



La incorporación de
características musicales del
gagaku en 'Processional' (1983),
de Miguel Àngel Roig-Francolí.

Paula Bonet

Espacio Sonoro n.º 31. Septiembre 2013

La incorporación de características musicales del *gagaku* en ‘Processional’ (1983), de Miquel Àngel Roig-Francolí.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el uso de técnicas de citación y préstamo musical se extendió entre los compositores. Aun lejos de ser un recurso nuevo, el uso de materiales musicales prestados, provenientes de otras épocas históricas o de otros contextos culturales, se convirtió en un recurso compositivo importante que debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar la música actual. La incorporación de elementos externos a la hora de componer una obra permite estudiarla desde la perspectiva intertextual y, en ciertos casos, también desde el punto de vista de la interculturalidad. En estos casos, no sólo es importante tener en cuenta qué materiales o características se toman prestados, sino también cómo se los reinterpreta en la nueva pieza.

Partiendo de este contexto, en 1983 Miquel Àngel Roig-Francolí compuso la *Partita* (de la cual ‘Processional’ es el tercer movimiento) en Bloomington, Indiana, mientras era alumno de Juan Orrego-Salas. Carmen Téllez dirigió el estreno de la obra en la Universidad de Indiana el 10 de abril de 1984. Esta pieza se incluye entre aquellas que el compositor escribió entre 1977 y 1987, un período que estuvo marcado por dos sucesos: en primer lugar, por los estudios de composición que Roig-Francolí realizó con Miguel Àngel Coria en Madrid entre 1976 y 1981, y, en segundo lugar, por su marcha a los Estados Unidos en 1982. El estilo compositivo de Roig-Francolí había sido modernista y experimental en sus inicios en los años setenta; en los ochenta se consolidó como un compositor post-modernista y neotonal, con alguna obra neorromántica. En general, a lo largo de este período puede decirse que su estilo no estaba unificado, con piezas caracterizadas por la abundancia de color orquestal y la densidad de la textura sonora. Durante estos años, Roig-Francolí estuvo muy influido por su maestro Coria. De éste adquirió el interés por la corriente post-modernista en oposición a las vanguardias, apostando por una recuperación de la melodía y la armonía, y por la aplicación del detalle en la orquestación. Otras influencias incluyeron compositores como J. S. Bach, Bartók, Debussy, Fauré, Ligeti, Ravel o Stravinski,

Paula Bonet

además de la polifonía medieval y renacentista. Debe notarse, también, que cuando compuso la *Partita* el minimalismo estaba al orden del día en los Estados Unidos, con compositores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Aunque Roig-Francolí no compuso la *Partita* con el estilo minimalista en mente, sí reconoce a posteriori que pueden reconocerse en esta obra características post-minimalistas, en especial por lo que respecta a la simplificación de los medios compositivos utilizados. Estilísticamente, la producción de Roig-Francolí está marcada por la búsqueda de un lenguaje propio que funcione como alternativa tanto a la tonalidad romántica del siglo XIX como a las vanguardias del XX.

El uso de características musicales propias de otros contextos culturales ofreció a Roig-Francolí la posibilidad de trabajar con técnicas de composición e instrumentación alternativas a las establecidas por el canon musical occidental. De esta manera, la *Partita* se basó en músicas de distintos países asiáticos: India, Indonesia y Japón. El caso concreto de 'Processional', que es el que nos ocupa, fue inspirado por el *gagaku* japonés, considerado la música orquestal más antigua del mundo. Según explica él mismo, Roig-Francolí no tenía conocimientos teóricos de la música japonesa, así que su acercamiento a la música japonesa fue a través de la audición de grabaciones de *gagaku*, de música para *shakuhachi*, *koto*, o voz (entre otros), y de música de teatro (*noh* y *kabuki*). Posteriormente, el proceso de composición del movimiento 'Processional' consistió en adaptar aquello que había escuchado a los instrumentos que había elegido para escribir la *Partita*. Aunque no haya influencias externas concretas que expliquen que Roig-Francolí utilizara rasgos musicales japoneses en su obra, más allá del interés general por las músicas de origen asiático que se remonta a los compositores de finales del siglo XIX, éste cita a Juan Hidalgo como la persona que lo introdujo a la música japonesa gracias a las conexiones que tenía con la escuela de John Cage y el Zen.

