups of eight notes each, with dynamics pp, ppp, and P.

Fig. 8. José Manuel López López. *Trío II*. cc. 60-61

Esta direccionalidad descendente no es tan habitual, resultando llamativo el cuidado en la elaboración del pasaje. Después de un nuevo periodo donde se vuelve a elementos ya planteados con la flauta en primer plano, comienza una nueva textura en el compás 80 con pequeños grupos de notas repetidas en dobles cuerdas, que alternan con silencios y notas tenidas. Presentando de forma entrecortada los grupos, se consigue que los timbres se solapen.

La tercera sección de la obra está ubicada hacia los dos tercios de la misma. A partir del compás 90, las alturas se reducen a un mi_3 pulsante en los tres instrumentos al unísono, que de nuevo conecta formalmente con el Mi grave del comienzo. Al igual que al inicio de la segunda sección, se amplía la interválica hasta llegar a una combinación de líneas ondulantes y ascendentes. Esta sección final se divide a mitad por un periodo más calmado de textura muy fina con dobles cuerdas tenidas y valores largos en viola y flauta. Los últimos compases vuelven de nuevo a los trémolos, con un compás de paréntesis recapitulatorio, en el que se retorna al apoyo sobre el Mi grave de la guitarra ornamentado por las apoyaturas de segundas ligadas.

The image shows a musical score for Guitar. The score features a guitar part with dynamics *f cresc.* and *LH al niente*.

Fig. 9. José Manuel López López. *Trío II*. c. 125

Ana Belén Rodríguez Fontecha

La especial sonoridad de los tres instrumentos otorga un carácter sutil a la partitura que permanece durante toda la obra. Las distintas secciones y periodos siempre están preparados y se suceden sin cambios drásticos o violentos, como pasando de una estado a otro, de una cara a otra de la misma figura. La armonía espectral no se encuentra en forma evidente, ya que en el registro medio-agudo propio de estos instrumentos las fundamentales se omiten o sobreentienden. Así, el trabajo de alturas se centra especialmente en la interválica y en dos notas como referencia polar: los Mi al aire de la guitarra.

Atrium

Atrium es una composición muy corta, de 59 segundos y 12 compases de duración, escrita en 1994 para violonchelo y piano. Se estrenó ese mismo año en París con Christophe Roy al chelo y Françoise Matringe al piano. Estos intérpretes forman parte del Ensemble Aleph, el cual encargó la obra como parte del proyecto *Frequent Stops*, 68 creaciones de menos de un minuto de duración. Está editada por Ricordi.

Aun la brevedad de la obra pueden observarse varias de las particularidades de la escritura de José Manuel López López, principalmente en el ámbito de la armonía espectral. Ésta es presentada en forma de arpeggios ascendentes, emparentados naturalmente con el dibujo que despliegan los armónicos de los sonidos fundamentales. Una característica importante de los arpeggios de esta obra, es que en general López López propicia los intervalos de tercera mayores y menores, y en concreto refuerza los armónicos superiores con triadas sobre el tercer armónico, es decir, sobre la quinta del sonido fundamental.



Fig. 10. José Manuel López López. *Atrium*. c. 1

En la figura 10 vemos cómo se despliegan los armónicos de las fundamentales Sol y Fa# y cómo las tres últimas notas de sus respectivos arpeggios reafirman dichas fundamentales mediante triadas sobre su quinta.

En los compases 3, 4 y 5 los arpeggios estrechan su interválica, tornándose casi en escalas. A partir del compás 6, los arpeggios se expanden en valores cada vez más largos que van diluyéndose. En el compás siete se observa además un refuerzo acústico al arpeggio del violonchelo, que crece hasta el *fortissimo*, mediante la pulsación en *pianissimo* de los mismos sonidos del chelo (y en la misma altura) en el piano, utilizando además el pedal de resonancia. Los tres últimos compases se sustentan sobre un pedal de Fa, consumando la disolución de los arpeggios en un acorde final de triada de nuevo sobre la quinta de la fundamental.

