



Reminiscencias de la
música medieval,
renacentista y barroca
en el lenguaje
compositivo de Josep
Soler. Aproximación al
análisis de su Concierto
para clave y cinco
instrumentos.

Alfonso Valdés Ramón.

Espacio Sonoro. Nº 36. Mayo 2015.

Reminiscencias de la música medieval, renacentista y barroca en el lenguaje compositivo de Josep Soler.

Aproximación al análisis de su *Concierto para clave y cinco instrumentos*

1. Introducción

En 1926 escribía Manuel de Falla (1876/1946) las siguientes palabras refiriéndose a su *Concierto para Clave y cinco instrumentos*: “El carácter rítmico-tonal y melódico-armónico tienen su origen en la música general hispánica [...] y los procedimientos en ello empleados obedecen en muchos casos a obras ya pretéritas -y hasta muy remotas- aunque sometidos a posteriores o actuales modos de expresión”¹.

Como bien explica el propio Falla, es posible utilizar en la composición musical contemporánea “procedimientos” o referentes de obras de períodos históricos anteriores. Sirva como ejemplo la melodía popular castellana, *De los álamos vengo, madre*², la cual se halla presente a lo largo de todo su *Concierto*.

Este procedimiento de translación de materiales antiguos al lenguaje musical contemporáneo y las consecuencias que de ello se derivan constituyen la justificación del presente análisis.

1.1. Contextualización del compositor y la obra.

Josep Soler (Villafranca del Penedés (Barcelona), 1935), integrante de la *Generación del 51*, compuso en 1969 el *Concierto para clave y cinco instrumentos* como

1 Archivo Manuel de Falla. Borrador autógrafo de Manuel de Falla. Citado en la edición crítica de la partitura realizada por Ivan Nommick. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002.

2 Esta melodía fue extraída por Manuel de Falla del tercer volumen del Cancionero Musical Popular Español de Felipe Pedrell (1841-1922). Cabe destacar que dicha melodía también aparece tratada de forma polifónica por los compositores renacentistas Juan Vásquez y Miguel de Fuenllana. Este último la recoge en su *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lira* (Sevilla, 1554).

homenaje a la obra homónima de Manuel de Falla en el cincuenta aniversario de su estreno.

Dentro de la producción del compositor catalán, esta obra se sitúa en el período que comprende los años 1965/1975, caracterizado por la tradición serial. Según Ángel Medina: “esta etapa arroja como síntesis la aprehensión de los procedimientos seriales en una línea ortodoxa pero singular, una línea que convive con restos del lenguaje tenso y atonal de su etapa anterior y con la atracción aislada del particular mundo sonoro de Oliver Messiaen”³.

2. Análisis

2.1. Forma y estructura

La forma que presenta esta obra es la de un concierto en un solo movimiento, pero cuya división estructural en tres partes (*Poco Allegro - Grave - Agitato*) se asemeja a la del concierto barroco y clásico.

En la siguiente tabla se detallan las partes y secciones en las que se divide la obra.

Primera parte (Poco Allegro) (C. 1 al 136)	Segunda parte (Grave) (C. 137 al 180)	Tercera parte (Agitato) (C. 181 al 270)
Primera sección (c. 1 al 51)	Primera sección (c. 137 al 154)	Primera sección (c. 181 al 195)
Segunda sección (c. 52 al 64)	Segunda sección (c. 155 al 180)	Segunda sección (c. 196 al 201)
Tercera sección (c. 65 al 71)		Tercera sección (c. 202 al 211)
Cuarta sección (c. 72 al 136)		Cuarta sección (c. 212 al 255)
		Quinta sección (c. 256 al 270)

³ MEDINA, Ángel (2000): *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid, ICCMU.

2.2. Tipos de texturas

A lo largo de todo el concierto la textura aparece dividida en dos planos. Uno estaría representado por la homofonía basada en la rítmica de tresillo de corchea del clave, simulando la técnica del bajo continuo que caracteriza a buena parte de la música vocal, instrumental o vocal-instrumental de finales del Renacimiento y gran parte del Barroco. El otro plano, se encontraría en los cinco instrumentos restantes (oboe, corno inglés, clarinete bajo en Si \flat , clave, viola y violonchelo), los cuales, combinan diferentes tipologías de tejidos musicales como el contrapuntístico-imitativo o el homofónico.

A continuación se muestra un ejemplo de textura extraído de la obra propuesta⁴ estableciendo una comparación con un fragmento de la *Cantata* BWV105 de J. S. Bach⁵.

