

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

Departamento de Arte y Musicología



**La intertextualidad en las obras corales  
de Miguel Ángel Roig-Francolí (2005-2007)**

**TESIS DOCTORAL**

Paula Bonet Riera

bajo la dirección del Dr. Germán Gan Quesada

Doctorado en Historia del Arte y Musicología

**TESIS DOCTORAL**

2016

A la meva mare i la meva àvia, per obrir-me el camí.

As the night drew on, she told over the names, faces,  
fragments of men's lives in her thoughts. How could the gods'  
minds hold all these tales in full? *For They remember us perfectly.*

(Lois McMaster Bujold, *Paladin of Souls*)

# Índice

---

<b>Resumen/Abstract</b>	<b>p. v</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>p. vi</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>p. 1</b>
I. Justificación del tema	p. 1
II. Objetivos	p. 6
III. Estructura	p. 8
IV. Consideraciones teóricas y metodológicas	p. 9
V. Estado de la cuestión	p. 19
<b>2. Tres ejes conceptuales de la creación musical contemporánea: postmodernismo, intertextualidad, música espiritual</b>	<b>p. 26</b>
I. Fragmentación y multiplicidad: la postmodernidad y el postmodernismo	p. 26
II. Imitación, reescritura: una aproximación al préstamo musical y la Intertextualidad	p. 47
III. El postminimalismo y la música espiritual a partir del siglo XX	p. 63
IV. El lenguaje musical de Miguel Ángel Roig-Francolí a partir de 2004	p. 74
<b>3. Ira y misericordia: “Dies iræ” y “Salve Regina” en <i>Dona eis requiem</i> (2005)</b>	<b>p. 85</b>
I. Dies iræ	p. 86
II. Agnus Dei	p. 98
III. Dona eis requiem/Salve Regina	p. 103
IV. Conclusiones al análisis	p. 123

<b>4. La continuación de la dicotomía cólera/misericordia: <i>Antífona y salmos para las víctimas de genocidio</i> (2005)</b>	<b>p. 125</b>
I. “Salve Regina” (cc. 1-111)	p. 126
II. Salmos (cc. 112-289)	p. 141
III. “Salve Regina” (cc. 290-324)	p. 174
IV. Conclusiones al análisis	p. 177
<b>5. “La paz sea contigo”, o el cierre de un ciclo: <i>Missa pro pace</i> (2007)</b>	<b>p. 179</b>
I. Lætatus sum	p. 180
II. Kyrie	p. 193
III. Gloria	p. 202
IV. Sanctus	p. 215
V. Agnus Dei	p. 226
VI. Conclusiones al análisis	p. 233
<b>6. Apuntes para una interpretación estética de los procedimientos intertextuales en el ciclo coral analizado</b>	<b>p. 236</b>
I. Condena, misericordia, paz: las tres obras corales	p. 238
II. La gloria de la naturaleza: <i>Cánticos para una tierra sagrada</i>	p. 255
III. “Noche oscura del alma”: <i>Songs of Light and Darkness</i>	p. 259
<b>7. Conclusiones</b>	<b>p. 263</b>
<b>8. Conclusions</b>	<b>p. 276</b>
<b>9. Bibliografía</b>	<b>p. 289</b>
<b>Anexo I</b>	<b>p. 309</b>
<b>Anexo II</b>	<b>p. 342</b>

**Resumen:** Entre 2005 y 2007, Miguel Ángel Roig-Francolí compuso un ciclo de cuatro obras con las que quiso mostrar su reacción ante las tragedias humanas y ecológicas que habían sucedido a finales del siglo XX y principios del XXI. El foco de esta tesis es el análisis de tres de estas cuatro piezas: *Dona eis requiem* (2005), *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* (2005) y *Missa pro pace* (2007). Todas ellas comparten una serie de características musicales y fueron escritas para el mismo tipo de formación (coro y conjunto instrumental), con lo que aúnan dos tipos distintos de texto, el verbal y el musical.

Estas obras son un ejemplo del uso de la intertextualidad en la música postmoderna, y en ellas el compositor combina citas de melodías de origen medieval con un lenguaje musical caracterizado por su simplicidad, que él mismo define como postminimalista.

El primer objetivo de esta tesis es de tipo descriptivo. La intención es explicar los distintos elementos que aparecen en estas obras, y cómo estos se articulan unos respecto a los demás. El segundo propósito es comentar e interpretar el modo en el que el significado de estas piezas se construye a partir de los intertextos que aparecen en ellas. Así, se toma el análisis descriptivo de las piezas como punto de partida para hacer una aproximación al modo en que el autor expresa su intención compositiva, en diálogo con el sentido de las citas y demás elementos que toma prestados de otras obras.

Palabras clave: postmodernismo, intertextualidad, análisis musical.

**Abstract:** Between 2005 and 2007, Miguel Ángel Roig-Francolí composed a cycle of four pieces; through them, he wanted to show his stance regarding the human and ecological tragedies that had been happening at the end of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup>. The focus of this dissertation is the analysis of three of these four works: *Dona eis requiem* (2005), *Antiphon and Psalms for the Victims of Genocide* (2005), and *Missa pro pace* (2007). All of them share certain musical characteristics and were written for the same kind of formation (choir and instrumental ensemble); this way, they combine two different kind of text, verbal and musical.

These pieces are an example of the use of intertextuality in postmodern music. The composer combines in them quotations of melodies of medieval origin with a musical language defined by its simplicity, which he describes as postminimalist.

The first objective of this thesis is analytical; it wants to explain the different elements that appear in these compositions and how they are articulated among themselves. The second purpose is to comment and understand the way in which the meaning of the pieces is constructed from the intertexts that appear in them. Therefore, it takes the descriptive analysis of the works as the starting point, and from there it attempts to make an approximation to the way the composer expresses his authorial intention, in a dialog with the meaning of the quotations and other elements he borrows from earlier works.

Key words: postmodernism, intertextuality, musical analysis.

# AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Germán Gan Quesada, director de esta tesis, cuyo apoyo y guía han sido cruciales durante estos cuatro años. Sin su entusiasmo, comprensión y aliento esta tesis no habría llegado a terminarse.

A mis compañeros de doctorado, que hicieron más llevadero los seguimientos anuales; mis mejores deseos para todos y cada uno de ellos.

Al personal del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona, por su atención y amabilidad.

A la Foundation for Iberian Music y el Graduate Center de la City University de Nueva York.

Al College-Conservatory y la Albino Gorno Memorial Music Library de la Universidad de Cincinnati.

A mi madre, a mis abuelos y a toda mi familia.

A Ana y Héctor, por su continua hospitalidad y generosidad.

A Andrea, María y Lorena; a Ruth, por abrirme las puertas de su casa y su familia; a todas las personas que con su amistad, de cerca y de lejos, han sido un pilar constante durante este largo proceso. Gracias por recordarme que todo el esfuerzo y tiempo dedicados merecían la pena, y que hay un futuro más allá de esta tesis.

