



---

# **Aproximación a la poética postespectral de Eneko Vadillo: Renascencias (2015).**

---

Pedro Ordóñez Eslava

---

Espacio Sonoro. Nº 39. Mayo 2016.

---

Pedro Ordóñez Eslava.

## Aproximación a la poética postespectral de Eneko Vadillo:

### *Renascencias* (2015)<sup>1</sup>

Pedro Ordóñez Eslava

En el presente estudio, pretendo realizar un acercamiento analítico a la pieza *Renascencias* (2015), para flauta, clarinete en *sib* y piano, escrita por el compositor Eneko Vadillo (Málaga, 1973), y estrenada por el Ensemble Taller Sonoro en el Ciclo de Música Contemporánea de los Teatros del Canal en Madrid, el 4 de Octubre 2015, dentro del proyecto *Senderos que se bifurcan*. En él se incluían, además, obras de Javier Torres Maldonado -*Desde el instante* (2002), para clarinete-, Iván González Escuder -*Nocturno* (2013), para piano-, Zuriñe Fernández Gerenabarrena -*Hego(aize)* (2015), para trío de flauta, clarinete y piano-, Javier Torres Maldonado -*Libro del conde alado* (2006), para flauta-, Eduardo Soutullo -*Ardentia*, para dúo de flauta y piano (2015)- y Manuel Rosal -*Tak-Dum* (2015), para piano-.

Dicho proyecto, entendido por Taller Sonoro como un "caleidoscopio de ideas"<sup>2</sup> a través del que mostrar la cualidad poliédrica de la realidad musical contemporánea, incluía tres obras de nueva creación: *Hego(aize)*, de Gerenabarrena y *Tak-Dum*, de Rosal, junto con la pieza de Eneko Vadillo, objeto de estudio en este artículo.

Sobre *Renascencias*, afirma Vadillo:

"Juan Ramón Jiménez es prototipo del poeta consagrado enteramente a su obra, que dedica "A la minoría, siempre" *Renaceré Yo* es un poema escrito en la última etapa creativa del autor de Huelva, etapa final, llamada poesía desnuda, utilizando versos libres, escritos con un lenguaje hermético, concentrado y de gran simbolismo. Los cinco versos de los que consta el breve poema sirven de inspiración para crear 5 movimientos relacionados, reiterando un material basado en

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de una investigación más amplia, todavía en curso, que me encuentro realizando en torno al postespectralismo en España y la obra reciente de Eneko Vadillo.

<sup>2</sup> <http://www.tallersonoro.com/2015/10/30/festival-de-ensembles-logrono-9-11-15/> 15.03.2016.

Pedro Ordóñez Eslava.

manipulaciones de intervalos acordes a un nivel topológico, fractal, dimensional (con la ayuda del programa de composición Open music). Todas las piezas comparten un tránsito y evolución continuo transmutación (renascencia) de materia en energía (y viceversa) donde la forma es evolutiva y transmutativa, siendo el continuo creado por la textura-armonía-ritmo como una dimensión unitaria. La pieza está dedicada a Taller Sonoro, responsable del encargo con fondos del ministerio de Cultura, INAEM."<sup>3</sup>

### Breve aclaración metodológica

En la presente aproximación analítica, haré uso de un sistema que considero de gran utilidad para compartimentar las distintas etapas que conforman la creación de una obra musical; dichas etapas no son, en absoluto, compartimentos estancos, sino, antes al contrario, deben ser consideradas como instantes permeables en los que convergen distintos estímulos estéticos, técnicos, sociales, culturales y políticos. Sin embargo, este método nos ayuda a diseccionar y estudiar el proceso creativo.

Se trata del análisis tripartito de Jean-Jacques Nattiez quien afirmaba, desde el Prefacio de su *Musicología general* de 1987:

“The musical work is not merely what we used to call the ‘text’; it is not merely a whole composed of ‘structures’ (...). Rather, the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition), and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception (...). These three large categories define a total musical fact (...). They can be called the neutral or immanent level, the poietic level, and the esthetic level”<sup>4</sup>

El musicólogo francés establecía entonces tres categorías: acto de composición, interpretación y recepción, que dan pie a la definición de otras tantas dimensiones analíticas:

“(a) The poietic dimension : even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a process of creation that may be described or reconstituted.