**Concierto para clave
Josep Soler**



Textura homofónica en el clave y contrapuntístico-imitativa en el resto de instrumentos (oboe, corno inglés y clarinete bajo), los cuales, realizan tres imitaciones canónicas al unísono y a la cuarta aumentada descendente. (C. 1 al 4).

4 SOLER, Josep (1986): *Concierto para clave y cinco instrumentos*, Barcelona, Clivis Ediciones.

5 BACH, Johan Sebastian (1876): *Cantata Herr, gehe nicht in's Bericht* (BWV105), Leipzig, Breikopf & Härtel.

Alfonso Valdés Ramón

**Cantata BWV105
J. S. Bach**

Textura homofónica en la línea del violonchelo, que también realiza el continuo, y contrapuntístico-imitativa en los oboes. Entre el segundo y el primero aparece una imitación canónica a la quinta justa seguida por una serie de progresiones de segunda mayor ascendente en el segundo oboe.
(C. 1 al 4).

2.3. Campo armónico

En lo que respecta a este apartado, desde el inicio de la obra se observa una clara incidencia sobre las notas Fa#, Sol# y Sib, la cuales, realizan un movimiento direccional hacia un contexto de la menor. El antecedente de dicha direccionalidad se puede encontrar en la semitonía subintelecta, especialmente la que se desarrolla durante el Renacimiento, donde las alteraciones de los modos generaban cláusulas o cadencias sostenidas. Se podía formar más de un tipo de movimiento cadencial diferente pero siempre resolviendo sobre la misma nota (o la *finalis* del modo o la *repercusa* o dominante).

El siguiente ejemplo ilustra los dos tipos de cláusula sostenida que se forman en torno a la dominante (La) del *Deuterus Plagal* (escala de mi menor natural).

Ejemplo de cláusula sostenida (Con Sol#)	Ejemplo de cláusula sostenida (Con Sib)

Alfonso Valdés Ramón

Aplicando estos ejemplos a la obra propuesta, se puede observar que la direccionalidad del Fa# y Sol# no suele resolver en el “La”. En los casos en los que aparece esta nota antecedida por el Fa# y Sol#, no se aprecia desde el punto de vista vertical que haya un acorde perfecto mayor con función de tónica.

<p>Direccionalidad del Fa# y Sol# sin resolución (c. 2, mano izquierda del clave).</p>	<p>Direccionalidad del Fa# y Sol# con resolución en el “La” pero sin que haya funcionalidad armónica (c. 15, clave).</p>	<p>La resolución del Fa# y Sol# en el “La” aparece de forma simultánea (c. 16, clave).</p>



Este principio de no resolución funcional conecta con el lenguaje contemporáneo de Josep Soler, ya que, a pesar de sugerir a lo largo del concierto un contexto de La menor, su discurso es atonal al evitar todo tipo de parentesco o relación con los principios que rigen el sistema tonal.

En cuando al Sib, su relación con el Sol# conduce al pensamiento armónico del Barroco. Partiendo de las dos variantes de cláusula sostenida, anteriormente explicadas, la fusión de ambas durante el siglo XVII conduce a la aparición de intervalos armónicos de sexta aumentada que irán adquiriendo con el paso del tiempo la función de dominante de la dominante.

<p>Fusión de las cláusulas sostenida y remisa originando un intervalo armónico de tercera disminuida (Sib-Sol#).</p>	<p>Acorde de sexta aumentada formado por la cromatización de una nota de paso.</p>

Alfonso Valdés Ramón

Otro aspecto relevante es el relacionado con la direccionalidad del Sib con el Do#, tanto vertical como horizontalmente, cuya resolución omitida es a Re. “La”, de “Re”, está a distancia de quinta justa descendente, interválica principal de la progresión armónica del Barroco.

<p>Concierto para clave J. Soler</p>	 <p>Direccionalidad de Do# y Sib tratada de forma horizontal (c. 8, mano izquierda del clave).</p>	 <p>Direccionalidad de Do# y Sib tratada de forma vertical (c. 4, clave).</p>
--	---	--

Josep Soler utiliza este movimiento direccional como una cita explícita del que emplea Falla en el compás 27 de su *Concierto para clave*⁶. La interválica Do#-Sib forma un acorde de séptima disminuida cuya resolución, aunque omitida, se haya presente en un contexto de Re Mayor (mano izquierda del clave). Por el contrario, el plano superior (mano derecha del clave) se haya en un contexto de Do Mayor. Tanto esta tonalidad como la de Re Mayor constituyen la formación simultánea de dos centros tonales diferentes, fenómeno conocido como bitonalidad.