A Miguel Ángel Roig-Francolí, por acceder a dedicarme parte de su tiempo durante mi visita a Cincinnati y facilitarme todos aquellos materiales y partituras que en su momento fueron necesarios. Su interés por el desarrollo de esta investigación y su amabilidad y disponibilidad han sido invaluables.

# 1. Introducción

---

## I. Justificación del tema

Desde el punto de vista académico, la pluralidad que se atribuye al postmodernismo y, por extensión, a la música postmoderna ha implicado la ausencia de un lenguaje musical común, en su sentido más general. A partir de la década de los 70, en particular, la música se ha caracterizado por su diversidad y por la individualidad de sus compositores, a los que es más difícil de clasificar según escuelas, estéticas o técnicas dominantes. Esta dificultad, en parte, se debe a la falta de perspectiva y distancia temporales entre las obras que se componen y las que se analizan, que con frecuencia son las mismas. Sin embargo, como ya se desarrollará en capítulos posteriores, el postmodernismo pretende abarcar estas diferencias entre sus diversos autores sin reducirlas a categorías comunes. Por tanto, el análisis de estas músicas se debería hacer desde un punto intermedio entre su producción y su recepción; es decir, estudiando la correspondencia entre los modelos analíticos aplicados y los procesos compositivos, por una parte, pero también la relación entre esos mismos modelos analíticos y los mecanismos que determinan la percepción de las obras.

A este respecto, la intertextualidad se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de diversidad y multiplicidad que caracteriza a la música postmoderna, y, además, concierne tanto a la producción de las piezas como a su recepción. De este modo, implica la reutilización de formas, técnicas o fragmentos musicales pertenecientes a piezas anteriores, y su incorporación en nuevas composiciones en forma de intertextos. François Escal, en su *Le Compositeur et ses modèles*, habla de este proceso como la “activité citationnelle, assumée par les compositeurs depuis des siècles parce qu’elle relève pour eux du faire musical et/ou des mécanismes de la réminiscence”.<sup>1</sup> A

---

<sup>1</sup> Escal, F. (1984). *Le Compositeur et ses modèles*. París: PUF, p. 12.

pesar de que el uso de citas y referencias a otras obras se encuentra presente a lo largo de toda la historia de la música, en las últimas décadas esta actividad se ha desarrollado de modo considerable; en la música postmoderna, por tanto, este proceso se ha convertido en una de sus características distintivas, tomando diversas formas y extendiéndose en el tiempo (intertextos históricos) y el espacio (intertextos culturales). Por otra parte, el hecho de que los compositores utilicen intertextos más o menos explícitos al escribir sus obras implica que estos mismos sean reconocidos (o no) en la recepción de las piezas. La intertextualidad, por tanto, se convierte en parte de un proceso significativo en el cual se articula el sentido de la música, en este caso; así pues, se puede también comprender a grandes rasgos la importancia que tiene respecto al análisis de la música postmodernista (importancia de la que se hablará con más detalle en el siguiente apartado de esta tesis), y su doble papel tanto respecto a la producción y creación de las obras y a su recepción.

Durante el periodo comprendido entre 2005 y 2007, Miquel Àngel Roig-Francolí compuso un ciclo de cuatro obras cuya intención fue mostrar la reacción del compositor respecto a las tragedias humanas y ecológicas que habían sucedido a finales del siglo XX y que continuaban ocurriendo en aquel momento. El foco de esta tesis es, de este modo, el análisis de tres de las cuatro piezas mencionadas: *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* y *Missa pro pace*. Todas ellas comparten una serie de características musicales, y todas se escribieron para el mismo tipo de formación (coro y conjunto instrumental), con lo que se combinan dos tipos distintos de texto, el verbal y el musical, que se describirán al proceder a su análisis y comentario.

Estas obras de Roig-Francolí son un ejemplo del uso de la intertextualidad en la música postmoderna, y en ellas el compositor combina citas de melodías de origen medieval con un lenguaje musical caracterizado por su simplicidad, que él mismo define como postminimalista. En este sentido, el objeto de estudio de esta investigación resulta significativo como ejemplo de una práctica compositiva más amplia; se debe remarcar, además, la incorporación de elementos intertextuales y paratextuales en todas ellas. De este modo, estas tres piezas son una muestra del estilo ecléctico que caracteriza la música desde finales del siglo XX a la actualidad, así como de la plurali-

dad de referencias que se articulan en ella. Por otra parte, tampoco se puede dejar de lado la importancia de Roig-Francolí dentro de su contexto generacional, en especial por su versatilidad en lo que se refiere al ámbito musical (en el que ejerce las distintas facetas de creador, analista y docente) y por lo peculiar de su trayectoria profesional entre dos continentes.

Este compositor se formó en España con Miguel Ángel Coria entre 1976 y 1981; de este adquirió el interés por el postmodernismo en oposición a las corrientes modernistas, que apostaban por la recuperación de la melodía y la armonía y las orquestaciones detalladas. Una de sus piezas más conocidas, *Cinco Piezas para Orquesta* (1980), fue escrita en este estilo postmoderno y neotonal; el musicólogo Antoni Pizà, de hecho, la ha descrito como una “composición absolutamente pionera” en la introducción de la estética postmodernista en la música española,<sup>2</sup> aunque no deben olvidarse otras obras anteriores, como por ejemplo la producción de Tomás Marco en los años 70 (*Angelus novus*, 1971; *Transfiguración*, 1974) o algunas piezas de Bernaola (*Sinfonía en do*, 1974).

A la influencia de Coria debe sumarse el desplazamiento del compositor de España a los Estados Unidos a principios de la década de los 80, donde por aquella misma época el minimalismo se había convertido en una de las propuestas musicales principales. Después de 1987 Roig-Francolí se centró en su carrera como investigador y profesor, con lo que su producción como compositor no se reanudó hasta 2004 con *Easter Toccata*, para órgano. Las obras de esta segunda etapa creativa, a la que pertenecen las tres piezas corales en las que se centra la tesis, han tenido a menudo temas espirituales y se han basado en textos sagrados y melodías del canto gregoriano. De este modo, *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* y *Missa pro pace* no solamente resultan relevantes como ejemplos del postmodernismo musical y de la presencia de la intertextualidad en su producción y recepción, sino que además conectan con las propuestas de música espiritual o religiosa—con frecuencia asociada también al minimalismo y postminimalismo bajo el término “minimalismo sagrado”, como se verá con más detalle en la próxima sección—que presentaron autores como

---

<sup>2</sup> Pizà, A. (2012). La revolució permanent de Roig-Francolí. En A. Pizà, *La dansa de l'arquitecte* (pp. 518-519). Muro: Ensiola.

Arvo Pärt, John Tavener, Henryk Gorecki, Sofia Gubaidulina y Victoria Poleva, entre otros.

