

TRATAMIENTO DE LA VOZ. TRADICIÓN ORAL EN LA OBRA DE MAURICIO SOTELO

Iluminada Pérez Frutos
Compositora

“La verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como poesía -o música- es tanto pintura como cierta divina sabiduría”.

Giordano Bruno

Introducción

En este trabajo me propongo estudiar la incidencia de la tradición oral en una parte de la música de Mauricio Sotelo.

A lo largo de esta exposición me centraré en aspectos tan importantes, y a la vez tan interesantes como: el arte de la memoria, del arte de la tradición oral, de la superación de la escritura, de una forma distinta de enfrentarse al sonido, una forma distinta de entender lo que es la técnica, la técnica como producto de la experiencia compositiva dentro del estadio en el que nos encontramos cada uno y para ello, pienso que es muy necesario liberarse del peso de la tradición en la herencia que seguimos en ciertos planteamientos teóricos.

Ofrecer en unas breves notas la magnitud y complejidad de su obra no resulta fácil, pero no quiero dejar pasar la oportunidad de exponer una plataforma conceptual que sirva de punto de partida a la comprensión de la tradición oral en su música.

Esta conferencia esta estructurada en cinco grandes apartados:

- Tradiciones:
 - Tradición hebraica
 - Tradición europea
- Arte de la memoria
- Tradición oral
- Clasificación de los palos del flamenco
- Cuarteto nº 2 “Artemis” para cuerdas y cantaoρ αυδηειζ (Audéeis)

La música de Mauricio Sotelo está ligada a la herencia del flamenco¹ y a la tradición oral.

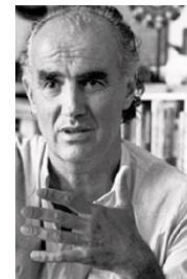
¹ El flamenco es la música más mestiza que existe. Porque es una música que tiene de África, de América, de Europa, de Asia, de todo el mundo”. (Faustino Núñez, transcripción de entrevista en profundidad).

El flamenco es un género musical que nace y se desarrolla en Andalucía, durante el periodo que va desde el siglo XVIII al siglo XX, y que se conforma como una reunión y mixtificación de otros estilos musicales populares con participación o influencias judías, moriscas, gitanas, castellanas, africanas y americanas. Se expresa a través del cante, el toque y el baile.

Esta incursión nos remite a una serie de tradiciones, que por una parte son europeas y por otra, hebraicas.

Tradiciones².

Las tradiciones están relacionadas con el arte de la memoria y de la escucha. Internarnos en la memoria nos remite a una situación que rompe la estructura narrativa unidireccional y lineal, en el tiempo al que estamos acostumbrados, por la herencia del siglo XVIII y XIX. Al entrar en ese concepto que nos propone Luigi Nono³, la transformación de un horizonte temporal en un horizonte espacial, sumergirnos en la memoria y entrar en la escucha, empezamos a tener una concepción espacial del objeto sonoro, del sonido. Podemos observar tradiciones como la tradición antifonal de los Gabriellis, otras tradiciones en las que con una perspectiva del sonido de entrada en el sonido, nos conduce a obras como *Gruppen* de Stokhausen⁴.



Toda tradición hebraica, como muchas otras tradiciones, parten de una memoria escrita.

Un comentario de Falla, publicado en *La Revue Musicale*, puede aclararnos el espíritu creativo que acompañaba a la generación de artistas nacionales de finales del XIX y comienzos del XX: “creo en la utilidad de la música desde un punto de vista social. Es esencial no componer de una manera egoísta, para uno mismo, sino para los otros...sí, trabajar para el público sin hacer concesiones, ahí está el problema. Eso constituye para mí una constante preocupación. Es necesario ser digno con el ideal de uno mismo y expresarlo presionando hasta el final como una sustancia que debe ser extraída: a veces con una inmensa labor, con sufrimiento...para luego esconder el esfuerzo, como si se tratara de una improvisación equilibrada y cumplida con el más simple e intacto sentido. (CASARES RODRIGO,E (1984): *Música y actividades musicales*. Ed. Everest. León, pp 153-154.

El flamenco es un arte ágrafo por excelencia. Esta es una de las razones (sin duda la principal) por las que los historiadores que se ocupan de rastrear los orígenes de esta música, se encuentran con serias dificultades a la hora de trazar una línea clara que defina su evolución. “El estudio del flamenco se ha limitado hasta ahora a tratar de averiguar el incierto origen de este antiguo arte. En este sentido, la flamencología, ha discutido entre encendidas polémicas y discusiones de difícil o imposible solución, porque en suma, nunca podremos llegar a saber dónde, cómo y cuándo ha surgido el flamenco. Los primeros documentos históricos fidedignos a los que nos podemos remitir si queremos saber cómo sonaba el flamenco son las escasas grabaciones, en rodillos de cera o en discos de pizarra, que comenzaron a realizarse a partir de 1.898. Todo lo anterior son conjeturas basadas en documentos escritos que testimonian la existencia de este arte y sólo a veces lo describen con una cierta profundidad. Extraído de Pérez Custodio, Diana, *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a partir de su rumba*.

² Tradición proviene del latín *traditio*, y éste a su vez de *tradere*, "entregar". Es tradición todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, por estimarlo valioso, lega a las siguientes. Se considera tradicionales a los valores, creencias, costumbres y formas de expresión artística característicos de una comunidad, en especial a aquéllos que se transmiten por vía oral. Lo tradicional coincide así, en gran medida, con el folclore o "sabiduría popular". La visión conservadora de la tradición ve en ella algo que mantener y acatar acríticamente. Sin embargo, la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, cambiando en forma y fondo (a veces profundamente) para seguir siendo útil.

³ Luigi Nono (Venecia, Italia 29 de enero de 1924 — íd., 8 de mayo de 1990)

⁴ Mauricio Sotelo. Master Class en Valencia, Mayo 2006.

1. El primer aspecto es la *Tradición escrita*, constituida por el Libro Sagrado, el texto mismo, con sus letras. Según dicen los hebreos, la *Torah* (o los cinco libros de Moisés) se componía originariamente de una sucesión de consonantes sin vocalización, ni divisiones por capítulos.

Es la Palabra muda, sin pronunciar, encerrada en la letra, como una piedra seca. Es el "libro cerrado".