La *Partita* es la composición de Roig-Francolí que se basa de manera más explícita en músicas asiáticas (hay influencias semejantes en *Tres Cantigas d'Amigo* y en *Concerto Grosso*, ambas de 1984) pero la particularidad de las fuentes que la inspiraron no impide que esta obra sea coherente con el resto de su producción. El estilo de Roig-Francolí está definido por su rechazo de las vanguardias, que lo llevó a

Paula Bonet

buscar y adquirir un lenguaje musical alternativo a ellas. En buena parte de sus obras, especialmente las más recientes (compuestas a partir de 2004), este lenguaje alternativo se toma de la música antigua, en especial la música renacentista española y el canto llano medieval. Estas influencias tienen en común ser externas al contexto propio del compositor, sea en lo que respecta al contexto cultural, sea en lo que respecta al contexto histórico. Existe por tanto una convergencia de ámbitos distintos en una misma obra: el de Roig-Francolí, por una parte, y el de los elementos que toma prestados o en los que se inspira, por otra. Por tanto, esas características externas 1) funcionan como nuevos lenguajes, como maneras nuevas de concebir y articular la composición, y 2) implican que su sentido deba reinterpretarse y reconsiderarse para poderlos incorporar a una nueva pieza. Además de posibilitar la existencia de un lenguaje compositivo propio, los rasgos que Roig-Francolí incorpora a sus obras se relacionan con su interés personal por otras tradiciones musicales y por otras manifestaciones religiosas y/o filosóficas (la expresión de lo sagrado):

Sempre m'ha interessat per moltes raons la música antiga sagrada, igual que m'interessen les músiques tradicionals de diverses civilitzacions antigues, com per exemple i particularment, la música índia (la gran tradició de la *raga*) i la indonèsia (la també gran tradició del *gamelan*). Aquestes músiques, de la mateixa manera que les tradicions medievals i renaixentistes occidentals, transmeten un contingut i uns arquetips espirituals i sagrats amb què m'identifico profundament. No representen l'expressió més o menys capriciosa d'un cert individu, sinó l'expressió impersonal, objectiva i intemporal del sentit del que és sagrat.¹

En cierta manera, la oposición a las corrientes modernistas del siglo xx determina y cohesiona la producción de Roig-Francolí, lo que resulta en un estilo propio que busca la originalidad sin cortar la conexión con el pasado.

¹ Torres Planells, Joan Antoni (2006). *Illencs de fora. Entrevista a Miquel Àngel Roig-Francolí*. Eivissa, n. 46, p. 32.

Paula Bonet

Históricamente, se puede relacionar a Roig-Francolí con otros compositores y estilos musicales a partir de las influencias que él mismo reconoce. El aislamiento que padeció España desde la Guerra Civil hasta el tratado con Estados Unidos en 1953, y la existencia de un régimen totalitario no evitaron que con el nacimiento de nuevas generaciones de compositores a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta se forzara un cambio que no sólo afectó a la música, sino también a otras disciplinas artísticas (las artes plásticas, en especial). La evolución de la música a partir de estos años fue tan rápida que a simple vista podría considerarse una ruptura con el período inmediatamente anterior. Durante esta etapa surgió la que se llamó la Generación del 51, formada por músicos y compositores nacidos alrededor de 1930, con un objetivo claro: actualizar el panorama musical español asimilando los diversos desarrollos europeos (las últimas consecuencias de Stravinski y Bartók, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo, las técnicas electroacústicas; en definitiva, todo cuanto se había producido fuera de los límites de España y de su música). A este objetivo hubo de añadirse la intención de evitar que la incorporación de las novedades comprometiera el desarrollo, por parte de cada compositor, de un estilo personal con el que pudieran ofrecer propuestas originales con validez dentro y fuera de España.