<sup>3</sup> Eneko Vadillo, *Renascencias*, Notas al programa. Taller Sonoro, *Senderos que se bifurcan*, Teatros del Canal, Madrid, 4 de octubre de 2015.

<sup>4</sup> J.-J. Nattiez, Carolyn Abbate, titulada *Music and discourse: Toward a semiology of music*, publicada en Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990. ..., op.cit., p. ix.

Pedro Ordóñez Eslava.

(b) The esthetic dimension: 'receivers', when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form.

(c) The trace: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process is heavily dependent upon the lived experience of the 'receiver'"<sup>5</sup>

Comunicación, emoción, significado, son, para el musicólogo francés, algunas de las claves del proceso musical que no utilizaré en el presente trabajo. Para una ampliación de este discurso, es posible consultar los textos de Eero Tarasti<sup>6</sup> y Raymond Monelle<sup>7</sup> -en el campo de la semiótica musical aplicada a la composición tonal-, y el de Carlos Villar Taboada<sup>8</sup> en el mismo campo pero en una aplicación a otras tendencias creativas de la actualidad.

Seguiré parcialmente esta división tripartita -que ha servido de referencia metodológica para analizar la convergencia interdisciplinar desde los años ochenta-, a partir de un concepto definido más recientemente por el propio Nattiez:

"Le passage des arts plastiques à la musique ne doit pas être cherché, à mon sens, en termes de traduction d'un art à un autre, mais en termes de saisie des principes créateurs –les principes poïétiques– que le peintre perçoit chez le compositeur en l'écouter, et à partir desquelles il développe son propre style plastique dans un médium qui obéit aux contraintes d'une forme symbolique qui se donne au regard dans l'espace, et non à l'oreille dans la linéarité temporelle"<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Íbid., págs. 11-12. Subrayado propio.

<sup>6</sup> En *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, y *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.

<sup>7</sup> *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000. Es preciso manifestar la relevancia que la actividad de autores como Rubén López Cano ha tenido para la aplicación musical de la semiótica lingüística contemporánea en España.

<sup>8</sup> 'Lenguaje y significado en las músicas actuales', Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado*, Colección 'Música y Pensamiento', SITEM (Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical), Universidad de Valladolid, Valladolid, Glares, 2001, págs. 97-105.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Nattiez, *La musique, les images, les mots*, Québec, Fides, 2010, pág. 72.

"Adquisición de principios creadores" a partir de la que el compositor desarrolla su propio lenguaje en un medio que obedece -estrictamente- a la forma simbólica de representación en la que decide manifestar su propia poética, su idea artística. Esta aseveración fundamental sirve de ayuda para penetrar en un proceso creativo en el que existen referencias interdisciplinares; un proceso creativo como el que desarrolla Eneko Vadillo en *Renascencias*, para la que resulta decisiva su lectura de la poesía de Juan Ramón Jiménez, como decía el compositor en las notas al programa anteriormente citadas.

Al concepto de "poética" -cuya utilización será justificada a lo largo del trabajo- le acompaña, en el título de este artículo, el calificativo de "postespectral". A pesar de que un "sello conceptual" resulta siempre insuficiente -tanto como cualquier otro- para denominar de una sola manera la complejidad creativa de un compositor, nos sirve, al mismo tiempo, de herramienta para contextualizar, al menos desde un punto de vista integral, la creación reciente de Eneko Vadillo.

El término, cuya vigencia conceptual tampoco discutiré por ahora<sup>10</sup>, alcanza en el caso de Vadillo una dimensión biográfica y estética.