El tema de esta investigación se debe, por otra parte, a razones de continuidad en la labor individual. Existe una cierta fascinación personal que va ligada a la familiaridad de estudiar y centrarse en la obra de un compositor determinado, y en el análisis de los distintos elementos que caracterizan su lenguaje musical en diferentes momentos de su carrera. El caso que ocupa esta tesis, además, es el de un compositor contemporáneo; esto conlleva una serie de limitaciones que se han de considerar al realizar el estudio. La falta de perspectiva y distancia históricas, por un lado, implica además un menor número de fuentes secundarias que conceptualicen y respalden las hipótesis propias. Por otro lado, puede existir el riesgo de que la objetividad se vea comprometida al estar elaborándose un estudio sobre un compositor vivo. No obstante, la investigación en música contemporánea también tiene sus obvias ventajas: la escasez de fuentes secundarias se ve suplida por una mayor accesibilidad al autor y a fuentes y documentación de carácter primario; además, la contemporaneidad permite observar de primera mano la interacción del compositor y su obra con el público, en su sentido más amplio. Esta posibilidad permite entonces considerar el proceso de recepción como uno de los focos principales de esta investigación.

Así, el estudio se articula en torno a dos puntos principales: en primer lugar, el análisis de las tres piezas corales que Miquel Àngel Roig-Francolí compuso entre 2005 y 2007; en segundo, el comentario e interpretación de las distintas citas musicales (entendidas como intertextos) que aparecen en estas obras.

La elección, una vez más, de la música de Roig-Francolí como objeto de análisis supone en cierta manera la conclusión de una línea de investigación que empecé en 2009 con el trabajo de final de carrera *La Partita per a vuit instruments de Miquel Àngel Roig-Francolí. Una aproximació a les fonts inspiradores*, realizado en el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, y que continué, en 2011, con *Ressons de la interculturalitat a la música. Una visió del gagaku japonés a la Partita de Miquel À. Roig-Francolí*, para el Màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona. Por tanto, existe un interés

personal en profundizar en el estudio de la música de este autor, en especial por lo que respecta a las diferencias en su estilo de composición y cómo estas se pueden relacionar con determinados cambios y acontecimientos históricos—acontecimientos que, por otra parte, no solamente influyeron en la producción de estas obras, sino también en su recepción e interpretación.

Como ya se ha mencionado, la contemporaneidad de las piezas de Roig-Francolí permite centrarse en su dimensión comunicativa inmediata, en especial por lo que respecta a la articulación de su sentido teniendo en cuenta la inclusión de diversos intertextos en cada una de ellas. La música, por tanto, pasa a ser entendida como un sistema simbólico organizado a cuyo sentido se añade, al estarse analizando obras corales, el del texto (lenguaje verbal). A este propósito, el uso del préstamo y la cita musicales como recursos compositivos abren las posibilidades significativas de la música en la referente a su recepción. La comprensión y recepción de estas piezas desde la intertextualidad implica la existencia de otras obras de las que el compositor toma prestados ciertos elementos, en primer lugar, y también la puesta en marcha de un proceso de recontextualización y reinserción de esos elementos en un ámbito (histórico, social, cultural) distinto. De esta manera, el segundo foco de esta investigación es la consideración del significado de estas tres piezas corales, entendiendo que tanto su composición como su recepción implican un diálogo constante con la música a la que aluden a través del proceso intertextual.

Existen, por otra parte, una serie de presupuestos que sirven de partida para esta investigación. En primer lugar, las tres piezas de Roig-Francolí nacen de una misma motivación o intención compositiva, que en este caso es un reflejo de la reacción del compositor frente al gran número de conflictos violentos que se habían ido sucediendo a finales del siglo XX y principios del XXI. De este modo, su carga significativa, en líneas generales, es la misma o muy semejante; además, este sentido se relaciona con el de los intertextos que el compositor utiliza (citas melódicas y textuales pertenecientes al repertorio gregoriano y, por tanto, incluidas en la tradición musical y religiosa medievales). Al existir estos puntos en común entre el significado de las obras que se analizan y la música y los textos que Roig-Francolí toma prestados, se produce una serie de translaciones y recontextualizaciones de ese sentido. Se debe puntualizar, además,

que el término “contexto” se utiliza en un doble sentido: en primer lugar, entendido como las circunstancias históricas, sociales y culturales que engloban a una pieza o piezas en un determinado lugar y momento; en segundo, la obra (entendida como texto) a la que pertenece o en la que se reinserta un intertexto.

Otro de los presupuestos fundamentales de esta tesis es la intención del compositor de acercar su música al público. Este acercamiento se refiere en particular a hacer accesible y comprensible el sentido de sus piezas y a facilitar su recepción. Esta intención se ve reflejada en los elementos paratextuales de la música de Roig-Francolí, como los títulos de las piezas y sus notas de programa, en los que el compositor denomina o apunta de manera explícita al origen de muchas de las referencias y préstamos que aparecen en su música. De esta manera, el autor valora la claridad por encima del hermetismo, con lo cual favorece la capacidad comunicativa y evocativa de sus obras, además de su recepción e interpretación por parte del público. Este énfasis en el reconocimiento del sentido de las piezas supone, por otra parte, que la intertextualidad se entienda como un proceso que involucra tanto la producción como la recepción de las obras. De este modo, si el intertexto (o intertextos) que el autor utiliza en sus piezas no se reconoce, este proceso—significativo y comunicativo, a través del cual se articula el sentido de las piezas—queda incompleto.

## II. Objetivos

Teniendo en cuenta las premisas descritas en el epígrafe anterior, el objetivo fundamental de esta tesis es, en primer lugar, realizar un análisis de las tres obras corales—*Dona eis requiem, Antífona y salmos para las víctimas del genocidio, y Missa pro pace*—que Roig-Francolí compuso entre 2005 y 2007, atendiendo a las características del lenguaje musical postminimalista que han definido la producción del compositor a principios del siglo XXI. La creación de estas piezas estuvo marcada por una intención muy específica, que definió en gran medida el tipo de técnicas y recursos compositivos

que Roig-Francolí utilizó en ellas; por este motivo, su estudio debe tener en consideración los rasgos distintivos de este lenguaje musical.

El primer objetivo, por tanto, es en esencia de tipo descriptivo. La intención es explicar los distintos elementos que aparecen en cada una de las obras, y cómo estos se combinan entre sí. Una vez resuelta esta sección, el segundo propósito de la tesis es comentar e interpretar la manera en el que significado de estas tres piezas se articula y construye a partir de los intertextos que aparecen en ellas. Así, la segunda fase de la investigación parte del análisis descriptivo de las piezas, tomándolo como punto de partida para hacer una aproximación al modo en el que Roig-Francolí expresa su intención compositiva y significativa, en diálogo con el sentido de las citas y demás elementos que toma prestados de otras obras. Así, se quiere también recalcar la doble función que ejercen los elementos que el compositor cita en su música, como parte de su lenguaje postminimalista, por un lado, y como elementos significativos, por otro. Si el primer objetivo se centra exclusivamente en las tres piezas corales ya mencionadas, esta aproximación adicional incluye otras dos obras complementarias: *Cánticos para una tierra sagrada* (2006) y el tercer movimiento de *Songs of Light and Darkness* (2011). Con la inclusión de estas piezas se pretende ilustrar otros dos casos en los que Roig-Francolí utiliza el mismo lenguaje musical que en las obras corales, pero en los que la intención compositiva y su significado son distintos al de estas.