<p>Concierto para clave M. de Falla</p>	 <p>Do Mayor</p> <p>Re Mayor (C. 27, clave)</p>
---	---

6 DE FALLA, Manuel (1928): *Concierto para clave y cinco instrumentos*, París, Max Eschig.

Alfonso Valdés Ramón

Volviendo al lenguaje contemporáneo de Josep Soler, a lo largo del *Concierto* se observa un uso continuado del intervalo de cuarta aumentada (de forma horizontal y vertical) dentro de un contexto de la menor. Este procedimiento responde, al igual que en el caso de la resolución del Fa# y Sol#, a una huida intencionada de todo parentesco con la tonalidad. Lo mismo ocurre con las neutralizaciones en acordes o giros melódicos tonales. Sirva como ejemplo el acorde de novena de dominante sobre “La” que se forma en el primer tiempo del compás 1. Para evitar esa sonoridad el compositor, por una parte, ha neutralizado el Do# (Do natural) y el Si \flat (Si becuadro) mediante la simultaneidad de todos ellos, y por otra, ha resuelto este acorde mediante una transposición del mismo a la cuarta justa o cuarta aumentada (Do#-Fa#/Do-Fa#).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It illustrates the neutralization and resolution of a dominant ninth chord. The first measure, labeled 'Neutralización', shows a chord with notes G#4, B4, D5, and F#5. The second measure, labeled 'Resolución', shows the same chord with the D5 note lowered to D4, resulting in a chord with notes G#4, B4, D4, and F#5. A line connects the D5 note in the first measure to the D4 note in the second measure, indicating the resolution.

2.4. Tratamiento rítmico-melódico

Como parte del homenaje a Manuel de Falla que Josep Soler realiza con esta obra, en los dos primeros compases del oboe aparecen las tres notas que inician la melodía popular castellana *De los álamos vengo madre*. Cabe recordar que dicha melodía actúa como elemento vertebrador en el *Concierto* del gaditano.

The image contains two musical staves. The left staff shows the beginning of the popular melody 'De los álamos vengo madre' in G major, with notes G4, A4, B4, and C5. The right staff shows the beginning of the oboe part in Soler's Concerto, which starts with a melodic fragment: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. A bracket under the last three notes (D5, E5, F#5) is labeled with the number '3', indicating a triplet.

De los á - la - mos


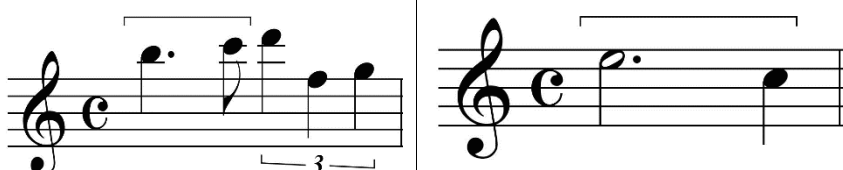
Inicio de la melodía popular castellana *De los álamos vengo madre* (c. 1 al 3).

Inicio del oboe en el *Concierto* de J. Soler (c. 1 al 2).

Alfonso Valdés Ramón

En lo que respecta al tratamiento del ritmo, a lo largo de la obra se observa la rítmica de negra con puntillo-corchea utilizada tanto por aumentación como por disminución. Dicha rítmica constituye uno de los pies métricos característicos de la polifonía de gran parte del *Ars Nova* y del Renacimiento.

En el siguiente ejemplo se establece una comparación entre el *Concierto* de Josep Soler y el motete a cuatro voces *Veni Sponsa Christi* de Palestrina.

Motete <i>Veni Sponsa Christi</i> Palestrina	 <p>(C. 3, cantus)</p>	
<i>Concierto para clave y cinco instrumentos</i> Josep Soler	 <p>(C. 2, oboe)</p> <p>Rítmica por aumentación (C. 3, clarinete bajo en sib)</p>	

Según Alexander S. Sokolov⁷, en obras de compositores del siglo XX aparece un resurgimiento de elementos de la técnica polifónica medieval y renacentista como el motete isorrítmico o el *hoquetus*. Este último puede observarse en la parte final de la cadencia de la obra propuesta.

Cabe destacar que el *hoquetus* es una técnica de escritura característica de la polifonía del *Ars Nova* que consiste en el empleo reiterado de pausas provocando que la fluidez melódica quede interrumpida. Uno de los compositores más relevantes que la emplearon fue Guillaume de Machaut en su célebre *Hoquetus David*.

⁷ SOKOLOV, Alexander S (2005): *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*, Granada, Zöler & Levy.