Dos figuras de gran importancia e influencia para Roig-Francolí fueron José Luis Téllez y Miguel Àngel Coria. El primero, escritor musical y cinematográfico, nació en Madrid en 1944 y realizó estudios de música privados que compaginó con la carrera de Arquitectura. Aunque Téllez es autor de algunas piezas (*Superposición I*, 1967; *Noticias y comentarios*, 1968; *Concierto de mayo*, 1969; entre otras) no se dedicó a la composición, realizando trabajos relacionados con la música a través de la radio y la televisión. Actualmente es una figura importante dentro del panorama musical español por su labor divulgativa desde programas especializados en Radio Clásica de RNE y a través de TVE-2, y escribiendo habitualmente en *Scherzo*, *El Público* (donde fue crítico titular) y otras publicaciones (*El País*, *La Vanguardia*, *Minerva*, *Sibila*, *Melómano*...). Por su parte, Coria nació en 1937 en Madrid, donde estudió con Gerardo Gombau. Posteriormente fue alumno de Gottfried Michael König en Utrecht. Como otros compositores de su época participó en la renovación del panorama musical

Paula Bonet

español impulsada por la Generación del 51, aunque las características personales de sus obras lo distinguieron de ésta. En un primer momento mostró interés por la postura de Webern, adaptando e incorporando a su lenguaje propio las características de éste que consideraba más remarcables. Las obras de Coria se apartaron de los excesos, tanto épicos como líricos. Hacia los años setenta se decantó hacia propuestas más libres y consonantes en las que la construcción de las obras dejó de ser el resultado de estructuras más o menos preestablecidas. En general, a pesar del tratamiento tonal de los recursos musicales y de su aparente “amabilidad”, puede afirmarse que la producción más reciente de este compositor es una doble crítica: a la tradición, por un lado, y a las vanguardias, por otro.² Teniendo en cuenta que este giro en la obra de Coria empezó a producirse cuando Roig-Francolí era su pupilo, se hace evidente como éste último asumió los postulados de su maestro, convirtiéndolos también en una de las señas de identidad de su producción.

Estos dos autores mencionados, Téllez y Coria, pertenecen a lo que Tomás Marco llama “los intergeneracionales”.³ Según Marco esta clasificación cronológica incluye a los compositores surgidos después de la Generación del 51, lo suficientemente cerca de ésta para compartir algunas de sus características pero lo bastante lejos para no confundirse con ella. Los autores “intergeneracionales” fueron muy diferentes entre ellos (por esto Marco no los considera una nueva generación) y se mantuvieron al margen dentro de una vanguardia que se había escindido en diversas corrientes estéticas. La importancia de estos compositores radicó en su contribución a la normalización de los lenguajes avanzados que la Generación del 51 había introducido. De esta manera hicieron irreversible un proceso de asimilación de técnicas y lenguajes compositivos que de otro modo se habría podido limitar a un experimentalismo transitorio, y funcionaron como puente creativo entre la Generación del 51 y los compositores más actuales, entre los que se encuentra Roig-Francolí.

² Marco, Tomás (1989). *Historia de la música española 6. Siglo XX*. (2a ed). Madrid: Alianza Editorial, pp. 268-269.

³ Marco, Tomás, op. cit., p. 265.

Paula Bonet

El uso de músicas asiáticas como fuente de inspiración para los compositores occidentales no es una práctica reciente. En el caso concreto de la música japonesa, W. Anthony Sheppard afirma:

Japanese music, either directly experienced or imagined, served in this capacity throughout the twentieth century for composers negotiating a wide variety of routes to the "ultra modern".⁴

La influencia de la música japonesa, según Sheppard, se manifestó de diversas maneras, entre ellas: una nueva concepción del silencio en la música, la exploración del timbre y de las posibilidades de modulación de la afinación, el uso de un nuevo rango expresivo en la música vocal, el abandono de las líneas de compás y de la sincronización estricta entre las diversas partes, la heterofonía, el énfasis en melodías pentatónicas, etc.

Es interesante que Sheppard comente que la inspiración pueda provenir de la música japonesa "experimentada directamente o imaginada". El contacto con la música del Japón puede variar "from a domestic perusal of transcribed melodies to long-term study of a specific genre and performance within Japan".⁵ En el caso de Roig-Francolí, el punto de partida para la *Partita* es la audición de distintos tipos de música japonesa que se toman entonces como inspiración y referencia. Estas múltiples opciones hacen que no exista un modelo "estándar" que determine las características que una obra que toma prestados elementos de otras culturas debiera o no tener. Sin embargo, estas composiciones se valoran generalmente según unos criterios más o menos arbitrarios:

I aim to question the standard criteria that continue to be employed when we analyze cross-cultural compositions and that shape (and often limit) our experience of such works. Experimentation and abstraction tend to be valued over quotation and imitation and extended engagement over brief encounter; labels such as "appropriation" and "influence", and "modernist" and "postmodernist" appear to be assigned with confidence.