Al margen de estos dos puntos principales, se pretende también situar las piezas de Roig-Francolí en su contexto estético; es decir, enmarcarlas atendiendo a las características del postmodernismo y postminimalismo musicales, y de la intertextualidad, que se utiliza con una doble función: como herramienta de análisis, por un lado, y también en cuanto a su importancia de cara a la comprensión y desvelamiento semántico de las obras, por cómo los intertextos contribuyen a articular su significado.

### III. Estructura

Este trabajo doctoral se articula en siete capítulos, tres de los cuales son de análisis. En el primero, que funciona a modo de introducción, se recogen la justificación del tema de investigación, así como sus objetivos, estructura, metodología del trabajo y estado de la cuestión.

El segundo capítulo es un acercamiento general al postmodernismo y, de manera más específica, a la intertextualidad, y al postminimalismo y su relación con la espiritualidad musical. Esta sección pretende servir de encuadre al análisis de las obras seleccionadas y funcionar como contexto histórico y estético de la música que Roig-Francolí compuso a principios del siglo XXI. Sin embargo, no debe entenderse como un recuento extensivo de la postmodernidad musical, sino más bien como una suerte de introducción y marco teórico que permita una mejor comprensión de las piezas que se analizan en la siguiente sección, y, en especial, del funcionamiento del proceso intertextual y cómo este aparece y se realiza doblemente en la creación y la recepción de las obras. Al respecto de este proceso intertextual, se mencionará también otra relación transtextual, la paratextualidad, que también se debe considerar al analizar e interpretar este ciclo de composiciones.

En los capítulos centrales de este trabajo doctoral (del tercero al quinto) se procederá al análisis descriptivo de las tres obras ya mencionadas (*Dona eis requiem*, *Antífonas y salmos para las víctimas del genocidio*, y *Missa pro pace*). Este análisis, como se verá con más detalle en el epígrafe dedicado a la metodología, se centra en torno a las características del lenguaje musical que el compositor utiliza en sus piezas postminimalistas. Por otra parte, una vez terminada esta sección analítica se procederá a un comentario, recogido en el sexto capítulo) en el que se pondrá en relieve cómo se articula el significado de las obras en relación a las citas y referencias que su autor utiliza; además, en este comentario se incluirán dos piezas adicionales: *Cánticos para una tierra sagrada*, compuesta en 2006, y el tercer movimiento de *Songs of Light and Darkness* (2011), titulado Light on a Calm Sea—Lux perpetua. Estas obras están escritas siguiendo las mismas características que las piezas corales que constituyen el núcleo

de las investigación y, por tanto, su inclusión pretende mostrar dos ejemplos adicionales de cómo Roig-Francolí hace uso del préstamo musical en el ámbito de su música postminimalista.

El último capítulo de esta tesis son unas conclusiones de carácter general, en las que se recapitularán los resultados de la investigación, por una parte, y se plantearán posibles futuras vías de estudio, relacionadas con la línea y tema establecidos en estas páginas. Para terminar, este contenido se completará con la inclusión de una bibliografía de las obras y fuentes consultadas, así como de anexos en los que se recogen las partituras de las piezas, así como el catálogo del compositor.

#### IV. Consideraciones teóricas y metodológicas

La diferenciación estricta que se establece entre distintos conceptos no es sino una construcción artificial, al igual que ocurre con cualquier tipo de clasificación. Una vez más debe insistirse en que la realidad es continua. En consecuencia, su división en partes discretas será siempre insuficiente e inexacta; del mismo modo, cualquier terminología que se establezca y utilice estará siempre limitada por estos mismos factores. La realidad es simultánea y polifacética y, precisamente por esto, imposible de contener completamente en un sistema lineal como el lenguaje verbal. No obstante, la conceptualización es necesaria para poder comprender el mundo, puesto que gracias a ella el intelecto humano puede asimilar lo que le rodea mediante clasificaciones, categorías, contraposiciones y, en definitiva, toda una serie de recursos del lenguaje que se utilizan para organizar y articular la inmensidad de la realidad. Por otra parte, el uso de conceptos concretos, usados para separar y delimitar las ideas de “objeto” y “contexto” (entendido aquí como período o ámbito histórico), son útiles al plantear una investigación, siempre y cuando se explique y justifique su uso. Del mismo modo, las posibilidades de análisis de los así definidos objetos de investigación son infinitas; asimismo, los resultados del estudio de un texto o una pieza musical dependerán de

cómo este se plantee y enfoque. Atendiendo a estos factores, se debe considerar también qué método de análisis conviene utilizar, y por qué se aplica ese y no otro distinto.

Esta investigación se ha basado fundamentalmente en el análisis de tres piezas: *Dona eis requiem* (2005), *Antífona y Salmos para las Víctimas de Genocidio* (2005), y *Missa pro pace* (2007). Estas obras se compusieron a partir de la misma motivación, cuya causa se encontraba relacionada con ciertos acontecimientos históricos y sociales que ocurrieron durante la segunda mitad del siglo XX y a principios del XXI. En una entrevista realizada en 2006, Roig-Francolí apuntaba lo siguiente:

Crec que l'artista té l'opció de ser un testimoni actiu del món que l'envolta i de plasmar el seu compromís social i humà en el seu art. És una opció que jo vaig sentir la necessitat d'exercir en un moment donat. Les meues obres recents són la meua expressió d'estupor i disgust davant esdeveniments com les guerres injustes (llegiu Iraq) i el patiment massiu de víctimes innocents que comporten, els horribles i freqüents genocidis que el món presencia amb sorprendent passivitat (estic parlant, per exemple de Darfur, Rwanda, Bòsnia, Kosovo, etc.) o la progressiva i, com ens descuidem una mica, pràcticament irreversible destrucció del planeta [...]<sup>3</sup>

Por otra parte, las tres piezas mencionadas no solo tienen en común su origen sino que además comparten un lenguaje musical específico, basado en ciertos elementos—a saber, el uso de la melodía, el ritmo y las escalas (sucesiones de notas)—que funcionan como características fundamentales. Además, en todas predomina la austereidad estilística, por lo que los medios técnicos que el compositor utiliza se simplifican para así ponerse al servicio del mensaje que el compositor quiere transmitir.