Asimismo, en los compases uno y dos (figura 10) el violonchelo presenta una serie de diferentes ataques combinados con distintas dinámicas. En el compás diez López López vuelve sobre este mismo efecto, de nuevo sobre una serie de sonidos repetidos, esta vez enfatizando más el cambio de dinámica mediante la gradación descendente desde *sfz* a *pppp*. Estos dos pasajes se relacionan con los observados en *Hag* (figura 4) y *Trío I* (compás 41 y ss.).

Otro elemento relacionado con las obras anteriores es el uso del tonlos. Dos son los que se utilizan en esta partitura. Desde el primer compás (figura 10) hasta el compás 3 se mantiene el tonlos entre los sonidos La₋₁ y Sol#₀. En el compás 9 se sitúa el segundo tonlos, entre Sol₀ y Mib₃. Este tonlos coincide con el cambio de sonido base a la fundamental Fa, que será con la que finalice.

Lo Fijo y lo Volátil

La amplia formación electroacústica de López López permite obras tan sorprendentes como *Lo Fijo y lo Volátil*, donde el autor experimenta con una original técnica informática a la que llama “proceso de clonage”¹¹. *Lo Fijo y lo Volátil* está concebida para piano y sampler, aunque existe una versión para dos pianos. Es un encargo del Ministerio de Cultura de Francia, y se estrena en el Théâtre Dunois de París, el 24 de noviembre de 1995, siendo los intérpretes el Ensemble Aleph, integrado por Françoise Matringe y Sylvie Drouin. La obra está editada en Ricordi París y, según el libro *Música Presente*¹², se han realizado dos grabaciones hasta la fecha:

- *Lo fijo y lo volátil*, Ensemble Aleph, Ricordi-Oggi, CRMCD 1057, 1999.
- *Recital de Alberto Rosado*. Radio Nacional de España, 19 de marzo de 2004.

El “proceso de clonage” consiste en analizar el sonido y crear un *clon*, es decir, un doble formado por osciladores electrónicos posibilitando un instrumento gigantesco en

Ana Belén Rodríguez Fontecha

combinación. Teniendo el original y el doble, las posibilidades son inmensas a partir de las mismas fuentes, pudiéndose, por ejemplo, multiplicar la velocidad máxima de las notas que un instrumentista es capaz de realizar. En una entrevista para la revista *Diverdi*¹³, el compositor explica este proceso y apunta otras posibilidades:

(...) gracias al conocimiento que hoy tenemos del sonido, el piano puede ser considerado como un inmenso sintetizador, ya que sus notas, sus frecuencias, organizadas escrupulosamente, se convertirían en armónicos de una fundamental hipotética o virtual. (...) he conseguido transformar el piano en un mega-instrumento a partir de sí mismo. (...) me he servido de un material exclusivamente acústico manipulado electrónicamente, he destilado sonoridades irreconocibles, semejantes a las de un órgano o una celesta. Este tipo de procedimiento me permite también dotar a la obra de una dimensión virtuosística nueva que comprende lo agudo y lo grave, la rapidez y la lentitud. Hay secciones donde algunas notas graves se prolongan durante compases (imposible de realizar por un intérprete) (...) En relación con la polifonía este nuevo instrumento nos brinda la posibilidad de simultanear todos los tiempos, los posibles o realizables por un intérprete, y los imposibles asignados a la electrónica.

De esta forma se le da una amplitud mayor al instrumento, a la vez que se sigue reconociendo como instrumento ya que no hay ningún sonido electrónico. De hecho, se ha recorrido el proceso inverso, del sonido instrumental al electrónico.

Por otro lado, en esta obra se percibe claramente el uso de armonía construida a partir de los armónicos de un sonido fundamental dado a lo largo de toda la composición. Un ejemplo claro de esto lo muestra la introducción, donde en solo nueve compases se abordan los espectros de los sonidos Lab, Mi, Re, Do, Si, en ese orden.