2. El otro aspecto es la *Tradición oral*: el "libro abierto". Las vocales que se unen a las consonantes, permitiendo la pronunciación, son como el espíritu que viene a vivificar el texto. Es la Piedra viva, por eso el Evangelio dice: "...de estas piedras mismas Dios puede hacer nacer hijos a Abraham". (Mar; 3-9).

Esta vista de la Tradición se compone de los comentarios orales de los Maestros que, sucesivamente en la historia, han ido experimentando la Verdad del Libro. (Estos comentarios, una vez consignados por escrito vuelven a convertirse en cierto modo la Tradición Escrita.)

Los hebreos llaman a estos Maestros de la Palabra: los "*Maestros de la boca*". Es la Tradición viva, encarnada. Sólo ellos, los Kabalistas, pueden comentar válidamente la Escritura, pues han encontrado de nuevo su verdadero "Sentido", y lo pueden transmitir. Es la palabra regenerada y regeneradora.

Cuando se interrumpe esta transmisión, la tradición en su forma oral desaparece, volviendo a ocultarse en la letra, las imágenes y los ritos; ya no hay nadie entonces para explicarla a los hombres.

Estos dos aspectos de la Tradición, no deben ser nunca separados.

Tradición hebraica

La tradición hebraica nos recuerda que es *la Escucha* la que nos permite percibir la imagen de lo absoluto y de lo infinito. La Escucha precede a la palabra. Y el Silencio y la Escucha son la fuente del sentido que viene de fuera, del otro⁵:

“Se oye tan solo una infinita escucha”, dice el poeta José Ángel Valente.

La tradición hebraica tiene su fundamento en la Biblia, la cual consta según el canon hebreo, de 39 libros: Los cinco libros de Moisés o la *Torah*. La lengua hebraica es muy distinta de nuestras lenguas. Está constituida exclusivamente por consonantes y no posee vocales. Es exactamente la «letra muerta», un cadáver, una piedra dura y seca, una cosa inmóvil de la que no se puede sacar ningún sonido.

Las 22 letras del alfabeto hebreo están esculpidas en la voz y grabadas en el aire, ubicadas en cinco lugares para su pronunciación: en la garganta, el paladar, la lengua, los dientes y los labios.

⁵ Mauricio Sotelo. Y las palabras ya vienen cantando. Memoria, signo y canto: de la escritura interior. P....135

Aleph, Men, Shin –el aire, el agua y el fuego- son las tres letras principales. El origen del cielo es el fuego, el origen de la atmósfera es el aire, el origen de la tierra es el agua. El fuego sube, el agua desciende y el aire es la regla que establece el equilibrio entre ellos.⁶

Así como en el caso de una flauta es imposible obtener ningún ruido sino es soplando en ella, los textos hebraicos tienen un sentido, a condición de estar vocalizados. Fue con esta idea que J.C. dijo: «La letra está muerta. El espíritu vivifica» y «¿A qué se parece esta generación? Hemos tocado la flauta y no habéis bailado» (Mateo XI, 16 y 17).

Según se vocaliza, se obtienen palabras distintas aunque la letra no cambie. Entonces, ¿cómo saber el método o la forma de leerlo? Esto es precisamente la Kabala el don de la Torá, que consiste en revivificar un texto muerto.

¿Qué es la Kabala?

La palabra Kabala procede de una forma intensiva del verbo kabo (Pshat: el sentido sencillo) (1) que significa «recibir». Es exactamente el sentido de la palabra «tradición» (del latín tradere, transmitir de mano a mano). La Kabala es la transmisión de algo. Los Kabalistas judaicos son aquellos que han recibido la Kabala. A partir de este momento forman parte de la asamblea Kabalista y se denominan mekubalim.

La Kabala no es una doctrina, no puede enseñarse, no se desarrolló en un momento preciso de la historia, no nació de la destrucción del segundo Templo de Jerusalén, no proporciona recetas de magia, no sirve para hacer talismanes. No, en realidad se trata de algo muy distinto.

Acabamos de decirlo, la Kabala no puede ser enseñada sino que se comunica. Aquel que quisiera transmitirla bajo la forma de clases o lecciones, mostraría su ignorancia. La Kábala es universal. Por ello no hay únicamente una Kabala judía; todas las tradiciones suponen una Kabala. Así es como existe una Kabala griega, latina, cristiana (que algunos cristianos poseían).

La Kabala se diferencia según las tradiciones religiosas de aquellos que la poseen. Por ello debemos hablar de la Kabala judía cuando nos referimos a los judíos.

Los doctores de la Kabala citan con frecuencia, para definir lo que han recibido, un fragmento de la Mishna (es decir, de la enseñanza de los rabinos en la época del segundo Templo; la parte más antigua del Talmud). Este texto dice lo siguiente: «Moisés recibió la Torá del Sinaí. Luego, la transmitió a Josué, a los Antiguos; los Antiguos, a los Profetas y los Profetas la transmitieron a los hombres de la gran Asamblea» (es decir al Sanedrín) Remez: la alusión (signo) (2.),

⁶ Mauricio Sotelo. Y las palabras ya vienen cantando. Memoria, signo y canto: de la escritura interior. P....136

Tradición europea

Relacionados con otros tipos de tradiciones, podemos citar la interacción entre música turca y música húngara. Sabemos la influencia que tuvo la música turca en la **Sinfonía nº 88 de Haydn**. En el Trío, aparecen elementos propios de este estilo como son las quintas vacías en el fagot y las violas, empleo de movimientos melódicos de cuartas aumentadas que le transmite un color lidio (por ejemplo, sobre el Sol), empleo de hemiolias, y la tonalidad de la menor, una tonalidad turca. En **Mozart**⁷, **El Rapto en el Serrallo**⁸ (Nº.5. Chor der Janitscharen), entre los compases 1-2, la relación del VI-IV es un enlace típico del Estilo “alla turca”, en **Zehn Variationen KV 455** de Mozart,

Como se puede observar en la **Tercera Sinfonía en fa mayor opus 90 de Brahms**, también encontramos articulaciones hemiólicas y entra en juego el compás 9/4, el empleo de las 4ª aumentadas melódicas (con lo que hace referencia a los cantos Tirolese, música alpina).

