

## Aproximación a una taxonomía orquestal para el siglo XXI

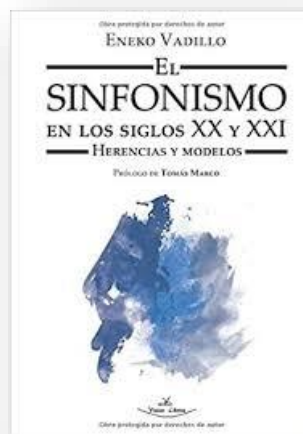
**Eneko Vadillo, *El sinfonismo en los siglos XX y XXI*. Con prólogo de Tomás Marco. Madrid, Visión Libros, 2020.**

No resulta fácil encontrar en la bibliografía en castellano un texto como el que nos presenta el compositor y Doctor en Música Eneko Vadillo (Málaga, 1973). Y es que tampoco se encuentra del todo normalizado –por decirlo de alguna forma– que la creación musical académica contemporánea sea objeto de estudio, análisis y reflexión por parte de «nuestra» musicología. Es por ello, y por otras razones que describiremos en seguida, que celebramos la publicación de este texto titulado *El sinfonismo en los siglos XX y XXI* por parte de la Visión Libros Editorial.

Más allá del lamento eterno recién expresado, que acompaña siempre a la militancia de la música académica contemporánea en España, parece sin embargo que nunca fue mejor momento para recibir un texto como el de Vadillo. Y es que precisamente este año 2020 ha visto nacer dos iniciativas asociativas que se ubican en la disciplina del análisis musical, entendida de manera muy amplia, heterogénea y múltiple.

Una de ellas es la comisión de trabajo *Análisis musical: sonidos, (con)textos, culturas*, liderada por los profesores Julio Ogas (Universidad de Oviedo) y Diego García Peinazo (Universidad de Granada) que tiene como objetivo

reunir a quienes desarrollan sus investigaciones dentro de un campo de acción que busca superar el enfoque estrictamente formalista del análisis musical, atendiendo así al hecho sonoro como un texto que precisa ser abordado teniendo en cuenta tanto sus aspectos estructurales y estéticos como aquellos que tiene que ver con su significación o



interpretación ligadas a su producción, interpretación y consumo (Ogas y García Peinazo, 2020).

Asimismo, también se ha creado recientemente la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS), cuya Junta Directiva la componen entre otros Cristóbal L. García Gallardo (Conservatorio Superior de Música de Málaga) como Presidente, Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo) –Vicepresidente– y José Luis Besada (Universidad Complutense de Madrid/IRCAM de París) –Secretario. Según aparece reflejado en la web de esta Sociedad, su objetivo es

la promoción y el desarrollo del análisis y la teoría musical como disciplinas científicas y académicas, así como de todo lo relacionado con su investigación y enseñanza. En ella [SATMUS] tendrán cabida distintos objetos de estudio relacionados con el análisis y la teoría musical en función de los intereses de sus asociados, sin ningún condicionamiento estético, metodológico o terminológico, entendiéndose como único límite el rigor científico (SATMUS, 2020)

Sin duda, ambas iniciativas serán fundamentales para reactivar y revitalizar un sector quizás menos cultivado que otros con mayor resonancia en la comunidad musicológica española.

En este sentido, Eneko Vadillo muestra un doble compromiso con la creación académica contemporánea. Primero y fundamentalmente como compositor, con una formación muy exigente y apegada a los centros de producción más significativos del circuito. A su educación tecnológica, adquirida durante su estancia en el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique de París donde estudió entre 2008 y 2009, hay que sumar un periodo decisivo en el Royal College of Music de Londres entre 2001 y 2004, donde tuvo la oportunidad de trabajar con Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, George Benjamin y Julian Anderson (Ordóñez, 2017) –periodo que concluyó justo un año antes de la concesión del Premio Reina Sofía de composición en 2005.

Pero también es significativa su dedicación a la investigación y al análisis, entendido como paso ineludible en todo proceso creativo y como terreno de reflexión estética y pragmática. De hecho, con *El sinfonismo...*, Eneko Vadillo remata una línea de su actividad dedicada al análisis de la composición orquestal académica contemporánea.

Dicha actividad ha ofrecido resultados a lo largo de toda esta última década recién concluida (Vadillo, 2011; 2016; 2018) y tiene en su tesis doctoral un primer punto culminante *Transformación textural y oposición de bloques en la música orquestal de los siglos XX y XXI*, dirigida por Yvan Nommick y defendida en 2016. Efectivamente, y no de manera casual, esta tesis nutre y determina la estructura y la fisonomía del libro que presentamos, lo que sin duda aporta un significativo vigor científico pero también una enmarañada profusión de epígrafes y subepígrafes que enturbian y fragmentan su lectura.