⁴ Sheppard, W. Anthony (2008). "Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eicheim, Co-well, and Japan". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 61, n. 3, pp. 465-540, p. 466.

⁵ Sheppard, W. Anthony, *op. cit.*, p. 467.

Paula Bonet

[...] Evaluations often proceed as though some ideal form of cross-cultural interaction with another culture has been delimited by both personal motivations and broader social factors as well as by current conceptions of compositional prowess.⁶

La *Partita* de Roig-Francolí se escribió para ocho instrumentos: flauta, clarinete en Si bemol, oboe, marimba, violín, viola, violonchelo y contrabajo. En 'Processional' se modifica ligeramente esta formación, sustituyendo la flauta por un piccolo y el oboe por las claves. Tal y como es característico del *gagaku*, los instrumentos cumplen tres funciones: armónica, melódica y rítmica (subdivisión temporal).

Por lo que a la parte armónica respecta, el violín, la viola y el violonchelo construyen una serie de acordes a lo largo del movimiento:

The image displays five staves of musical notation, each representing a chord progression. The first staff is numbered '1' and contains five chords. The second staff is numbered '6' and contains six chords. The third staff is numbered '12' and contains six chords. The fourth staff is numbered '18' and contains six chords. The fifth staff is numbered '24' and contains two chords. The chords are written in G-flat major (one flat) and consist of triads and dyads.

A partir de las notas utilizadas en estos acordes se puede construir una “escala” (entendida como sucesión de notas) sobre la que se fundamenta el movimiento:

sol – la_b – la – si_b – do – re_b – mi_b – fa – sol_b

⁶ *Ibid.*

Paula Bonet

No hay tensión armónica interna, ya que las notas anteriores no se conciben como grados de una escala, con función tonal o modal (de hecho, la ordenación anterior puede considerarse una propuesta hecha en base a que la primera nota del bajo y de la melodía es el 'sol' natural). Cada acorde que se construye tiene seis notas, y las variaciones de unos a otros son mínimas. El uso de este tipo de acordes o *clusters*, sumado a la explícita inspiración japonesa del movimiento, suele indicar que el compositor conocía la existencia y el papel del *shô* (órgano de boca).⁷

A pesar de que no pueda hablarse de una armonía de sentido tonal, es indudable que estos acordes construyen una textura armónica, vertical. Este rasgo permite relacionar el movimiento 'Processional' con el *tôgaku*. Entre los distintos géneros en los que se divide el *gagaku*, el *kangen* reúne a las piezas instrumentales y el *bugaku*, a las de danza; el *tôgaku* incluye tanto el *kangen* como el *bugaku* de procedencia china. En el *tôgaku*, el *shô* interpreta grupos de cinco o seis notas que se tocan al mismo, construyendo acordes y teniendo por tanto una función armónica. Por el contrario, en el *komagaku* (*kangen* y *bugaku* de procedencia coreana) el *shô* no forma parte del conjunto puesto que no existe un instrumento equivalente en Corea. En el caso de los géneros vocales del *gagaku*, el *shô* es uno de los instrumentos que dobla la línea melódica principal, por lo que no tiene una función armónica. Los acordes de 'Processional' se tocan con una indicación de tremolo: este tipo de interpretación puede ser un recurso para que al escucharse los acordes éstos suenen más parecidos a los del *shô*, que es un instrumento de viento.

En 'Processional' el piccolo y el clarinete interpretan la melodía. Habiendo establecido gracias al paralelismo con el *shô* que la principal inspiración de Roig-Francolí debió ser el *kangen* o el *bugaku* de procedencia china, los instrumentos que en ambos géneros se encargan de la parte melódica son el *hichiriki* y la flauta *ryûteki*. El paralelismo entre la *ryûteki* y el piccolo es suficientemente evidente; es significativo que la parte del *hichiriki*, que tiene en común con el oboe ser un instrumento de doble caña, la realice el clarinete, que es de caña simple. Aún más significativo es que la formación instrumental de la *Partita* incluye un oboe que, sin embargo, no se utiliza en este movimiento. Esta decisión podría basarse en una cuestión de sonoridad: Roig-

⁷ Sheppard, W. Anthony, *op. cit.*, p. 488.