Influencia del Gamelan; podemos encontrarnos claros ejemplos en la música de **Debussy**. En **Pagodes** (Estampas 1903); **Et la lune descend sur le temple qui fut** (Imágenes I 1905) (la luna desciende sobre lo que fue un templo), utiliza un tema pseudo-gregoriano donde emplea el protus autentico y con influencias orientales. Se trata de transmitir unos sentimientos de la propia vida, todo va hacia la ruina, hacia la muerte, todo pasa, y el título hace patente sobre lo que fue el tiempo (es ruina). En...**La Terrassa des audiences du clair de lune (Las terrazas de las audiencias del Claro de Luna)**⁹, Debussy emplea elementos claramente orientales como es el carácter melismático, una interválica de 2ª aumentada...

Les Roses d'Ispahán op. 39 nº 4, de Gabriel Fauré (voz y piano), posee una característica oriental debido a su temática.

⁷ Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus Mozart, más conocido con el nombre de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, Principado del Sacro Imperio Romano Germánico 27 de enero de 1756 - † Viena, 5 de diciembre de 1791). Véase Anexo.

⁸ Die Entführung aus dem Serail (El rapto en el Serrallo o El Rapto del Serrallo) es un singspiel (El singspiel alemán es una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular. A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y los recitativos son hablados).

Se trata de un género teatral típicamente alemán. Es parecido a la opéra-comique francesa, a la ballad-opera inglesa y a la zarzuela española), en tres actos, basado en texto de Gottlieb Stephanie, adaptado de otro libreto de Christoph Friedrich Bretzner. Lleva por número KV 384.

Se compuso por encargo del propio Stephanie, intendente de la ópera. Se estrenó en Viena en 1782.

⁹ Para realizar esta obra, Debussy se inspiró en un libro de Pierre Loti; al comienzo se escucha las primeras notas de la canción popular francesa Au clair de la lune. Véase Anexo

El pensamiento de **Olivier Messiaen**¹⁰, absorbió muchas influencias musicales exóticas tales como gamelán indonesio (la percusión templada tiene a menudo un prominente papel en sus obras orquestales).

Nos asomamos una obra significativa de Messiaen para poder comprender mejor las tradiciones en el pensamiento europeo.

Des canyons aux étoiles (sobre el título de esta obra, haremos un pequeño comentario): De los cañones a las estrellas, es decir, elevándose desde los cañones hasta las estrellas, y más alto aún, hasta los resucitados del Paraíso, para glorificar a Dios en toda su creación: las bellezas de la tierra (sus rocas, el canto de sus pájaros), las bellezas del cielo natural, las del cielo espiritual. Ante todo una obra religiosa, de alabanza y de contemplación. También una obra geológica y astronómica. Una obra de sonido-color en la que circulan todos los colores del arco iris alrededor del azul del arrendajo de Steller y del rojo de Bryce Canyon. Los cantos de los pájaros son sobre todo los de Utah y los de las islas Hawaii. El cielo está simbolizado por Zion Park y la estrella Aldebarán...

Estas palabras auguran una música de una ambición tremenda, que abarca desde lo terrenal hasta lo profundamente espiritual. No debemos extrañarnos: es una constante en Messiaen.

En 1972, Messiaen realizó un viaje al principal lugar de inspiración para esta pieza, el Bryce Canyon, un parque natural en el estado de Utah, al oeste de los EE. UU. Sus parajes rocosos rojizos y anaranjados, los diferentes estratos geológicos que podían verse en las paredes de los cañones, la vida natural simbolizada por los pájaros (una constante en la música del compositor francés), así como su límpido cielo nocturno cuajado de estrellas fueron las diferentes imágenes que Messiaen transformo en música y alabanza.

1. El desierto (*Le désert*) 1ª Parte. I Movimiento

Como les he dicho en la introducción, los *Cañones* aúnan lo terrenal y lo espiritual en sus compases. Es por ello por lo que Messiaen pone su vista en el desierto, un poderoso símbolo de las tres grandes religiones occidentales (judaísmo, cristianismo e islamismo), que juega un papel fundamental tanto en su historia como en sus credos, por estar profundamente relacionado con el ascetismo y el abandono de lo terrenal. Messiaen reproduce al comienzo de este *Desierto* una cita del escritor, periodista y crítico francés profundamente católico Ernest Hello (1828-1885):

“Aquél que debe encontrarse es inmenso; uno debe desechar todo para dar los primeros pasos hacia Él... Internarse en el Desierto de desiertos...”

¹⁰ Olivier Messiaen (Aviñón, 10 de diciembre de 1908 - Clichy, Île-de-France, 27 de abril de 1992).

Messiaen estaba fascinado por el canto de los pájaros; decía que los pájaros eran los mejores músicos y se consideraba tanto un ornitólogo como un compositor. Transcribía el canto de los pájaros en sus viajes por todo el mundo, e incorporó las transcripciones de estos cantos en gran parte de su música

Comienza con un solo de trompa simboliza una llamada hacia el infinito.

Intenta transmitir un sonido que parece provenir de la lejanía, con lo que transmite cierta soledad

En la letra de ensayo 2, Messiaen nos presenta la vida en el desierto a través de un pájaro, “la Alondra Ibis”

En la letra de ensayo 3, en la cadencia, evoca los pájaros, a través de paralelismos de manos, cambios de registros, vivacidad rítmica...

Letra de ensayo 4, evoca unos de los elementos naturales: el viento y las rocas. Aquí reproducimos el viento.

Le sigue un motivo formado por una serie de acordes macizos, pétreos. Tierra y rocas. Una escala que se hunde en las profundidades de una sima. Esta bajada en cascada de 4ª, es propia de Messiaen.

En *Turanga* (huida del tiempo)-*lila* (juego de la vida y de la muerte), de Olivier Messiaen. “*Turangalila*” es una expresión en sánscrito que significa “el juego del tiempo que fluye” (“turanga” en realidad significa “el tiempo que corre como un caballo al galope” o “el tiempo que fluye como la arena en un reloj”; “lila” significa “juego”, pero en el sentido de “jugar por vida o muerte”).

Esta obra utiliza una riquísima paleta orquestal que incluye celesta, vibráfono, glockenspiel y otros metalófonos percutidos, obteniendo unos colores que recuerdan a las orquestas de gamelán de Bali

Ritmo hindu e e. q □ (vientos maderas).

Gamelan construido: Flauta, Percusión (Celesta, Glockenspiel, vibráfono), Piano.