Dicho esto, *El Sinfonismo...* se estructura en tres secciones de distinta configuración, extensión y contenido aunque imprescindibles y formalmente coherentes, teniendo en cuenta el objetivo que se plantea el autor, que no es otro que

[...] dilucidar y rastrear algunas de esas líneas maestras y principios rectores que han operado en algunos de los/las autores/as y músicas más influyentes de este siglo, potenciando la explicación de los modelos (formales/tímbricos) más que los sistemas armónicos. Dichos modelos devienen en herencias en generaciones posteriores, y de ahí el título de este libro (Vadillo, 2020: 19-20).

Teniendo esto cuenta, la primera sección (19-29) nos acerca de manera introductoria a un posible estado de la cuestión, no solo historiográfico sino también teórico y conceptual, que anuncia ya el complejo y prolífico aparato teórico que ampara la propuesta analítica de Vadillo. Asimismo, esta sección revela una nómina de «obras fundamentales» –en la que incluye una de su propia firma, *Stella* (2005), junto a *Jeux* (1913) de Debussy o *Arcana* (1927) de Edgar Varèse– que serán objeto de estudio específico y que servirán de ejemplo de lo que el autor considera como la mayor aportación este volumen: «Se ha intentado crear un árbol genealógico de una de las ramas que definen la modernidad: el timbre como parámetro estructurador» (28).

La segunda sección, «Morfología y sintaxis de los lenguajes musicales del siglo XX y XXI» (31-134), se encuentra a su vez dividida en dos bloques de contenido: el primero de ellos (31-54) repasa de manera breve y taxonómica algunas de las figuras creativas más significativas del repertorio académico canónico circunscrito fundamentalmente a la órbita francesa, de la «imagen sonora» de Debussy (35) a la saturación de Raphaël Cendo (54-59), sin obviar propuestas que serán analizadas más

tarde con mayor detenimiento –Messiaen (37) y de Pablo (38-43)– y perfiles menos transitados por la historiografía como el de Alberto Posadas (50-54) –que sirve a Vadillo para ilustrar la aplicación de modelos fractales exógenos, dejando de lado quizás la relevancia pionera de Francisco Guerrero. El segundo bloque (59-134) observa a Anton Webern –sorprende la inclusión de su *Opus 24* (65 y ss.), cuando menos ambiguo en su categorización como parte del sinfonismo contemporáneo– y Alban Berg –con su *Opus 6* (71 y ss.)– como figuras ineludibles para entender el posterior desarrollo espectral (81-85) y la reflexión interna del sonido que encarnan Luigi Nono (99-106) y Kaija Saariaho (81-99), con alusiones francamente oportunas a la indagación tímbrica de José María Sánchez-Verdú (92), Yan Maresz (98-99) y el propio Vadillo (93-97). Este bloque incorpora un inesperado aunque agradecido epígrafe dedicado a la composición para medios audiovisuales (106-124), querencia personal y profesional del autor. Aquí se detiene en la obra poliestilística de Jerry Goldsmith y Elliot Goldenthal.

Un brevísimo capítulo (127-135) sirve a Vadillo para establecer que

las dos corrientes principales [de la música académica del siglo XX] son las que se decantaron por el atonalismo en su vertiente dodecafónica (serialismo) y, por otra, aquellos otros compositores que [...] no renunciaban a estructuras y soluciones que podían ser extensiones o préstamos de procedimientos de la música tonal, en cuanto al establecimiento de jerarquías en las alturas y articulación formal basada en ciertos periodos o frases (129).

Aunque deja de lado la posibilidad de subrayar el azar como giro irreversible en la composición académica contemporánea, Vadillo nos acerca en estas páginas a lo que sin duda es una de las aportaciones más significativas de este volumen: la tercera sección (135-329). En ella se detiene, de manera pormenorizada y profusamente glosada con análisis e ilustraciones de elaboración propia, en *Symphonies of Wind Instruments* (1920) de Stravinsky (135-152), *Jeux* (1912-1913) de Debussy (153-172), *Arcana* de Varèse (173-194), *Chant d'amour 2*, cuarto movimiento de *Turangalila* (1946-1948) de Messiaen (195-224), *Cosmatesco* (1996) de Luis de Pablo (225-248), *Feria* (1997) de Magnus Lindberg (249-288) y *Stella* (2005), escrita por Eneko Vadillo (289-329). En esta sección, el autor despliega un análisis profundamente sistemático a través del que demuestra la premisa inicial del libro: el sinfonismo del siglo XX hereda,

fundamentalmente, dos modelos compositivos. Por un lado, el que encarna Stravinsky en *Le Sacre du Printemps* (1913) o *Symphonies of Wind Instruments* con los principios de yuxtaposición (137 y ss.), no narratividad y no conectividad (133); y, por otro, el que personifica Debussy con *Jeux*, donde

hablamos de forma tipo mosaico. Mediante el uso del sistema de imagen y reflejo, una idea es repetida, bien de manera exacta o con variaciones en su contorno, duración o contenido armónico. [...] La idea es que el motivo ya no existe y se crea el concepto de imagen para definir una idea fija, llamando a sus variaciones o repeticiones (nunca exactas) reflejos (155).