Efectivamente, y tras su paso por el Royal College of Music de Londres -donde trabajó con Magnus Lindberg, Julian Anderson, George Benjamin y Jonathan Harvey entre 2001 y 2004- y por el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique-IRCAM de París -meca estética y tecnológica de la música espectral- durante el curso 2008-2009, el compositor malagueño adquiere una experiencia vital y formativa que marcará, decisivamente, su posterior devenir compositivo. *Renascencias* es, como veremos de manera sucinta, un ejemplo sintomático.

---

<sup>10</sup> Ya han sido publicados en esta misma Revista artículos en torno a creaciones seminales del espectralismo. Véase: José Luis Besada Portas, "[Una aproximación a la monodía espectral: Prologue de Gérard Grisey](#)", *Espacio Sonoro*, 11 (2006). En cuanto a la vigencia conceptual del término, se puede consultar Vicent Minguet Soria, "Memoria y erosión. La herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición", Pilar Ramos et al. (ed.), *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, págs. 279-289.

Pedro Ordóñez Eslava.

**La obra: *Renascencias* (2015)**

Renaceré yo piedra,  
y aún te amaré mujer a ti.  
Renaceré yo viento,  
y aún te amaré mujer a ti.  
Renaceré yo ola,  
y aún te amaré mujer a ti.  
Renaceré yo fuego,  
y aún te amaré mujer a ti.  
Renaceré yo hombre,  
y aún te amaré mujer a ti.

Cuando en 1946 Juan Ramón Jiménez (Moguer, 1881 - San Juan de Puerto Rico, 1958) publica en Argentina *La Estación Total con las Canciones de la Nueva Luz*, poemario escrito entre 1923 y 1936 -es decir, durante un largo proceso que ocupó el periodo dictatorial de Primo de Rivera, la proclamación de la Segunda República y el golpe militar de Franco-, su lenguaje muestra:

"[...] la expresión de una auténtica conciencia poética en indagación interminable y, con ello, un paso decisivo en la trayectoria del autor mediante ese contrastado canto panteísta a una realidad visible que se quiere trascender para convertirla en conciencia interior plena y abarcadora, creada en el poema en pos de una "realidad invisible" inmanente, más allá de lo sensible.

[...] en *La estación total con las canciones de la nueva luz* la contradicción entre la condición mortal y el deseo de conciencia inmortal cede el protagonismo a la consagración del instante eterno desde una mirada que reconoce en su sentido último las cosas de una realidad natural sin tacha, mensajera inmediata de sí misma en plenitud total, "mensajera de la estación total" [...] Que

Pedro Ordóñez Eslava.

ensancha la hora como en la eternidad pensada, que anuncia la fusión del ser individual en la sustancia universal."<sup>11</sup>

El poema *Renaceré yo* -que abre esta sección- forma parte de las *Canciones de la Nueva Luz*, publicadas junto con *La estación total* diez años después de ser concluidas.

Sin entrar a analizar las circunstancias vitales en las que se desarrollaron la escritura y posterior publicación de este poemario, interesa aquí destacar el "canto panteísta a una realidad visible que se quiere trascender", "la consagración del instante eterno" y "la fusión del ser individual en la sustancia universal" que observa el poeta y Catedrático de Literatura española en la Universitat de les Illes Balears Francisco Díaz de Castro.

Más allá del hermetismo simbólico que desprenden los versos de Juan Ramón Jiménez en su *Estación total*, estos principios creadores que subraya el profesor Díaz de Castro son, posiblemente, los que seducen al compositor Eneko Vadillo cuando entra en contacto con la obra del poeta onubense.

La deuda con el poema *Renaceré yo* queda patente desde la propia estructura de la pieza: los cinco breves movimientos en los que se divide *Renascencias* siguen el orden estrófico del poema. Tras la concisa apertura del *Proemio: Renaceré*, encontramos I. *Renaceré yo piedra*, II. *Renaceré yo viento*, III. *Renaceré yo agua*, IV. *Renaceré yo fuego* y V. *Renaceré yo hombre*.

Dicha deuda toma forma de alusión explícita para el oyente: como pueden observar en la partitura -Fig. 1-, el pianista debe susurrar los versos de Juan Ramón "con carácter reposado, introspectivo e íntimo" a lo largo del breve prólogo que abre la obra.