De este modo, puesto que las tres piezas se compusieron sobre la base de estas características básicas, su análisis también se articula en torno a las mismas. De este modo, el estudio de esta música está centrado en su estructura formal, las características de su material melódico, y la construcción de su entramado rítmico y densidad sonora. Por otra parte, la incorporación de citas melódicas en estas piezas conecta con la intertextualidad, tanto por lo que respecta a su relación con la producción de las

---

<sup>3</sup> Torres Planells, J. A. (2006). Illencs de fora. Entrevista a Miquel Àngel Roig-Francolí. *Eivissa*, 46, 31.

obras (y su inserción en el ámbito del postmodernismo), como por lo que supone en lo relativo a la recepción y comprensión de las mismas. De este modo, tanto el análisis como las conclusiones que se extraigan de él deben contemplar el modo en que los elementos que el compositor toma prestados se incorporan en sus piezas, y cómo su significado original se articula y recontextualiza en conjunción con su intención y sentido.

El método de análisis que se ha utilizado en esta investigación está estrechamente relacionado con las características fundamentales de las piezas estudiadas. La intención es centrarse en el modo en que el compositor utiliza y combina los elementos que él mismo considera como la base de su lenguaje postminimalista. De este modo, en primer lugar se describe la estructura de los distintos movimientos de cada una de las obras, poniendo en relación la forma musical de cada sección con la estructura y características de los textos citados.

Por otra parte, se deben enumerar los rasgos distintivos de las distintas melodías que aparecen en cada una de las piezas. Puesto que estas melodías, junto con los textos, conforman la totalidad del material que el compositor toma prestado, uno de los objetivos del análisis es observar cómo el compositor las presenta en sus piezas, y qué similitudes y diferencias se pueden observar respecto a sus formas originales. En cuanto al uso del ritmo y las escalas, ambos elementos se describen como parte de lo que se ha llamado el entramado rítmico. Precisamente, se utiliza esta denominación para referirse a la articulación e interrelación de las distintas voces o partes que no realizan la melodía. Tanto en el caso de las escalas como en los pasajes en los que el compositor utiliza arpegios o grupos de una o varias notas repetidas, se crean patrones rítmicos irregulares gracias al uso de ligaduras de articulación y acentos. Estas agrupaciones irregulares aparecen en varias de las partes instrumentales en cada una de las piezas, por lo que el análisis del entramado rítmico debe suponer la descripción de cada una de las partes que lo componen, por un lado, pero también de cómo estas partes se superponen y articulan unas respecto a las otras.

Para terminar, el análisis debe también tener en cuenta las características tonales y modales de cada una de las piezas, así como las de sus movimientos. El autor se

ha ceñido al uso de un lenguaje neotonal a la hora de componer su música, no obstante, las características específicas de este han ido variando a lo largo de su producción; por este motivo ha de atenderse a los rasgos específicos de sus obras postminimalistas al estudiar este ciclo compositivo. Como se verá en más detalle en cada uno de los distintos análisis, la organización sonora en estas piezas suele estar basada en el establecimiento de una clase de altura central en torno a la que se articula cada uno de los movimientos, con lo que esa clase de altura determina el contenido del entramado rítmico, entre otros. Al respecto de este último punto, se utilizará “clase de altura” como término de carácter general, mientras que cuando se hable de notas específicas se especificará su altura por medio del uso del índice acústico internacional (científico).

Se puede considerar el análisis descriptivo de las tres piezas seleccionadas como la primera fase de la investigación, en la que se estudia cómo los elementos característicos de la música postminimalista de Roig-Francolí aparecen y se utilizan en la práctica. La segunda fase, pues, es el comentario de los intertextos—el material prestado—que se incluyen en cada una de las obras. De este modo, cada uno de estos intertextos se interpreta según el movimiento y la obra en la que se encuentra. Su sentido se articula en relación a la intención y tema principal de cada una de las piezas, pero también tomando en consideración dos factores adicionales: su uso y significado en su contexto histórico original, en primer lugar, y su potencial interacción y superposición con otras citas como resultado de su reinserción en *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos*, y *Missa pro pace*. Al haber citas de tipo verbal y musical en las piezas de Roig-Francolí, debe considerarse también el sentido de los textos y considerar si el compositor los utiliza de manera textual o alegórica (o una mezcla de ambas); en ocasiones, además, debe considerarse cómo la cita de una melodía evoca el significado del texto que normalmente va asociado a ella y, por tanto, se relaciona con el sentido general de la obra, aun cuando ese texto no se cite explícitamente en ella. Por otra parte, se ha de tener también en cuenta si las citas se incluyen en el texto musical principal, con lo cual se las consideraría como intertextos, o en los títulos y/o subtítulos de las obras, con lo que serían paratextos intertextuales. La definición y distinción entre intertextualidad y paratextualidad—y el hecho de que sus límites no siempre son necesariamente exclusivos—se verá en los próximos capítulos.

Durante la realización de la tesina *Ressons de la interculturalitat a la música*, en 2011, el foco de la investigación se centró en un movimiento determinado de la *Partita* para ocho instrumentos de Roig-Francolí. En el caso actual, las obras que se han elegido y delimitado como objeto de estudio son tres, todas ellas compuestas a lo largo de un período de dos años (2005-2007), todas compartiendo una misma serie de características musicales (un lenguaje común), y todas escritas para el mismo tipo de formación—en esencia, coro mixto acompañado de conjunto instrumental. Tanto *Dona eis requiem* como la *Antífona y salmos* se compusieron para coro y orquesta (ambos de cámara<sup>4</sup>), mientras que la *Missa pro pace* se escribió para coro y cuerdas; de esta última pieza existe también una versión posterior para coro y órgano, compuesta en 2010.

Por otra parte, además del análisis de las tres obras mencionadas este trabajo doctoral incluye el comentario de dos ejemplos adicionales que Roig-Francolí compuso utilizando el mismo lenguaje musical postminimalista. El primero de ellos es *Cánticos para una tierra sagrada*, obra compuesta en 2006 y considerada por el propio compositor como parte del mismo ciclo de composiciones que las piezas corales. Como se desarrollará más adelante, *Cánticos* se escribió durante el mismo período que las demás piezas, pero se distingue de ellas por ser una pieza instrumental, con lo cual no cita de manera directa un texto específico, y por basarse en una idea principal distinta a la de las demás—las obras corales fueron una respuesta a las atrocidades de la guerra; los *Cánticos*, a la destrucción medioambiental. Por otra parte, el segundo ejemplo que se comenta es el tercer movimiento de *Songs of Light and Darkness*, “Light on a Calm Sea—Lux perpetua”, que el compositor escribió en 2011 utilizando una vez más los elementos propios de su lenguaje musical postminimalista. Además de los aspectos técnicos que estas dos obras tienen en común con *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos* y *Missa pro pace*, en ambas Roig-Francolí cita melodías gregorianas específicas que complementan su significado e intención.