Desde aquí, Vadillo abunda en conceptos analíticos de gran interés y tan ilustrativos como «teselación» (236 y ss.), que le sirven entre otras cosas para rastrear la herencia de estos modelos recién definidos.

Asimismo, el autor refuerza a lo largo de esta sección –difícilmente reseñable en su totalidad debido a una considerable profusión de ideas, referencias y materiales analíticos que consideramos de consulta obligada–, la noción observada por Makis Solomos (2019) de que, durante el siglo XX, la creación académica ha protagonizado un cambio paradigmático en lo que se refiere a la concepción de lo sonoro, encontrando en el timbre un terreno de indagación y exploración insólito y absolutamente cautivador. Vadillo ubica tanto en Debussy como en Anton Webern el origen de este nuevo concepto tímbrico.

Más allá de detalles ortotipográficos y de redacción que hubieran sido fácilmente subsanados con una revisión más exhaustiva, este libro nos deja con la avidez que suelen provocar los proyectos bibliográficos ambiciosos. Animamos al autor a trabajar en un segundo volumen en el que, desde una perspectiva crítica y múltiple, atienda a otros ámbitos geográficos y tendencias que consideramos muy significativas para entender de manera holística la composición sinfónica y orquestal de un siglo XX prácticamente inabarcable. En dicho volumen podría trabajar la obra de autores como Ruth Crawford-Seeger –con *Rissolty, Rossolty* (1939), pieza clave para concebir una suerte de estética netamente norteamericana–, Bohuslav Martinů –sinfonías 5 (1946) y 6 (1951)–, Carlos Chávez –*Sinfonía India* (1935-1936) y *Antígona* (1933)– y Silvestre Revueltas –con

*Sensemaya* (1938), también ineludible en la comprensión del hecho orquestal en Latinoamérica–, Josep Soler –*Ciclo Solar* (sinfonías nº1 y 2, 1957 y 1968, rev. 1980)–, Luciano Berio con su *Sinfonia* (1968-69) –reveladora para entender el trabajo compositivo desde la noción de intertexto–, Mauricio Kagel –con un amplísimo y peculiar catálogo de teatro instrumental y orquestal durante los años 80 y 90–, John Cage –con *30 pieces for 5 orchestras*, (1981)– y más recientemente Sofia Gubaidulina –*Stimmen... verstummen* (1986)– y Olga Neuwirth –*anaptyxis* (2000)–, entre otras muchas posibilidades.

¿Serían estas obras susceptibles de avenirse al marco de modelos y herencias establecido en *El Sinfonismo...*? ¿Podrían servir como contraste estético y técnico? ¿Podríamos adaptar dichos modelos a la música electroacústica y al arte sonoro, tan fundamental en el proceso histórico, estético y teórico que afecta a la creación musical contemporánea? Siguiendo el «final no conclusivo» con el que Vadillo llega a la última página del libro, lanzamos estas cuestiones a la manera también de un final abierto y dispuesto a descubrir las respuestas que queden por venir.

## Referencias

- OGAS, Julio y GARCÍA PEINAZO, Diego (2020). “Presentación y contacto”, <https://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/analisis-musical-sonidos-con-textos-culturas/presentacion.asp> [09-10-2020]
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (2017). “Postespectralismo(s) musical(es) en la creación contemporánea española. (Su)pervivencias del último relato compositivo”, *Revista de Musicología*, Vol. 40 (1), 195-220.
- SATMUS (2020). “Sobre nosotros”, <http://satmus.org/es/sobre-nosotros> [09-10-2020]
- SOLOMOS, Makis (2019). *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, London & New York, Routledge.
- VADILLO, Eneko (2011). *Magnus Lindberg’s Feria: Thematic transformation and textural density in Lindberg’s late orchestral music*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.
- Vadillo, Eneko (2016). “Las formas mosaico en *Jeux* de Claude Debussy como modelo de ordenación formal en el siglo XX”, *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 400-414.
- VADILLO, Eneko (2018). “Procedimientos de teselación estructural en *Cosmatesco* de Luis de Pablo”, *Revista de Musicología*, vol 41 (2), 591-628.