Los tonlos y *staccati* ayudan a la reverberación de los armónicos en el piano. Los diferentes tonlos proporcionan un bajo constante a un instrumento donde los sonidos tienen una duración limitada. La mayor o menor cercanía de los sonidos pulsados con los armónicos de las dos notas del tonlos, propiciarán la reverberación de mayor o menor cantidad de armónicos de éstos últimos. El tonlos Do#₂-Do₃ natural, con sonido una quinceava baja de lo que está escrito, es el de mayor preponderancia a lo largo de la obra. Esos mismos sonidos han sido utilizados en la obra *Hag*.

Además, este tonlos tiene importancia estructural. La composición consta de 141 compases con una duración de siete minutos y medio. La escritura compaseada, que cambia constantemente, tiene la misión de establecer guías para su interpretación. Formalmente se observan las siguientes divisiones:

- Introducción de 9 compases.
- Cuerpo de 96 compases.

- Sección final de 36 compases.

La sección central es subdividida a su vez por diversos parámetros cuyos cambios modelan el discurso. Modificaciones en los tonlos que van moviendo su altura y registro, fluctuando entre las zonas grave y media-aguda del teclado. Diferentes utilizations del pedal de resonancia, dividiendo su aplicación a tres posiciones: pedal hasta el final del recorrido, a la mitad y a un cuarto del mismo. De esta forma el pedal de resonancia juega con las distintas cantidades de armónicos, reforzando estos efectos con articulaciones como *non legato*, *stacatto*, *stacatto-legato*, etc.

A partir del compás 25 el dispositivo electroacústico toma mayor relevancia superponiendo conglomerados refulgentes con un resultado sonoro cercano al palo de lluvia, y otros efectos como trinos resonantes en los agudos o arpeggios. Estos efectos se funden en un todo con los elementos que el piano utiliza en la obra, profusión de escalas, arpeggios ascendentes, arpeggios quebrados, notas repetidas, trinos, trémolos, alternancia de notas entre ambas manos y pequeñas figuraciones rítmicas.

La sección final está delimitada por la vuelta al tonlos inicial Do#-Do natural, que se mantiene pulsado ya hasta el final. Sobre este tonlos se ubica un importante cambio de textura estructural, donde se prescinde del constante flujo de arpeggios y escalas que habían protagonizado el discurso durante la introducción y toda la sección central, en favor de una sucesión de acordes entrecortados por silencios, casi puntillistas y a su vez relacionados con pasajes similares habidos en *Hag* (punto 2 de la página 5), *Trío I* (cc. 33-40) y *Trío II* (cc. 80-89).



Fig. 11. José Manuel López López. *Lo Fijo y lo Volátil*. c. 107

Ana Belén Rodríguez Fontecha

En los diez últimos compases se recupera la corriente escalística, reservando el último compás a un vacío sonoro únicamente ocupado por la reverberación del tonlos protagonista.

Careciendo de líneas melódicas reconocibles y planteamiento temático, elementos contrapuntísticos o de intensa verticalidad, el resultado es un flujo constante de eventos con apoyos en el registro inferior y cambios en la dinámica.

Otro importante aspecto de esta obra son los abundantes *accelerandi* y *ritardandi* que proporcionan cierta indefinición rítmica. Sin embargo, la ubicación de los parámetros dentro de la estructura obedece, como hemos visto, a contextos temporales claramente definidos.