Paula Bonet

Francolí, cuyo conocimiento del *gagaku* se basaba en grabaciones, podría haber considerado que el timbre y la sonoridad del clarinete eran más adecuados para llevar a cabo la función del *hichiriki*. El *hichiriki* no sólo se distingue por su potencia sonora: la embocadura de este instrumento es blanda para así poder realizar las variaciones microtonales (llamadas *embai*) de la melodía principal que caracterizan al *gagaku*. En 'Processional', el piccolo está afinado un cuarto de tono por debajo del resto de instrumentos lo cual matiza la sonoridad del conjunto.

La mayor particularidad de este movimiento por lo que respecta a la línea melódica es que ésta es doble. En todos los géneros del *gagaku* todas las partes que están a cargo de la melodía hacen prácticamente lo mismo. No se trataría de un unísono, ya que las distintas partes no suenan en perfecta sincronía (porque la velocidad es ligeramente flexible) y además cada una introduce pequeñas variaciones u ornamentaciones, pero sí se podría hablar de una heterofonía. En el movimiento 'Processional', las partes del piccolo y del clarinete son diferentes en cuanto a la altura de las notas. No obstante, sí hay una equivalencia rítmica, ya que los valores rítmicos de ambos instrumentos son prácticamente los mismos, con sólo mínimas diferencias. La existencia de la doble melodía puede considerarse una licencia del compositor o la influencia en el movimiento de algún otro tipo de música japonesa (no debe olvidarse que Roig-Francolí tuvo también acceso a grabaciones de *noh*, *kabuki*, y música para diversos instrumentos y voz).

Las partes melódica y armónica de 'Processional' están relacionadas entre sí: la nota más grave de los acordes coincide prácticamente siempre con la nota de la melodía (la del piccolo, la del clarinete, o ambas). Esta característica es uno de los rasgos distintivos del *gagaku* que, además, lo convierten en la música armónica más antigua que se conoce.⁸ Sabiendo que las referencias de Roig-Francolí eran grabaciones es difícil afirmar inequívocamente que fuera capaz de conocer este rasgo distintivo únicamente de oído, pero en cualquier caso la correspondencia entre el bajo y la melodía es lo bastante constante como para considerar que el uso de esta característica es deliberado y no una cuestión de simple coincidencia.

⁸ Tamba, Akira (1997). *Músicas tradicionales de Japón: de los orígenes al siglo XVI*. Madrid: Akal, p. 89.

Paula Bonet

En los conjuntos que interpretan el *tôgaku*, la función rítmica recae en los instrumentos de percusión y de cuerda, en el caso del *kangen*, o únicamente en los de percusión, en el caso del *bugaku*. En ambos géneros se usan tres instrumentos de percusión distintos: *kakko*, *shôko* y *taiko*. Adicionalmente, en el *kangen* se utilizan también el *gakusô* (o cítara de trece cuerdas, llamada también *koto*) y la *biwa* (laúd de cuatro cuerdas) para la subdivisión temporal de las obras por medio de arpeggios (*biwa*) y de pequeñas fórmulas o patrones melódicos estereotipados (*gakusô*) que suenan regularmente en momentos determinados. En 'Processional', la parte rítmica está reservada a las claves, la marimba y el contrabajo.

Viendo la partitura de 'Processional' es evidente que los tres instrumentos mencionados interpretan cada uno un patrón fijo que se repite de principio a fin del movimiento, con el que se procura incidir en las cualidades rítmicas de cada instrumento:

The image shows a musical score for three instruments: Claves, Marimba, and Contrabajo. The score is in 3/2 time. The Claves part consists of a repeating rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Marimba part features a repeating rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with a melodic line. The Contrabajo part consists of a repeating rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with a melodic line.

Para poder comprender mejor el papel rítmico de los instrumentos del movimiento 'Processional', se comparó la partitura del movimiento con dos transcripciones diferentes: la de un fragmento de *Etenraku*,⁹ y la de *Butokuraku*.¹⁰ Con esta comparación se puede comprobar que el patrón rítmico de la marimba en 'Procesional' es prácticamente el mismo que el del *kakko* (llamado "side drum" en la transcripción de Harich-Schneider) y que igualmente se va repitiendo cada cuatro

⁹ Malm, William P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments* (2ª ed.). Tokyo: Kodansha International, p. 107.