Cuerdas: 13 armonías diferentes que se repiten a modo de Talea

Las incidencias directas del oriente asiático se transmite en las piezas para piano preparado de **Jonh Cage**¹¹, (imitando a un gamelan) como Amores (1943). Determinados objetos colocados entre las cuerdas del piano modifican los sonidos de éste. Por influencia del zen, Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo.

Las Sonatas nº 2 y 3, el martillo sin Dueño... de **P. Boulez**¹², son claras las influencias de sonoridades y connotaciones orientales, y recuerda a un Gamelan.

¹¹ John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992).

¹² Pierre Boulez (Montbrison, Francia 26 de marzo de 1925)

Tristan Murail¹³, en el *Espíritu de las Dunas*, para orquesta y electroacústica, habla de la pasión por el desierto. El desierto es objeto de evocación oriental (a través de un canto difónico mongol)

Hay otros muchos ejemplos importantes: y por supuesto, “recibimos muchos impulsos, recogemos muchas ideas. Hemos superado una etapa, la escuela de Darmstadt, en la que se trabajaba con un tipo de material y todo lo que fuera integrar otro lenguaje no era aceptado. Entonces, en ese sentido, cada compositor con el empleo de un determinado material, con las influencias que recibe, que le interesan o que desea, puede crear un espacio de resonancia, un contexto”¹⁴. Helmut Lachemann¹⁵ decía: *“más importante que el material, que fuese mejor, un ruidito, una melodía es decir, el tipo es la coherencia consecuente en el que se de relaciones y como el compositor es capaz de de relaciones coherente”, “En el mundo de los estrictamente se manejaba mejor que otros”. Pero puesta de estar continuamente objetos sonoros, sino de la renovación de la escucha, ésta ha de preservarse, y muy en especial de lo aparentemente ya conocido y habitual. Yo me siento en disposición de no difamar siempre por principio la mirada hacia atrás como un paso atrás. Por eso no es de extrañar, que en mi último cuarteto emplee de nuevo una triada en do mayor (que en la Creación de Haydn suena igual y, sin embargo, diferente que en la obertura de los maestros cantores de Wagner) sacada, por así decirlo, estilísticamente fuera de contexto. Algo así es a lo que yo llamo relación dialéctica con el pasado, con lo desgastado: de repente se muestra una vez más intacto. Y es precisamente en la búsqueda en torno a lo aparentemente conocido donde quiero encontrar lo que desconozco. Quiero salir de mí yo, del trastero opaco de mis ideas pregrabadas. A veces se me pregunta: “¿Ha escuchado Ud. interiormente lo que ha compuesto?” Y entonces digo: no, todavía no, pero me gustaría escucharlo por fin. Y por eso lo he escrito. O también: “¿Sabe Ud. lo que quiere?” Un compositor que sabe lo que quiere, tan sólo quiere lo que sabe. Y esta es la razón de algunas de mis ocasionales críticas a determinados compositores”¹⁶*



Arte de la memoria, una arquitectura de la mente

Según Valente la memoria sólo se alimenta de sí misma, es decir, de lo que de ella nace y sabe hacerse memoria a la vez¹⁷

¹³ Tristan Murail. (Havre, Francia 11 de Marzo de 1947)

¹⁴ Mauricio Sotelo. Master Class en Valencia, Mayo 2006.

¹⁵ Helmut Lachenmann (Stuttgart, Alemania, 27. November 1935)

¹⁶ Entrevista o realizada por Claus Spahn. DIE ZEIT 20.04.2. Traducción de Fº. Javier González-Velandia. Revisado y corregido por José Luís Torá

¹⁷ José Angel Valente, “Basilio en Augasquentes”, Culturas/Diario 16, núm. 209 (20-5-1998), p.1

El Arte de la Memoria en su esencia es una tradición muy antigua. Es célebre la anécdota del poeta griego Simónides de Ceos (circa 500 a.C. Fue el inventor de la mnemotecnia¹⁸); y Metrodoro, filósofo griego, profesaba el arte de repetir con exactitud lo escuchado una sola vez), a quien se considera el creador original de la técnica.

Estando Simónides en un banquete en casa de un noble de Tesalia llamado Scopas declamó un poema en honor de los Dioscoros es decir, los celestiales gemelos Cástor y Pólux. Simónides había sido contratado por el anfitrión Scopas para declamar ese poema. Pero al finalizar el banquete Scopas solo le pagó la mitad de lo convenido alegando, que dado que el poema era en honor de los Dioscoros, esos dioses debían pagarle el resto. Tras esto Simónides fue llamado a la puerta por los servidores que le manifestaron que dos jóvenes de aspecto radiante le andaban buscando. Simónides acude pero no halla a nadie. En ese momento se derrumba el edificio y mueren todos los asistentes al banquete menos Simónides que se hallaba afuera. Los dioses le habían pagado su parte. Pero el problema fue que los deudos no pudieron identificar a los muertos, los cuales estaban destrozados. Simónides identificó a cada uno pues había asociado su rostro y nombre a cada lugar en la mesa de banquete. Así nació el arte de la memoria¹⁹.

Nunca podremos estar seguros de hallar el lugar de la desaparición. La memoria es el nombre de este fracaso. Si es que una clausura semejante no viene a reponer lo que aquí podría llegar a tener el carácter de una objeción: "Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa y fue, por ello, capaz de indicar a los parientes cuáles eran sus muertos". Y ¿cómo no habría de recordar si, gracias al pago de los dioses, fue salvado de la muerte? ¿Cómo no habría de recordar si, como único testigo, testigo además privilegiado, se hizo de una técnica al servicio de la identificación y del reconocimiento? Lo que sigue del presente párrafo no hace más que confirmar el carácter mnemónico del acertado invento: "Reparando en que fue mediante su recuerdo de los lugares en los que habían estado sentados los invitados (...), (Simónides) cayó en la cuenta de que una disposición ordenada es esencial para una buena memoria".

Cicerón en "De oratore" retoma el asunto y lo explica muy sencillamente: "*las personas que han de recordar cosas deben seleccionar lugares y formando vívidas imágenes mentales de cada cosa que deseen recordar las han de asociar a esos lugares, de manera que el orden de los lugares elegidos recuerde el orden de las cosas seleccionadas. Los lugares pueden ser abstractos o imaginarios como también las cosas a recordar*". En la Edad Media se usaban entre otros muchísimos esquemas los nueve círculos del infierno dantesco y los doce signos del zodiaco. Quintiliano en su "Institutio oratoria" cuenta como Metrodoro de Scepcis empleaba como lugares o "loci"

¹⁸Del griego «mnéemee» (memoria) y «téchnee» (arte). Arte que procura aumentar la capacidad de retención de la memoria por medio de ciertas combinaciones o artificios. El término mnemotecnia proviene de «Mnemósine», la diosa de la memoria, esposa de Zeus y madre de las nueve musas.