Conclusiones

A raíz de los estudios de José Manuel López López con Luis de Pablo la curiosidad por la música de otras culturas le ha llevado a escribir títulos de inspiración oriental o con instrumentaciones que mezclan timbres de instrumentos tradicionales con otros no occidentales. Esta preocupación por el timbre le ha conducido a profundizar en el estudio de la música espectral. Asimismo, a partir del profuso trabajo realizado con la música electroacústica, López López ha creado obras mixtas con conceptos muy personales y novedosos, como la idea del macroinstrumento en *Lo Fijo y lo Volátil*. En su música de cámara incorpora los análisis derivados del uso de espectrogramas, trasladando después estas técnicas camerísticas a sus obras orquestales. Las técnicas espectrales de potenciación de los armónicos de un sonido base mediante la instrumentación, han sido utilizadas en la composición de las partituras que hemos comentado. En el caso de las obras que incluyen el piano, *Hag*, *Trío I*, *Atrium* y *Lo Fijo y lo Volátil*, destaca el empleo de recursos como los tonlos y las activaciones del pedal de resonancia. Por otro lado, en el *Trío I* resulta relevante la manera en que las armonías tenidas cambian su intensidad mediante reguladores. En *Atrium*, sin embargo, cobran protagonismo los arpeggios ascendentes, presentados a la manera en que se suceden los armónicos naturales.

La textura ha destacado como uno de los parámetros más destacado en estas obras. De entre las distintas combinaciones sobresalen dos: entramados uniformes de líneas ondulantes y, como contraste, secciones puntillistas formadas por valores cortos y silencios. Por otra parte, las elaboradas combinaciones instrumentales son enriquecidas por detalladas indicaciones de dinámica y ataque, ofreciendo en conjunto sorprendentes resultados sonoros. Es el caso de *Hag*, con reguladores que primero incluyen en su seno una intensificación del *vibrato* para posteriormente sustituir los *vibrati* por *gettati*. También son llamativas las series de sonidos repetidos con distintas intensidades y articulaciones habidas en *Hag*, *Trío I* y *Atrium*.

Hemos observado en estos análisis que las principales líneas estilísticas de José Manuel López López están presentes en fechas tempranas. Los recursos utilizados en cada una de

Ana Belén Rodríguez Fontecha

estas obras tienden lazos entre unas y otras, mediante la recurrencia de figuraciones y materiales. Otro punto destacable de su música es la construcción formal, con pasajes que van evolucionando y anticipando las nuevas secciones. Un flujo constante en el que cada momento tiene su individualidad sonora, pero siempre dentro de un contexto global que lo unifica. Dos puntos especialmente cuidados, el centro de la composición que la divide en dos (*Hag, Trío I*) y hacia los dos tercios de música (*Redes Cristalinas, Trío I, Trío II, Lo Fijo y lo Volátil*). Este último punto prepara mediante diversas técnicas –como la inclusión de una cadencia o la recuperación de un tonlos– el acercamiento a la resolución final. De este modo, comprobamos cómo todos los aspectos tratados referentes a las armonías espectrales, texturas y flujo de materiales, se desarrollan dentro de un soporte de estructuras formales convencionales.

Por último, especial mención a la búsqueda de la libertad métrica en el resultado, pero controlada por el compositor mediante la superposición de valores y acentuaciones diferentes. En dos de estas obras, *Redes Cristalinas* y *Trío I*, se llega a un final donde el pulso de cada instrumento se independiza. Estos finales preludian los trabajos sobre la modulación métrica que llevará a cabo el autor en posteriores producciones.

Notas

¹ Conversación mantenida con López López el 12 de febrero de 2009, en adelante L.12-02-09.

² L.12-02-09.

³ RUBIO, Andrés F. Rubio. *Publicados once discos de compositores españoles contemporáneos* : Diario “El País”, 15-10-91.

⁴ FORD, Andrew; TÉLLEZ, José Luis. *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid : Fundación Autor, 2006; p. 119.

⁵ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. *José Manuel López López* : Diverdi.com, 2007;

<<http://www.diverdi.com/tienda/dosierd.aspx?id=385>> (Consultado día 8-04-09).

⁶ IRIZO, Camilo. *Entrevista a José Manuel López* : Espacio Sonoro n° 1, Abril de 2004;

<<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/index2.htm>> (Consultado día 22-11-08).