Puesto que ni *Cánticos para una tierra sagrada* ni *Songs of Light and Darkness* constituyen el núcleo de la investigación, en su caso se ha prescindido del análisis descriptivo que sí se ha dedicado a las obras corales. Se parte, por tanto, del hecho de que

---

<sup>4</sup> En el caso particular de la *Antífona* el uso del coro es optativo, aunque recomendado. En este trabajo se considera esta pieza como obra coral, y por tanto se incluye la parte vocal en el análisis.

estas dos piezas adicionales comparten las mismas características musicales que las demás: los elementos que constituyen su lenguaje se reducen al máximo, limitándose a la articulación de melodía, ritmo y escalas. En el caso de los *Cánticos*, el uso de estos rasgos tiene un sentido, al estar esta pieza precedida por *Dona eis requiem* y por *Antífona y salmos*, mientras que la *Missa* la siguió un año más tarde. Como se verá más adelante con más detalle, *Dona eis requiem* y *Antífona* comparten una cierta temática e intención de manera muy clara, surgiendo además como respuesta a un mismo tipo de acontecimientos históricos, mientras que la *Missa* tiene una intención similar pero la plantea de manera más abstracta.

De alguna manera, *Cánticos* articula este ciclo compositivo, separando las dos primeras piezas (ambas la con una narrativa concreta y específica) de la *Missa pro pace*. *Songs of Light and Darkness*, que se sitúa claramente aparte de estas piezas (tanto las obras corales como los *Cánticos*), supone un caso de escritura autorreferencial (intratextual), ya que el compositor se remite a su propio lenguaje compositivo para evocar en *Songs* el componente espiritual que va ligado a sus obras postminimalistas. La idea principal de esta obra es personal e introspectiva, mientras que el ciclo anterior estaba motivado en gran medida por acontecimientos históricos externos. Durante el período de cuatro años que separa la *Missa de Songs* el estilo de Roig-Francolí se vuelve más complejo, y reaparecen en sus composiciones características musicales propias de su producción a finales de los años setenta y durante los ochenta. En *Songs of Light and Darkness*, “Light on a Calm Sea—Lux perpetua” aparece en contraste respecto a los demás; su función, como se verá, es doble: remitir a la espiritualidad expresada en las obras compuestas entre 2005 y 2007, por un lado, y establecer un diálogo interno con su propio pasado.

Las características técnicas de *Cánticos para una tierra sagrada* y “Light on a Calm Sea—Lux perpetua”, por tanto, son las mismas que las de las piezas corales. Por este motivo, se incluyen en esta investigación como continuación del comentario e interpretación de las citas que aparecen en ambas obras. Al tratarse de música instrumental debe tenerse en cuenta si las melodías que se toman prestadas aluden o no al significado de los textos con los que estaban emparejadas originalmente, y, en todo caso, cómo este significado se relaciona y articula con el de las piezas de Roig-Francolí.

El encuadre temporal de las piezas analizadas, por tanto, comprende el período entre los años 2005 y 2011; es decir, desde la composición de *Dona eis requiem* hasta la de *Songs of Light and Darkness*. Sin embargo, por lo que respecta al estilo de estas obras y el tipo de lenguaje musical que el compositor utiliza se debe articular la música de Roig-Francolí desde las características del postmodernismo musical, por una parte, y también del postminimalismo, entendido como una de las manifestaciones de ese postmodernismo.

Puesto que Roig-Francolí define toda su producción, empezando por *Espejismos* (1977), como música postmodernista es posible relacionar sus primeras piezas con las que compuso a partir de 2004, a pesar del período de diecisiete años durante el que se dedicó en exclusiva a la investigación y la enseñanza (1987-2004). Sin embargo, el lenguaje musical del ciclo postminimalista es lo suficientemente específico como para distinguirlo de las piezas que lo precedieron. Por esto, el encuadre teórico de este trabajo tiene una extensión temporal mayor que el especificado en el párrafo anterior: a pesar de que no haya una continuidad directa, por lo que respecta a estilo y lenguaje musicales, entre *Diferencias y Fugas*, compuesta en 1987, y *Dona eis requiem*, la primera pieza del ciclo, ambas son entendidas por su autor como distintas formas de música postmodernista. Por este motivo, en esta investigación se combinan dos encuadres distintos. En primer lugar, la contextualización teórica y terminológica de las piezas se realiza desde la perspectiva del postmodernismo; por este motivo, se ha considerado la producción académica sobre sus características y evolución que se ha venido realizando desde los años sesenta y setenta, y hasta la actualidad. Por otra parte, la sección analítica de la investigación se constriñe, como ya se ha mencionado, a un período mucho más específico, puesto que la primera de las obras en las que se centra el trabajo data de 2005. Se podría debatir si la definición de postmodernismo es aún válida y aplicable a la actualidad artística y musical; sin embargo, dada la dificultad a la hora de definir esta contemporaneidad, en esta investigación se parte en principio de la definición que Roig-Francolí da de sus piezas, matizándola en caso necesario.

A causa de este doble encuadre, una parte de los recursos teóricos (libros, artículos y otros documentos) que se utilizan para definir y enmarcar estilísticamente las tres piezas mencionadas es bastante anterior a ellas. Sin embargo, se puede encontrar un

cierto número de fuentes que se refieren a la obra de Roig-Francolí y que sí son contemporáneas a *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos* y *Missa pro pace* (y, por extensión, a *Cánticos para una tierra sagrada* y *Songs of Light and Darkness*). Estas fuentes empiezan por las notas de programa de cada una de estas composiciones; por otra parte, deben tenerse en cuenta diversas entrevistas que se han hecho al autor,<sup>5</sup> las reseñas que Antoni Pizà ha escrito sobre algunas de sus piezas,<sup>6</sup> y también el trabajo de investigación realizado en 2011 sobre su *Partita para ocho instrumentos*.

Todos estos documentos resultan útiles a la hora de establecer los rasgos principales del lenguaje postminimalista del compositor, que más tarde se deben contrastar con las características de las diferentes piezas mencionadas. De este modo su estilo se define según varias fuentes, escritas por distintos autores en el mismo período que se determina para la sección analítica. Además, el contraste de estos datos contribuye a situar y comprender la música de Roig-Francolí desde su propia perspectiva, y desde la de otros intelectuales situados en el mismo contexto; de manera similar, se podrá intuir la relevancia del compositor en su tiempo. Por otra parte, no debe olvidarse el papel de la intertextualidad y el uso de citas explícitas en la música postminimalista de Roig-Francolí. Así, puesto que a través de estas referencias el compositor establece un diálogo con el pasado musical, también deben considerarse las características teóricas de la música que está citando, y cómo estas características se combinan con los elementos definidos como postminimalistas de sus piezas.

Una vez establecido y delimitado el período en el que se centra la investigación, por lo que respecta a su marco teórico y a qué piezas se analizan, es importante tener también en cuenta la situación espacial del compositor. En este caso, todas las obras que se estudian en este trabajo fueron compuestas en Cincinnati (Estados Unidos), donde Roig-Francolí es profesor de teoría musical y composición en el College-Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati. Esto implica que a pesar de que

---

<sup>5</sup> Colinas, A. (1982). La melodía infinita de Roig-Francolí. *Eivissa*, 13, 10-11.  
Torres Planells, op. cit., 28-33.