Alfonso Valdés Ramón

Hoquetus David de
Guillaume de Machaut

(C. 6 al 9)

Concierto para clave de
J. Soler

(C. 71, segundo sistema del clave)

3. Conclusión

A nivel formal, el *Concierto para clave* de Josep Soler presenta una estructura cuya división (rápido-lento-rápido) es característica de la mayor parte de las composiciones instrumentales del Barroco, siendo similar a la utilizada por Manuel de Falla en su *Concierto*. Otro aspecto relacionado con esta estructura y por lo tanto con el lenguaje de los siglos XVII y XVIII, es el referente a la función que desempeña el papel del clave como “bajo continuo” por medio de la utilización del mismo tipo de textura a lo largo de toda la obra.

En cuanto al campo armónico, se puede establecer un cierto paralelismo entre la concepción atonal-tonal de Josep Soler y la tonal-bitonal de Falla. En el primer caso, se observa que dentro de un contexto atonal aparecen movimientos direccionales que sugieren la tonalidad de La menor, pero que el compositor evita mediante la neutralización de determinadas interválicas. La omisión de la resolución de acordes que puedan identificarse con la función de dominante también contribuye a este proceso de evasión tonal. En el caso de Falla, la utilización que hace de la bitonalidad dentro de la tonalidad así como de los acordes sin resolver con función de dominante, le sirven a Josep Soler como recursos técnicos a través de la cita textual.

En el tratamiento rítmico-melódico, la utilización de pies rítmicos propios de la Edad Media o del Renacimiento (melodía *De los álamos vengo, hoquetus*, rítmica de negra con puntillo-corchea) sometidos a la técnica barroca de la aumentación y disminución, tiene su símil en el empleo que hace Falla de la misma en su *Concierto*.

En cualquier caso, las consecuencias que se derivan de la translación de materiales estético-técnicos propios de otros períodos histórico-musicales diferentes al lenguaje contemporáneo de Josep Soler, se fundamentan en la transgresión del pensamiento de Darmstadt. Hay que recordar que esta escuela rechaza todo parentesco con los principios que rigen el sistema tonal. De ahí la importancia que tiene la presencia de elementos arcaizantes en esta obra.

4. Bibliografía.

BACH, Johan Sebastian (1876): *Cantata Herr, gehe nicht in´s Bericht (BWV105)*, Leipzig, Breikopf & Härtel.

BUKOFZER, Manfred (2006): *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música.

CHARLES, Agustín (2002): *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*, Valencia, Rivera Mota.

DE FALLA, Manuel (1928): *Concierto para clave y cinco instrumentos*, París, Max Eschig.

DOMINGUEZ DE LEÓN, Olga: y Enrique LACÁRCEL BAUTISTA: “Una aproximación analítica al primero movimiento del Concierto de Manuel de Falla”, en *El genio maligno*. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, septiembre, 2008, nº 3.

HOPPIN, Richard H. (2000): *La música medieval*, Madrid, Akal.

MEDINA, Ángel (2011): *Josep Soler: Música de la pasión*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

PEDRELL, Felipe (1922): *Cancionero musical popular español*, (IV volúmenes), Barcelona, Editorial Boileau.

ROURA ASENSIO, Teodor: “Una aproximació a la música i el pensament de Josep Soler”, en *Sonograma*. Revista de pensament musical, 2010, nº008.

RUBIO, Samuel (1956): *La polifonía clásica*, Madrid, Monasterio del Escorial.

SOKOLOV, Alexander S (2005): *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*, Granada, Zöler & Levy.

SOLER, Josep (1986): *Concierto para clave y cinco instrumentos*, Barcelona, Clivis Ediciones.

Alfonso Valdés Ramón

SOLER, Josep (2008/2009): *El espacio de uno mismo*. Documental sobre la vida y la obra de Josep Soler. Disponible en Internet:
<https://www.youtube.com/watch?v=uNqRihxDyA>

VV.AA. (2010): Josep Soler i Sardà: *Componer y vivir*, Zaragoza, Libros del innombrable.

Alfonso Valdés Ramón



ALFONSO VALDÉS RAMÓN: (Dolores, Alicante, 1985).

Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música “Guitarrista José Tomás” de Alicante, especializándose en piano.

Entre 2006 y 2010 cursa la especialidad de Musicología en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, bajo la dirección del catedrático José María Vives Ramiro, y en 2012 finaliza el Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria en la Universidad de esta misma ciudad.

En su faceta como docente, ha impartido la asignatura de música en diversos institutos de Enseñanza Secundaria de Málaga, y las asignaturas de lenguaje musical y piano en escuelas de música de la provincia de Alicante.