⁷ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. *José M...*

⁸ GRISEY, Gérard; Traducción: Nora García. *Tempus ex machina. Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical* : Universidad Católica Argentina;

<http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf> (Consultado día 24-12-09).

⁹ GRISEY, Gérard. *Tempus ex...*

¹⁰ FORD, Andrew; TÉLLEZ, José Luis. *Música Presente. Perspectivas...* p. 207.

¹¹ L.12-02-09.

¹² FORD, Andrew; TÉLLEZ, José Luis. *Música Presente. Perspectivas...* p. 207.

¹³ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. *José M...*

Bibliografía

- BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Madrid : Real Musical, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid : Editorial Akal, 2001.
- CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo, 2003.
- CURESES, Marta. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid : Ediciones del ICCMU, 2007.
- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid : Akal Música, 2004.
- FORD, Andrew; TÉLLEZ, José Luis. *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid : Fundación Autor, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*, Buenos Aires : Editorial Paidós, 2001.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *José Manuel López López. Realización del catálogo*, Madrid : Sociedad General de Autores de España, 1993.
- GRISEY, Gérard; Traducción: Nora García. *Tempus ex machina. Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical* : Universidad Católica Argentina; <http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion es/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf> (Consultado día 24-12-09).
- IRIZO, Camilo. (2004). *Entrevista a José Manuel López* : Espacio Sonoro nº 1, 2004; <<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/index2.htm>> (Consultado día 22-11-08)
- KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical: en ejemplos comentados*, Barcelona : Idea Books, 2003.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Barcelona : Idea Books, 2003.
- LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid : Akal Ediciones, 2005.
- LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. "Karlheinz Stockhausen". En: *Colección "Músicos de Nuestro Siglo"*, Madrid : Editorial Círculo de Bellas Artes, 1989.
- LUCAS, Antonio. *El Auditorio Nacional estrena director artístico e inicia una nueva era* : Diario "El Mundo", 29-12-07.

Ana Belén Rodríguez Fontecha

- MARCO, Tomás. *Historia de la Música Española*, Volumen VI, Siglo XX, Madrid : Alianza Editorial, 1983.
- MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*, Madrid : Guadarrama, 1970.
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, Madrid : Alianza Editorial, 2005.
- MORENO, Marifé. *Tercera edición de los encuentros de jóvenes compositores en León* : Diario "El País", 31-08-87.
- MURAIL, Tristán; Traducción: María Julio Druvielle. *Cuestiones de objetivo* : Universidad Católica Argentina;
http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccioness/Murail.Cuestiones.de.objetivo.pdf <(Consultado 23-12-09)>.
- RODRÍGUEZ CERDÁN, David. *José Manuel López López* : Diverdi.com;
<<http://www.diverdi.com/tienda/dosierd.aspx?id=385>> (Consultado día 8-04-09)
- ROSE, François; Traducción: Eduardo Checci y Pablo Cetta. *Introducción a la organización de la altura en la música espectral francesa* : Universidad Católica Argentina;
<http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccioness/Rose_Organizacion.de.altura.en.la.musica.espectral.pdf> (Consultado 24-12-09).
- RUBIO, Andrés F. *Publicados 11 discos de compositores españoles contemporáneos* : Diario "El País", 15-10-91;
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Publicados/discos/compositores/espanoles/contemporaneos/elpepicul/19911015elpepicul_2/Tes/> (Consultado día 27-08-09)
- URBELZ AJA, Inés; RONDELEUX, Luc. "López López, José Manuel". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid : Sociedad General de Autores y Editores, 2001. Tomo 6, Págs. 1026-1028.
- VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el s. XX*, Madrid : Iberautor Promociones Culturales (SGAE), 2003.

Todos los ejemplos de partituras aparecidos en el artículo provienen de manuscritos originales cedidos por el compositor y editados con el programa Sibelius por parte de la autora del artículo.