¹⁹ Yates, F., El arte de la memoria, Taurus, Madrid, 1974 (Ingl. 1966). Traducción parcialmente modificada.

los trescientos sesenta grados de la eclíptica, cosa que revela descomunales desarrollos memorísticos.

En el mundo antiguo, en el que no existían libros ni ordenadores para guardar información ni papel abundante y barato para tomar notas, la memoria tenía extraordinaria importancia pues solo en base a ella se podían atesorar los conocimientos y hechos del pasado.

***Giordano Bruno*²⁰.**

La mejor guía del pensamiento bruniano son sus obras publicadas en Inglaterra donde, al parecer, se sincera más que en sus obras de Alemania y de Francia. Esta exposición no estaría completa si no damos algún detalle adicional al respecto. Bruno toma como base de su sistema el número treinta: el por qué de ello no se dice pero el número se repite por doquier. Treinta son las divisiones de sus círculos lulianos, treinta la lista de espíritus conjurables que Bruno menciona, treinta letras tiene el Gran Nombre de Dios, treinta eran los discípulos de Juan el Bautista, treinta los eones de los gnósticos. Yates no acierta con la razón de este número y lo confiesa pero la clave es numerológica y muy simple:



$$2 \times 3 \times 5 = 30$$

La tríada inicial de los números primos genera por producto el treinta como síntesis o resultante que corresponde a la síntesis de las virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad) y de la tríada interna de las Tres Potencias del Alma de Agustín de Hipona: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Bruno define *Treinta Sellos de la Memoria* que deben ser abiertos para llegar al *Sello de los Sellos* donde se revela un "Secreto" que es el retorno a la Unidad en la unión con el Anima Mundi.

En realidad los *Treinta Sellos brunianos* son explicaciones de las *Reglas del arte de la memoria* complicadas un tanto artificialmente con nociones cabalístico- mágicas y donde Giordano Bruno no hace más aparentemente que exponer lo que aprendió del arte de la memoria en el convento de dominicos. Pero hay mucho más gracias a que Bruno efectúa una curiosa astrologización de la mnemotécnica clásica que le permite no solo multiplicar las posibilidades increíblemente sino que además, posibilita la interacción de los lugares y de las imágenes o ideas asociadas. Lo que hace Bruno aquí es trabajar con dos conjuntos de ideas, memoria y astrología. De acuerdo a la tradición mnemotécnica todo lo recordamos por medio de imágenes, las que conviene sean percusivas y emocionalmente potentes. Los autores a partir de Aristóteles insisten en que solo podemos pensar con y por medio de imágenes. Creadas estas en cuanto a las dos sucesiones de lugares y de conceptos, se las coordina en correspondencia biunívoca (uno a uno) a los elementos de ambas sucesiones. Claro está que en tiempos de Bruno se consideraba mágicamente potentes a las imágenes y símbolos de los signos del zodiaco. Esto hoy nos suena a completa inocentada. Bruno hubiera estado de parabienes con

²⁰ Giordano Bruno (Nola, cerca de Nápoles, 1548 - Roma, 17 de febrero de 1600).

series simbólicas como las de Charubel, la Volasfera o Pierre Christian pues hubiera visto en ellas magia pura. Pero lo llamara como lo llamara la gran idea esta ahí. Bruno ensaya con uno y otro sistema de memoria hasta llegar a uno que refleje ante todo las casas de un horóscopo, los signos, los planetas y las estrellas fijas y que pueda reflejar las cambiantes relaciones mutuas que tienen entre sí en el transcurso del tiempo. Naturalmente esto es realizable de distintas formas pero conduce finalmente a una elevación de la conciencia al integrar conceptos a recordar y leyes cosmosóficas.

Bruno recomienda poner una carga emocional-afectiva en todas las imágenes para poder, en "furor heroico", abrir dentro de la psique lo que el llama "las negras puertas de diamante". Por último, en el "*Sello de los Sellos*" Bruno desemboca en la experiencia metafísica y se presenta a sí mismo como un guía espiritual que ofrece esta forma de Misterios Iniciáticos como camino a la Unidad. Esto lo logra Bruno a través de las reglas astrológicas básicas considerando el Primum Mobile, el Secundum Mobile y la Esfera Local en la forma que se ha esbozado.

Bruno parte aquí de la concepción tradicional en cuanto que si el hombre tiene esencia divina entonces el divino orden del universo se halla dentro del ser humano. Un arte que reproduzca en la memoria del Microcosmos esa organización divina del Macrocosmos se adueñará de los poderes cósmicos, ya que se hallan estos dentro del hombre mismo. Es la aplicación directa de los principios de correspondencia y de conceptos, ambos plenamente encuadrados en la Tradición Hermética. En suma que esta concepción y práctica abren la puerta de un divino éxtasis que el Nolano practicó pleno de un verdadero impulso espiritual que se elevaba sobre todos los falsos dogmatismos.

Por eso se llama el "Teatro de la Memoria", la mente opera solamente con las imágenes, si bien estas imágenes tienen grados diferentes de potencia. Siendo así que la mente divina está universalmente presente en el mundo de la naturaleza... el proceso de llegar a conocer la mente divina ha de ocurrir por medio de la reflexión que hacen las imágenes del mundo sensorial dentro de la mens. Por consiguiente, la función de la imaginación de ordenar en la memoria las imágenes es una función absolutamente vital para el proceso cognitivo. Bruno piensa tanto en las imágenes astrales mágicamente vitalizadas como en las vívidas y percusivas imágenes de la regla memorística del *Ad Herennium*²¹, han de unificar los contenidos de la memoria y erigir correspondencias mágicas entre el mundo externo y el interno. Las imágenes deben estar cargadas de afectos, y particularmente del afecto del amor, pues de este modo tendrán el poder de penetrar tanto en el núcleo del mundo externo como en el del interno; he aquí una extraordinaria mezcla de la memoria clásica, que aconsejaba usar imágenes cargadas de emociones, y el uso mágico de una imaginación cargada de emociones, combinado a su vez con un uso místico y religioso de la imaginería amorosa. Nos encontramos aquí dentro del círculo de los brunianos *Eroici furori* y sus conceptos del amor capaces de abrir dentro de la psique "las negras puertas de diamante"²²,

²¹ Obra retórica/mnemotécnica que durante la Edad Media se atribuyó (falsamente) a Cicerón

²² Frances A. Yates. Apuntes sobre Giordano Bruno . El arte de la memoria.