¹⁰ Harich-Schneider, Eta (1953). *The Present Condition of Japanese Court Music. The Musical Quarterly*, vol. 39, n. 1, pp. 49-74, pp. 65-67.

Paula Bonet

compases. Por su parte, las claves marcan la primera pulsación de cada compás del mismo modo que el *shôko* ("gong", en *Butokuraku*). Para terminar, el ritmo que repite el contrabajo es en esencia el mismo que realiza el *taiko* ("big drum"): subrayando cada cuatro compases el tercer tiempo del segundo compás y el primer tiempo del tercero. Para remarcar su papel "percusivo" las notas del contrabajo son *pizzicato*. Los instrumentos de 'Processional' con función rítmica, por tanto, tienen papeles claramente diferenciados que se pueden equiparar a los de los tres instrumentos de percusión que se utilizan en el *tôgaku*.

El hecho de que ninguno de los instrumentos de 'Processional' realice el papel correspondiente al del *gakusô* o de la *biwa* podría identificar al movimiento como más semejante al *bugaku* que al *kangen*. Sin embargo, en lo que respecta a la sonoridad, en el *bugaku* el sonido de los instrumentos de percusión es muy presente y marcado. Por el contrario, en 'Processional' de las claves, la marimba y el contrabajo sólo sobresalen con claridad las claves. Tanto la marimba como el contrabajo se pierden en el conjunto. Uno de los motivos que puede explicar porqué la percusión tiene tan poca presencia en el movimiento es que al no tener Roig-Francolí un conocimiento teórico del *gagaku*, tampoco podía conocer la función exacta de cada instrumento. Además, no hay que olvidar que el compositor adaptó los elementos musicales del *gagaku* que había escuchado a los instrumentos que ya había elegido para la *Partita*. Es decir, la instrumentación de la obra condicionó y limitó la incorporación de las características musicales que Roig-Francolí introdujo en cada uno de los movimientos. En el caso de 'Processional' esto implica además que no pueda determinarse de manera definitiva si la inspiración fundamental para el movimiento provino del *kangen* o del *bugaku*. El hecho de que no haya unos instrumentos que equivalgan a las partes del *gakusô* y de la *biwa* puede ser consecuencia de las limitaciones impuestas por la instrumentación, y no una característica que apunte claramente al *bugaku*.

Además de la cuestión instrumental y sonora que se ha analizado, es posible hacer unas pequeñas consideraciones sobre la estructura del movimiento. Debe tenerse en cuenta que todos los géneros de *gagaku* empiezan con una introducción en la que se establece la afinación y el tono de la obra. La realizan una de las flautas, el *hichiriki*, o la voz principal en el caso de los géneros vocales. 'Processional' de Roig-Francolí no

Paula Bonet

presenta ningún tipo de introducción. Esto se puede explicar teniendo en cuenta que ésta no es una composición independiente, sino el tercero de los movimientos que conforman la *Partita*. No obstante, sí es cierto que no sólo el primer movimiento ('Prelude: Concertato') sino también el segundo ('Chorale Interlude') empiezan con un pequeño fragmento libre realizado por un solista (flauta y violín, respectivamente), con el que se presenta el material sonoro que se desarrolla a lo largo de cada uno de ellos. La diferencia entre estos dos movimientos y 'Processional' es la duración: éste último dura poco más de dos minutos, lo cual contrasta con la habitual longitud y solemnidad de las piezas de *gagaku*, pero puede justificar también que no tenga introducción. La estructura del movimiento 'Procesional' se puede definir como una sucesión de células de cuatro compases cada una, en la que las partes melódica y armónica coinciden con los patrones rítmicos de la marimba y del contrabajo.

Uno de los factores que se han querido remarcar es la relación entre la *Partita* (y, por consiguiente, 'Processional') y el resto de la producción de Roig-Francolí. A pesar de la particularidad de sus influencias, la *Partita* fue fruto de la intención del compositor de adquirir un lenguaje alternativo a las corrientes vanguardistas y modernistas. Para Roig-Francolí, la composición de una música neotonal no supuso (ni supone) un retorno a la música del siglo XIX, sino una alternativa a la de principios de siglo XX. Este lenguaje propio se caracteriza por el uso y la incorporación de elementos musicales externos al contexto inmediato del compositor; generalmente, esto significa la utilización y el préstamo de técnicas y melodías procedentes de la música medieval y/o renacentista. En el caso de 'Procesional' lo prestado se toma del *gagaku* japonés. Esta procedencia externa de las características que Roig-Francolí incorpora a sus obras implica que se hayan de reinterpretar para que puedan ser utilizadas en un contexto distinto del de su origen. Así, aunque la *Partita* se distinga del resto de sus composiciones, comparte con ellas unas características estilísticas generales.