---

<sup>11</sup> Francisco Díaz de Castro, Obras de Juan Ramón Jiménez. *La estación total y Canciones de la nueva luz (1923-1936)*, Madrid, Visor, 2006, págs. 10 y 18.

Pedro Ordóñez Eslava.

Fig. 1. Eneko Vadillo, *Renascencias* (2015). *Proemio: Renaceré*, inicio.

Dicho prólogo resulta especialmente interesante, no sólo por el componente intertextual y tímbrico que aporta el recitado poético, sino también por la exposición de un material sonoro tan parco como primordial: la línea que establecen las alturas de *mi bemol*, *sol* y *fa* fundamentan el posterior desarrollo discursivo de la pieza. En una suerte de continua re-generación o “re-nacencia”, Vadillo crea todo el material sonoro aplicando al espectro sonoro de *mi bemol* el modelo geométrico fractal, tan presente en la naturaleza como los elementos a los que alude Juan Ramón en su poema.

Efectivamente, el compositor calcula la forma y los perfiles temáticos y rítmicos de la pieza siguiendo el conocido principio de autosimilitud, según el cual, las partes de un objeto complejo deben tener la idéntica estructura del todo.

Para ello, Vadillo hace uso de una herramienta muy eficaz: OpenMusic (OM). Este recurso, cuyo manejo forma parte del programa docente del IRCAM -por lo que se ha extendido como instrumento habitual de trabajo entre los jóvenes compositores que acuden a la meca de la creación musical contemporánea en Francia-, es, como explica la propia institución:

"A visual programming language based on Lisp. Visual programs are created by assembling and connecting icons representing functions and data structures. Most programming and operations are performed by dragging an icon from a particular place and dropping it to another place. Built-

Pedro Ordóñez Eslava.

in visual control structures (e.g. loops) are provided, that interface with Lisp ones.

OM may be used as a general purpose functional/object/visual programming language. At a more specialized level, a set of provided classes and libraries make it a very convenient environment for music composition. [...] Different representations of a musical process are handled, among which common notation, midi piano-roll, sound signal. High level in-time organisation of the music material is proposed through the concept of "maquette".<sup>12</sup>

Más allá de la dimensión visual que alcanza el proceso compositivo con este tipo de herramientas, es interesante destacar su considerable funcionalidad para desarrollar la dimensión fractal a partir del reducido material sonoro con el que nace el trío.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (pno.). The score is written in a common time signature (C) and features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions such as "argantismo e cálido sedoso" and "pedal ordinario" are present. A large number "8" is written above the piano staff, possibly indicating a measure or section. The piano part includes a "pedal ordinario" instruction.

Fig. 2. Eneko Vadillo. *Renascencias* (2015). *Renaceré yo agua*, cc. 13 y ss.

Aunque son múltiples los pasajes que podría destacar para ilustrar las claves compositivas de *Renascencias*, quisiera subrayar los compases iniciales de *Renaceré yo agua*. Tras un segundo movimiento más oscuro y fragmentado, con una propuesta rítmica vertiginosa, esta tercera sección se abre luminosa, con un juego de terceras que nace en el piano pero que protagonizan, fundamentalmente, flauta y clarinete.

El ejemplo de la Fig. 2 muestra un primer acorde -de sonoridad claramente espectral- desplegado en el piano sobre un si bemol -que no aparece en la imagen

<sup>12</sup> <http://repmus.ircam.fr/openmusic/home> 14.03.2016.

Pedro Ordóñez Eslava.

porque comienza en el compás anterior- y que pertenece, obviamente, al espectro armónico de mi bemol, nota fundamental sobre la que se sustenta el material sonoro de *Renascencias*. Las otras dos voces del trío retoman el movimiento de terceras al que aludía antes en el compás 14, en una suerte de juego sonoro cristalino que deja entrever la atracción del compositor por el concepto tímbrico francés.