Resumiendo, primero se trabaja con una construcción de un espacio arquitectónico mental y segundo, dibujar esas imágenes en la mente. En Bruno, esas iconografías son violentísimas, porque tienen que ser imágenes que te relacionen determinadas concepciones. En un sentido más complejo, esas acciones se convierten en un teatro y además, esos actos te llevan a conceptos nuevos, por ejemplo... alma te abriría la puerta de los conceptos con a... o la puerta de la religión y todo lo que implique este concepto como fe o sistema de creencias, se define comúnmente como creencia concerniente a lo sobrenatural, sagrado, o divino y a los códigos morales, prácticas, rituales, valores e instituciones relacionadas a dicha creencia. Las direcciones en las que se abren las posibilidades del teatro, no es una narración en la que se abre una estructura narrativa simple, si no más bien como pasa con las estructuras narrativas William Shakespeare que son tan complejas, tanto en conceptos como en narraciones, es decir, suceden muchas cosas, porque los conceptos están ligados a las acciones.

Todos estos planteamientos, también están muy relacionados con las tradiciones neoplatónicas, creían que los magos egipcios tenían una clave para construir las estatuas, es decir, cogían objetos vacíos y a través del empleo de unas proporciones matemáticas determinadas le podían insuflar vida. Este planteamiento estaba relacionado con el de las estatuas vivientes que en el fondo no dejan de ser conceptos.

Concluye aquí esta breve introducción a la vida y obra de Giordano Bruno, gloria del Renacimiento, heroico ciudadano del mundo, filósofo preclaro, Iniciado Hermetista y mártir de la barbarie fanática, ignorante, supersticiosa e intolerante. Sean estas palabras mi emocionado homenaje a su memoria.

Tradición oral

Existe un sistema de escritura diferente, el arte de la memoria es una tradición muy europea que parte de Grecia. Esos sistemas mágicos de la memoria, perviven en la tradición oral, en la tradición del flamenco con lo que el tipo de escritura es diferente. Una entidad importante en la música de Mauricio Sotelo es la relación con los cantores flamencos pero no tiene nada que ver con una aproximación de tipo folklórico y por supuesto nada que ver con una búsqueda de una identidad española.

Nono, maestro de Sotelo, replantea el tema de la escucha y lo devuelve al problema de la memoria y al problema de la escritura y empieza a pensar en lo que él denomina la *“necesaria superación del problema de la escritura”*, es decir, devolver la música a su punto de partida, la escucha. El arte del flamenco es un claro ejemplo: trabajan sin notas, sin partituras, sin papeles. No obstante, tienen materiales ficticios para trabajar. Es otra forma de codificar el lenguaje musical muy ligada al espacio (ellos no dicen mi o fa, sino al aire por arriba o al aire por medio o al cinco por medio que es re). Todo esto está muy ligado a una ubicación del sonido en el espacio que por otra parte viene de la tradición hebraica. Dicen los maestros del Talmud: *“en el santo reside en las letras pero solamente se revela en la palabra, que dice, vibra, canta”*. Con estas palabras se nos presenta la tradición vocálica que representa a un mar abierto que se estrella contra las rocas de las consonantes y no posee vocales. Es exactamente la «letra muerta», un cadáver, una piedra dura y seca, una cosa inmóvil de la que no se puede sacar ningún sonido, sería como un cementerio de piedras, pero es en el canto donde se revela, es decir, “Dios solamente existe en el canto” y hay lugares para la pronunciación del Alef, Bet, Guimel, lugares concretos para el canto, son también lugares de la

memoria. Se hace cuerpo la palabra en el decir y sentido en su sombra. Se hace, la palabra, vibración, y movimiento que en el tiempo traza un círculo; se hace pues, Sonido: metáfora de la infinitud de la materia.

Nono, por ejemplo, nos interesa por las tradiciones orales y por la forma de esa superación de la escritura. Podemos observar en las últimas obras de Nono, sobre todo a partir del cuarteto “Post-prae-ludium per Donau”, para tuba (en Fa) y medios electrónicos en vivo²³, de una extremada austeridad de la escritura, la cual, va desapareciendo a medida que transcurre la obra. Tan sólo, consta de tres páginas de partitura. En la primera página hay notación y colores, en la segunda hay una raya roja y algunas anotaciones y en la tercera sólo hay una línea y una pequeña anotación....., es decir, la escritura se diluye. Con posterioridad, La última obra que escribe, que está fuera de catálogo, se trata de una pieza que compone para Roberto Fabricciani, mano derecha de Nono, llamada “Babar” (en alemán la B es Sib, A es La y la R él lo llama rullo, frullato) es una obra escrita a la mente, no hay partitura, por lo que el pensamiento de Nono se vuelve a dirigir a la superación de la escritura, a trabajar directamente con el músico “a la mente”.

Por esto la necesidad de repensar la escritura, de reinventar un silencio-sonido-escucha-signo. Un trazo que permita al silencio abismarse en el sonido y al sonido en la escucha, un signo-sonido de lo abierto y de la escucha, un trazo que sea el símbolo de aquel espacio abierto siempre a lo posible y lo posible y lo posible. Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura-arquitectura del sonido y de la escucha. Y esta escritura debe, necesariamente, ser despojada de todo elemento “narrativo”, de todo ritmo “progresivo”, de toda apariencia figurativa, de todo “entretenimiento” del propio trazo, para permitir, eso sí, un “ensimismamiento” del sonido. Va surgiendo así, una escritura radicalmente austera, pero abierta al infinito²⁴.

Clasificación de los palos del flamenco

Según Faustino Núñez²⁵

□ PALOS DE 12 TIEMPOS

- ¾ Grupo de la SOLEÁ
 - Bulerías
 - Bulerías por soleá
 - Alegrías
 - Soleá por bulerías
 - Caña
 - Polo
 - Mirabrás
 - Caracoles
 - Cantiñas

²³ Obra escrita en Paris. Duración: 14'. Editorial: Ricordi.