Cómo se incorporan y se utilizan los recursos musicales externos está determinado por cómo el compositor entiende a estos recursos. La falta de referentes teóricos sobre el *gagaku* hace que 'Processional' esté basado en las características sonoras de esta música. Ni la estructura ni la longitud del movimiento se corresponden con las de

Paula Bonet

una pieza completa de *gagaku*, pero se mantienen las funciones que tienen los diferentes instrumentos de manera que pueden establecerse fácilmente equivalencias entre los de 'Processional' y aquellos del *gagaku*. Los límites de la "traducción" del *gagaku* los impone la formación de la *Partita* (por esto la marimba y el contrabajo no tienen la presencia sonora del *kakko* y el *taiko*, respectivamente), pero al mismo tiempo la necesidad de que haya una pulsación clara e inequívoca a lo largo de todo el movimiento (característica del *gagaku*) supone que el oboe se sustituya por las claves. Por otra parte, la inclusión de dos líneas melódicas en 'Processional' sugiere, como ya se ha mencionado, una preferencia del compositor o, incluso, la influencia de un tipo distinto de música japonesa.

El movimiento 'Processional' se puede considerar un ejemplo de música en la que la interculturalidad se refleja mediante la citación de la fuente original. Con este artículo se quiere abrir una vía a partir de la cual continuar estudiando la producción de Roig-Francolí; por otra parte, quiere ser también una contribución a la cuestión del intercambio y la reelaboración de significados entre distintos contextos histórico-culturales aplicada a la música. La dimensión intertextual de gran parte de la música contemporánea supone que el estudio del proceso de reinterpretación del significado y las connotaciones de los elementos que se toman prestados sea una parte fundamental del análisis. La continua variabilidad del sentido de los elementos musicales que se intercambian y de los conceptos que definen histórica y culturalmente a estos elementos posibilita que esta perspectiva de investigación pueda aplicarse en conjunto con otras disciplinas, dando una visión más amplia de las obras musicales.

Fuentes primarias

Roig-Francolí, Miquel À (1983). "Processional". *Partita for eight instruments*. EMEC, pp. 14-16.

(Grabación disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=55CSZKPkxE>)

Bibliografía

Colinas, Antonio (1982). "La melodía infinita de Roig-Francolí". *Eivissa*, n. 13, pp. 10-11.

Cruces, Francisco. "Los límites de la traducibilidad. Variaciones sobre un tema de Laura Bohannan". En Alberto Rosa y Jaan Valsiner (eds) (1994). *Explorations in socio-cultural studies, vol. 1. Historical and Theoretical discourse*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, pp. 39-46.

Harich-Schneider, Eta (1953). "The Present Condition of Japanese Court Music". *The Musical Quarterly*, vol. 39, n. 1, pp. 49-74.

Kartomi, Margareth J. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". En Francisco Cruces et al. (eds) (2008). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (2ª ed). Madrid: Trotta, pp. 357-382.

Malm, William P. (2000). *Tradicional Japanese Music and Musical Instruments* (2ª ed). Tokyo: Kodansha International.

Marco, Tomás (1989). *Historia de la música española 6. Siglo XX* (2ª ed). Madrid: Alianza Editorial.

Provine, Robert C., Yosihiko Tokumaru y J. Lawrence Witzleben (eds) (2002). *The Garland Encyclopedia of World Music vol. 7. East Asia: China, Japan and Korea*. New York: Routledge.

Sheppard, W. Anthony (2008). "Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell and Japan". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 61, n. 3, pp. 465-540.



***La incorporación de características musicales del gagaku en ‘Processional’ (1983),
de Miguel Àngel Roig-Francolí.***

Paula Bonet

Tamba, Akira (1997). *Músicas tradicionales de Japón: de los orígenes al siglo XVI*.
Madrid: Akal.

Torres Planells, Joan Antoni (2006). “Illencs de fora. Entrevista a Miquel Àngel Roig
Francolí”. *Eivissa*, n. 46, pp. 28-33.