Bonet Riera, P. (2014). Keeping the Link with Tradition Alive: The Expressive Power of Roig-Francolí's Music. Recuperado de: <http://brookcenter.gc.cuny.edu/interview-with-miguel-roig-francoli/>

<sup>6</sup> Publicadas originalmente en *Bellver* y recopiladas, junto con otros artículos y reseñas, en *Nits simfòniques* (2010) y *La dansa de l'arquitecte* (2012).

el compositor naciera en Ibiza, estas piezas se deben considerar desde una perspectiva estadounidense antes que una española o europea. Por este motivo el marco teórico está determinado no solo por el encuadre temporal de la investigación, sino también por el geográfico. Las conexiones entre el compositor y otros autores y corrientes estilísticas se establecen, pues, a partir de los datos derivados de la biografía de Roig-Francolí, contrastada con otras fuentes primarias: sus profesores, los autores y músicos que él mismo considera influyentes, el o los estilos con los que se identifica, etc. La delimitación de los niveles de estudio más generales (el cuándo y el dónde, en esencia), están determinados por las fuentes primarias.

La tesis central de esta investigación es el análisis y estudio de *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos*, y *Missa pro pace*, comentándolas en particular desde una perspectiva intertextual. Esta idea fundamental es posible, de hecho, gracias al conocimiento a priori del uso de citas musicales en las tres piezas mencionadas—el uso del préstamo musical, por otra parte, se especifica en las notas de programa de las tres obras, por una parte, pero también está implícito en sus títulos. De este modo, la delimitación de un objeto de estudio concreto, determina a su vez el encuadre más amplio, en cuanto a contexto histórico y musical. El camino entre objeto y contexto, sin embargo, es de doble sentido. Por este motivo, todos los datos específicos que contribuyen a acotar el período temporal y espacial general en el que enmarcar las piezas deben ponerse en relación unos con otros, y contrastarse con las características generales, estilísticas y musicales, propias de ese mismo período. En este sentido el estudio de las piezas desde la intertextualidad hace hincapié en su interpretación desde el diálogo con la historia de la música en general. El uso de citas en la música contemporánea remite a una continuidad con el pasado y la tradición, según la cual las obras no existen de forma aislada, sino como parte de un sistema significativo más amplio. Además, la perspectiva intertextual hace posible una comprensión mucho más polifacética de la música; en adición, este diálogo con el pasado—histórico y musical—pone en entredicho la concepción linear, cronológica, del tiempo y la historia. En palabras del compositor George Crumb:

One very important aspect of our contemporary musical culture [...] is its extension in the historical and geographical senses to a degree unknown in the past. [...] The con-

sequences of the enlarged awareness of our own heritage are readily evident in many of our recent composers. [...] it is probably that today there are more people who see culture evolving spirally rather than linearly. Within the concentric circles of the spiral, the points of contact and the points of departure in music can be more easily found.<sup>7</sup>

Como se contemplará con más detalle en la siguiente sección, el marco conceptual, terminológico y estético en el que se encuadra esta investigación es el de la postmodernidad y la intertextualidad. Por este motivo, muchos de los conceptos utilizados, durante la sección analítica y también en el comentario posterior de las obras seleccionadas, provienen de estos ámbitos. En el caso particular de la intertextualidad, se debe tener en cuenta su relación con los ámbitos de la literatura y la lingüística;<sup>8</sup> de este modo, muchos de los términos que se usan al hablar de la articulación del significado en las piezas de Roig-Francolí, en especial los que se refieren a relaciones trans-textuales, originalmente se aplican a textos literarios y a las conexiones entre ellos; en cierto modo, el uso de esta terminología supone que se entiendan las obras musicales aquí analizadas también como textos.

A pesar de que no se pueda hablar de una equivalencia exacta entre el lenguaje verbal y el lenguaje musical, lo cierto es que hay suficientes similitudes en cuanto al uso de citas y préstamos, y el valor que el reconocimiento de estos tiene en la recepción de las obras, para que sea posible aplicar estos conceptos al análisis del ciclo de composiciones que ocupa esta tesis;<sup>9</sup> particularmente si se tiene en cuenta que este análisis pretende, como se tratará y desarrollará en capítulos posteriores, poner en relieve estas relaciones intertextuales y su papel en la articulación del sentido de cada una de las piezas. Al fin y al cabo, la intertextualidad se definirá como un proceso, que empieza en la creación de una obra y se activa y completa con su recepción; este tipo de proceso, que no deja de ser semejante al hecho comunicativo, es común no sola-

---

<sup>7</sup> Petersen, N. H. (2010). Quotation and Framing: Re-contextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels*. *Contemporary Music Review*, 29:3, 311.

<sup>8</sup> Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

<sup>9</sup> González Martínez, J. M. (2007). "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias". *Imafronte*, 18, 19-27.

mente a la música y a los textos literarios, sino que se da en cualquier instancia en la que se recibe (se observa, se escucha, se lee) una obra, en su sentido más general.

Por otra parte, las relaciones transtextuales (entre ellas, la intertextualidad y la paratextualidad) aparecen con frecuencia en el arte postmoderno y, por extensión, también en la música. Ya se ha mencionado en la justificación del tema de investigación los motivos por los que se han considerado las piezas de Roig-Francolí como un buen ejemplo tanto del postmodernismo musical como del uso de citas y referencias a la música de épocas pasadas; estas características hallarán un desarrollo ulterior en el momento del análisis.

## V. Estado de la cuestión

Los acercamientos bibliográficos a Miguel Ángel Roig-Francolí y sus obras es todavía muy limitada. Así, Tomás Marco menciona a este compositor brevemente en su *Historia de la música española*<sup>10</sup> (en la página 302) y, más recientemente, Alberto González Lapuente hace lo mismo en el cuarto capítulo de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*.<sup>11</sup> Por otra parte, se pueden encontrar algunas entrevistas, artículos y reseñas de prensa, en especial centrados en torno a sus composiciones más recientes y a su labor como docente en Cincinnati. Como ya se ha mencionado en la introducción de esta tesis, tanto mi trabajo de final de carrera como el de máster, rea- lizados en 2009 y 2011, respectivamente, estuvieron dedicados a la *Partita* para ocho instrumentos, que el compositor escribió en 1983; además, en 2014 la Foundation for Iberian Music publicó en su página web una entrevista a Roig-Francolí que realicé co- mo parte de mi estancia de investigación en Estados Unidos.

---

<sup>10</sup> Marco, T. (1989). *Historia de la música española 6. Siglo XX* (2<sup>a</sup> ed.). Madrid: Alianza Editorial.