²⁴ Mauricio Sotelo. Y las palabras ya vienen cantando. Memoria, signo y canto: de la escritura interior. P....142.

²⁵ Nan Mercader, La Percusión en el Flamenco. P.15

- Bamberas
- Romeras
- Alboreas
- $\frac{3}{4}$ Grupo de la SEGUIRIYA
 - Bulerías
 - Bulerias por soleá
 - Alegrías
 - Soleá por bulerías
- $\frac{3}{4}$ GUAJIRA y PETENERA
- PALOS DE BINARIOS
 - $\frac{3}{4}$ Grupo de los TANGOS
 - Rumbas
 - Garrotín
 - Colombianas
 - Milongas
 - Farruca
 - Tarantos
 - Tientos
 - Marianas
- PALOS TERNARIOS
 - Fandangos de Huelva
 - Sevillanas
 - Fandangos malagueños
 - Seguidillas sevillanas
- POLIRRITMICO
 - Tanguillos
 - Zapateado
- LIBRES
 - Malagueña
 - Granaina
 - Media granaina
 - Rondeña
 - Cantes de las minas
 - Cartagenera
 - Tarantas

Cuarteto nº 2 “Artemis” para cuerdas y cantaor αυδηειζ (Audééis).

Para el Artemis Quartett



“A raíz del estreno de mi primer cuarteto de cuerda Degli eroici furori, encargo del internacionales Bethovenfest Bonn 2002, surge una muy especial relación con quienes fueron sus extraordinarios intérpretes: el cuarteto Artemis. Esta “complicidad” que comienza en torno a la música que se interpretó junto a mi cuarteto en aquella ocasión, Bethoven y Nono, se

extiende con el tiempo al “cante hondo” y pronto supera lo estrictamente musical convirtiéndose en ese regalo único que es la amistad.

Artemis es, pues, fruto de una experiencia musical común, como también de la sorpresa y el agradecimiento por esa serena e intensa amistad”²⁶.

El cuarteto Artemis surge como un encargo de la BBC de Londres, WDR de Colonia y Fundación Caja Madrid²⁷, para el 175 aniversario de Beethoven *Artemio*. Este cuarteto tiene una relación con el op. 132 de Beethoven. Se pretende una alianza entre instrumentistas y la voz de un cantaor.

En lo estrictamente musical, podríamos hablar del intento de crear un instrumento musical nuevo, sobre la base de una antigua praxis musical: el Flamenco. En este sentido los primeros pasos se encaminan al análisis espectral de las voces de cantes antiguos del flamenco, sobre todo en las formas de la *Toná* y el *Martinete* (dos de las más “añejas” e intensas formas del cante hondo). Se trata más adelante de crear (re- crear, re-interpretar y re-inventar) líneas con la calidad dramática de aquellos cantes – esto es, con una infinita paleta de micro-calidades del sonidos- , cuyo “espectro”- espíritu (estructura de armónicos), es además, compuesto o creado a través de la elaboración de sombras y luces que no son otra cosa que reflejos “fractales” de la propia imagen. Un cuarteto de cuerda que se convierte en imaginada voz flamenca, pero también en virtual instrumento de percusión (sin recurrir nunca a golpear o percutir el propio cuerpo del instrumento), con referencias directas al sonido de la tabla hindú.



El espacio-formal o, incluso, recorrido poético, sería el del trayecto desde el “hálito” o lo informe –lo no creado todavía- con resonancias marinas: rumor del aire o del “respirar” de las olas (como dijera Alberti, *Mar: cielo inmenso caído de los cielos*), hacia una tremenda voz o *canto de gemido*, grito o *Quejío*, que más tarde se convertirá en rápido ritmo pétreo (*un rêve de pierre*) y de ahí de nuevo en resonancia de lo que fue una vibrante voz, en impulso, en soplo, en silencio, en lo abierto (*ins freie...*), en lo abierto a lo posible.

Una segunda versión de esta obra es la que incluye la voz de un *cantaor* y su título es: $\alpha\upsilon\delta\eta\epsilon\iota\zeta$ (Audééis), dotado de voz humana²⁸.

Aunque no cabe duda de que el flamenco es una manifestación inconfundible de la cultura popular andaluza, no se puede pasar por alto de la enorme variedad de estilos y con ellos la gran diversidad musical y formal que atesora. Toná, Martinete, Seguiriya o Bulerías, son sólo algunas de las muchas denominaciones que caracterizan el espectro del flamenco. De esa diversidad se ha servido Mauricio Sotelo para configurar la estructura formal, rica en contrastes y sugestiva, de su nuevo cuarteto de cuerda, trazado definitivamente en un solo movimiento, dentro del espíritu de las categorías

²⁶ Mauricio Sotelo. Notas de programa del cuarteto Artemis

²⁷ [Publicado el 21 de octubre de 2004],

²⁸ Mauricio Sotelo. Madrid, 31 de Agosto de 2004

estructurales “fest” (estable) y “locker” (inestable) establecida por Schömborg. El resultado final es tan contundente que se puede decir, utilizando algunos de los pasajes centrales del mismo texto de Schömborg.

“Un verdadero compositor, realmente creativo sólo compone cuando tiene algo que decir [...] De la misma forma, la inspiración de un compositor autentico es igual a la concepción física, es un solo acto que abarca la totalidad del producto²⁹”.

Ya en su primer cuarteto de cuerda, estrenado en la ciudad de Bonn el 24 de Septiembre de 2002, la aproximación creativa de Mauricio Sotelo iba dirigida a unir el género clásico del cuarteto de cuerda, pero con unos medios creativos y expresivos todavía más consecuentes e intensos.

No podemos obviar que aquí la forma en varios movimientos del cuarteto de cuerda clásico se traslada, en el aire del típico cante flamenco, al movimiento único. Mediante la inmersión del flamenco en el esquema clásico original –junto a la ampliación microtonal- se llega a la sublimación sonora e integración formal. La idea descrita cobra aun más fuerza cuando se tiene en cuenta que la versión del estreno mundial del cuarteto ha sido enriquecida y dotada de aun mayor profundidad añadiendo una quinta voz -en la sección titulada Cante hondo, Buleria y Seguiriya-, la voz de un cantaor.