Por último, querría detener esta aproximación analítica hacia la mitad del cuarto movimiento, *Renaceré yo fuego*.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The score covers measures 34 to 38. Measure 34 is in 4/4 time. Measure 35 is in 3/4 time. Measure 36 is in 4/8 time. Measure 37 is in 4/8 time. Measure 38 is in 4/8 time. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like *1/2* and *3/2* in the piano part. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes.

Fig. 3. Eneko Vadillo, *Renascencias* (2015). *Renaceré yo fuego*, cc. 34 y ss.

A pesar de lo anacrónico que pueda resultar este comentario, no cabe duda de que espectralismo y teoría fractal comparten, al menos en su definición restrictiva y primigenia, un rasgo en común: el descubrimiento de un fenómeno natural. En primera instancia, ambos pensamientos se desarrollan a partir del espectro armónico y la correspondiente descomposición de la dimensión tímbrica de un sonido, por un lado, y del crecimiento orgánico de ciertas especies y fenómenos naturales, por otro. Dicha organicidad está presente en *Renascencias*, de Vadillo, también, quizás, imbuida de la luz poética de Juan Ramón.

Pedro Ordóñez Eslava.

El cuarto movimiento, *Renaceré yo fuego*, podría ser considerado como un momento de floración dinámica y rítmica -en torno a *re*- que precede a *Renaceré yo hombre*, última sección en la que la obra retoma el aire pausado y las sonoridades eternas del *Proemio*, en una suerte de vuelta al estado de calmada génesis inicial.

La explosión de ese renacer en el fuego y la naturalidad -desde un punto de vista formal y estructural- de su devenir alcanza un instante muy significativo en el compás 34, cuando clarinete y piano coinciden de manera enérgica en el extremo grave de la curva melódica.

La re-iteración con la que se desarrollan los tres instrumentos durante este cuarto movimiento alcanza un clímax -que llega al paroxismo- en los compases 43 y ss., donde el trío debe "Repetir modelo-patrón continuamente de manera no regular e independiente del pulso del director" sobre la nota *re*, distribuida en grupos de cinquillos, seisillos y setesillos de semicorcheas y fusas en un compás de 4/4.

### Conclusiones parciales

A pesar de que este artículo se encuentra deliberadamente incompleto, puesto que, como dije al comienzo, forma parte de una investigación más amplia, todavía en curso, es posible afirmar que *Renascencias* ofrece una lectura híbrida y actualizada del lenguaje postespectral.

Efectivamente, y desde un punto de vista poiético y estésico -siguiendo el sistema tripartito de Nattiez-, la sonoridad espectral inunda este trío que, por otra parte, muestra una personalidad eminentemente pianística.

Asimismo, el material musical evoluciona y transmuta a partir de una célula sencilla -principio espectral por excelencia- y, aunque se altera a cada paso, mantiene una genética común, que lo hace fácilmente perceptible y discernible. Como su propio título indica, esta pieza es, en sí misma, un continuo re-nacer.

Pedro Ordóñez Eslava, Sevilla, 30 de marzo de 2016.

Página | 10

Pedro Ordóñez Eslava.

**Dr. PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA**

(Sevilla, 1980)



Foto: Correo de Andalucía

Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Profesor de Guitarra por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Su actividad como musicólogo se ha centrado inicialmente en el estudio de la relación entre música, poesía y artes plásticas contemporáneas y, más recientemente,

en los procesos de hibridación creativa -desde el flamenco a las últimas tendencias artísticas- y la educación artística y musical.

Ha colaborado como crítico musical para los diarios *GranadaHoy*, *Diario de Sevilla* y *MálagaHoy*, ha escrito numerosos artículos para Revistas como *Espacio Sonoro*, *Scherzo*, *Revue Filigrane*, *Revista de Musicología*, *Arte*, *Individuo y Sociedad*, *Revista de Arte*, *Música y Literatura Sibila*, entre otras, y mantiene una columna mensual en la Revista *Sul Ponticello*.

En la actualidad, es profesor en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada, y guitarrista flamenco acompañante.

[poe@ugr.es](mailto:poe@ugr.es)