Estructura formal

Introducción: La estructura sonora de los compases 1-4 se rige por la riqueza sonora y tímbrica del flamenco y presenta por otro lado, una configuración compositiva integradora que resulta de la extensión del espectro sonoro, a través de procedimientos de determinación fractal.

Sección 1ª: En el transcurso de la obra, esa extensión irá progresando, consecuentemente, a través de un cálculo fractal de las alturas. Así, los compases 14-62 fluyen, casi en un movimiento de oleaje, formando figuraciones microtonales de fusas que podrían parecer desordenadas

Sección 2ª: Toná, más tarde se transforma en Martinete.

En el compás 63 emerge un Cante hondo, que tiñe de color flamenco el sonido habitual del cuarteto de cuerda.

En la Toná, las cinco voces forman en su totalidad un único y particular “instrumento vocal”, formado por un espectro de armónicos artificiales -compuesto como reflejo fractal de la línea original de la viola- en los violines y la “sombra” del original en el violonchelo, es decir, el conjunto conforma una nueva voz.

Sotelo intenta un análisis espectral de las voces de cantes antiguos del flamenco, sobre todo en las formas de la Toná y el Martinete. Se trata, según el autor, de crear líneas con la calidad dramática de aquellos cantes, cuyo “espectro” (estructura de

²⁹ Prof. Dr. Klaus Kropfinger (notas de programa, del estreno, en el Auditorio Nacional)

armónicos) es además compuesto o creado a través de la elaboración de sombras y luces que no son otra cosa que reflejos ‘fractales’ de la propia imagen”.

Sección 3ª: Appassionato Soleá por bulería. Línea melódica microtonal, desarrolladas a través de estructuras modales.

Sección 4ª: Bulería: Estructura rítmica de la Bulería. Es una sección de pizzicato, el sonido se transforma en un instrumento de percusión, es decir, todo el cuarteto entra como un instrumento de percusión.

La sección debe sonar con gran precisión rítmica y una muy rica paleta de sonoridades, como una tabla india.

Sección 5ª; Seguriya

Sección 6ª: Estructura formada por superposición del intervalo de 5ª ascendente.

Ante esta nueva composición magistral, ¿no es lícito decir que las formas y estructuras del cuarteto clásico se funden al calor del lamenco o, también, que este “Flamenco Espectral” sea quizás la nueva forma integradora de las estructuras clásicas?³⁰

³⁰ Prof. Dr. Klaus Kropfinger

Palos del Flamenco.

La percusión en el Flamenco. Palos de 12 tiempos. Grupo de la Soleá. Bulerías

Amalgama de 2 compases de 3/4 y 3 compases de 2/4

Este sistema es quizás el más lógico atendiendo a que los acentos básicos o soniquete de la bulería coinciden con el primer tiempo de cada compás

Musical notation showing a 12-beat phrase in 3/4 time, divided into two 3-beat measures and three 2-beat measures. The beats are numbered 1 through 12. The first measure (beats 1-3) is in 3/4 time, and the subsequent measures (beats 4-6, 7-8, 9-11) are in 2/4 time.

Amalgama de un compases de 6/8 y un compases de 3/4

Este sistema es el más condensado en compases.

Musical notation showing a 6-beat phrase in 6/8 time, divided into one 3-beat measure and one 3-beat measure. The beats are numbered 1 through 6.

Dos compases de 6/8

Musical notation showing two measures of 6/8 time, each containing three beats. The beats are numbered 1 through 6.

Cuatro compases de 3/4

Musical notation showing four measures of 3/4 time, each containing three beats. The beats are numbered 1 through 12.

Cuenta tradicional

Cuenta tradicional en la acentuación básica

Musical notation showing a 12-beat phrase with accents on beats 2, 3, 6, 8, and 10. The beats are numbered 1 through 11.

Cuenta tradicional en el soniquete moderno

Musical notation showing a 12-beat phrase with accents on beats 2, 3, 7, 8, and 10. The beats are numbered 1 through 11.

La diferencia de la acentuación tradicional y la moderna es el acento en la parte séptima y no en la sexta como en la primera

Desplazando los golpes del soniquete moderno del 3er compás, los tiempos 7 y 8 de la cuenta tradicional.

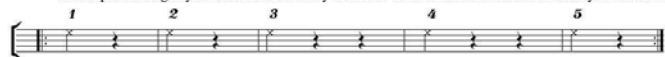
Musical notation showing a 12-beat phrase with accents on beats 2, 3, 7, 8, and 10. The beats are numbered 1 through 11.

Musical notation showing a 12-beat phrase with accents on beats 2, 3, 7, 8, and 10. The beats are numbered 1 through 11.

Musical notation showing a 12-beat phrase with accents on beats 2, 3, 7, 8, and 10. The beats are numbered 1 through 11.

La percusión en el Flamenco.
 Palos de 12 tiempos.
 Grupo de la Seguiriya.
 Seguiriya

En el grupo de la seguiriya el compás es básicamente el mismo que en las bulerías o soleá. Aunque empezemos el ciclo en otro sitio. Los tiempos de la seguiriya son de lentos a medios y su caracter en cuanto a lo rítmico es menos libre y más reiterativo que en la bulería



La percusión en el Flamenco.
 Palos de 12 tiempos.
 Grupo de la Seguiriya.
 Martinete.

Generalmente se canta sin acompañamiento de guitarra. Antiguamente se daban los acentos básicos sobre el yunque de un herrero. Hoy en día lo podemos sustituir por algún sonido metálico o bien con un palo o vara golpeando el suelo



O bien con mordente:



Ritmos y palos del Flamenco empleados en el Cuarteto Audeis.

Amalgama de un compás de 6/8 y un compás de 3/4. Cc (2-13; Toná 63-147)



Hemiolla de un compás de 6/8 en un compás de 3/4 [VI. 2º y Va]. Cc (appassionato 149-173)



Estructura rítmica de la bulería. [basada en el ejemplo anterior]. Cc (174-178)



Todo el cuarteto se engendra como un solo instrumento de percusión. Ritmo de Bulerías. Cc (235-485)



Pizzicato con púa (◊) o dedo (♯) sobre las cuerdas tapadas. La sección debe sonar con gran precisión rítmica y una muy rica paleta de sonoridades, como una Tabla india.

Desplazamiento de los golpes del soniquete moderno sobre las partes acentuadas



Seguiriyá. (Toná VII, ritmo interno VII, Va, Vc). Cc (486-524)