<sup>11</sup> González Lapuente, A. (2012). Hacia la heterogénea realidad presente. En A. González Lapuente (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7. La música en España en el siglo XX* (pp. 233-334). Madrid: Fondo de Cultura Económica. Roig-Francolí aparece mencionado en las páginas 258 y 273.

Puesto que una vez completado el análisis del ciclo compositivo se quiere relacionar esas tres piezas con *Cánticos para una tierra sagrada* y con “Light on a Calm Sea—Lux perpetua”, el uso de fuentes primarias, tanto musicales como literarias, no solo es indispensable para establecer esta interrelación, sino para el propio análisis del ciclo compositivo. Por este motivo se ha consultado el catálogo de la producción de Roig-Francolí a través de su página web personal<sup>12</sup> (en inglés y español) y de la web de la Universidad de Cincinnati<sup>13</sup> (en inglés). Ambas se actualizan con frecuencia, si bien en la primera se puede encontrar un listado más detallado de las distintas ocasiones en las que cada una de las piezas ha sido interpretada en público, así como su currículum completo y enlaces a páginas externas. Además, Roig-Francolí tiene también dedicada una entrada en Wikipedia,<sup>14</sup> exclusivamente en inglés, actualizada por última vez el 27 de mayo de 2015.<sup>15</sup>

Por lo que respecta a las fuentes musicales, se han utilizado las partituras de las cinco obras mencionadas—las tres piezas corales, más *Cánticos* y *Songs of Light and Darkness*. Todas las composiciones de Roig-Francolí a partir de 2004 (con la excepción de *Improvisations for Jennifer, nos. 1, 2, and 3* y de *Himne a Santa Agnès*) se han publicado a través de Perennis Music Publishing, y se pueden obtener contactando directamente con el autor.<sup>16</sup> Hasta cierto punto, se puede considerar que estas partituras se sitúan en el límite entre fuentes musicales y fuentes literarias, ya que incluyen información paratextual relevante a la hora de realizar el comentario posterior al análisis musical descriptivo de cada una de ellas. Así, por una parte se han de considerar los títulos de las piezas y de sus movimientos (en caso de tenerlos), y, por otra, los textos (la letra) que el compositor utiliza en las partes vocales en el caso de su ciclo de obras corales. Como parte de esta investigación se procurará desarrollar con más detalle la relación entre los textos que el autor toma prestados y su música y el uso que se da a

---

<sup>12</sup> <http://www.miguelroig-francoli.com/> (consultado el 5/11/2015).

<sup>13</sup> <http://ccm.uc.edu/about/directory.html?eid=roigfrma&thecomp=uceprof> (consultado el 5/11/2015).

<sup>14</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Roig-Francol%C3%AD](https://en.wikipedia.org/wiki/Miguel_Roig-Francol%C3%AD)

<sup>15</sup> Consultado por última vez el 1 de diciembre de 2015.

<sup>16</sup> Según los detalles especificados en la página web personal de Roig-Francolí, para las partituras, o a través de su canal de YouTube (<https://www.youtube.com/user/RoigFrancoli>), en el caso de las grabaciones.

esos textos teniendo en cuenta su origen y sentido previos, en contraste con la intención compositiva de Roig-Francolí.

Este estudio de *Dona eis requiem*, *Antífona y Missa pro pace* se ha completado con la audición de grabaciones de estas obras. A pesar de que no existe una discografía completa del catálogo de Roig-Francolí (y, de hecho, solo unas pocas de sus piezas se han grabado en CD), la mayor parte de sus composiciones se pueden encontrar en su canal de YouTube. Este es el caso de *Dona eis requiem*<sup>17</sup> y *Antífona y salmos*;<sup>18</sup> sin embargo *Missa pro pace* está incompleta, puesto que falta su primer movimiento.<sup>19</sup> De modo semejante, *Songs of Light and Darkness* se puede consultar también en su totalidad,<sup>20</sup> mientras que *Cánticos para una tierra sagrada* no está disponible. Para poder tener acceso a esta última pieza y al movimiento de la *Missa* que no se puede consultar en línea se contactó con el compositor, quien me facilitó ambas grabaciones a título personal.

Además del catálogo compositivo del autor se han tenido también en cuenta las fuentes literarias escritas por el propio Roig-Francolí, puesto que ofrecen una cierta perspectiva sobre su labor musicológica. Este compositor es además especialista en la música del siglo XVI, y también da clases de teoría de la música medieval; de este modo, hay una relación entre las épocas en las que ha centrado su estudio como académico, y el uso de citas de melodías pertenecientes al repertorio gregoriano en el ciclo de composiciones que se analiza en esta tesis. Además de tener en cuenta, pues, los escritos del autor que tratan aspectos estructurales y modales de la música renacentista y medieval (es decir, aquellos de carácter analítico), también se considerarán las notas de programa que él mismo ha escrito sobre las distintas piezas que se están estudiando. A pesar de su corta extensión, estas notas aportan información adicional sobre las fuentes en las que el autor se basó para la composición de cada una de las

---

<sup>17</sup> <https://youtu.be/Rw4fnZFHCgS>

<sup>18</sup> <https://youtu.be/VONWeZkHvTA> y [https://youtu.be/Fx5aCCu\\_a3Y](https://youtu.be/Fx5aCCu_a3Y)

<sup>19</sup> Kyrie (<https://youtu.be/QIQT69XxRR8>)

Gloria ([https://youtu.be/r4GeCV0\\_sEU](https://youtu.be/r4GeCV0_sEU))

Sanctus (<https://youtu.be/W0FbPPPHDFk>)

Agnus Dei ([https://youtu.be/DN9jiLQyc\\_Q](https://youtu.be/DN9jiLQyc_Q)).

<sup>20</sup> [https://youtu.be/82ApnWth5\\_U](https://youtu.be/82ApnWth5_U)

obras, además de apuntar hacia cuestiones de estructura que se tendrán en cuenta a la hora de realizar el análisis detallado de este ciclo.

Por otra parte, también se ha consultado el resto de la producción escrita de Roig-Francolí, que se deriva en gran medida de su trabajo como musicólogo y teórico musical, y que comprende una gran variedad de textos. Entre ellos, cabe destacar sus dos libros de texto universitarios, *Harmony in Context* y *Understanding Post-Tonal*, publicados por la editorial McGraw-Hill en 2003 y 2008, respectivamente. El resto de su producción incluye los siguientes títulos:

- 1988: Bass Emancipation in Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music: The *Arte de tañer fantasía* by Tomás de Santa María. *Indiana Theory Review*, 9, 77-97.
- 1992: En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María: Aclaraciones, evaluaciones, y relación con la música de Cabezón. *Revista de Musicología*, 15/1, 55-85.
- 1994: reseña de *Apparitions and Macabre Collage*, de György Ligeti. *MLA Notes*, 51/1, 421-423.
- 1994: Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María. *Journal of Music Theory*, 38/2, 247-289.
- 1995: Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation. *Early Music*, 93-103.
- 1995: reseña de *Historical Organ Techniques and Repertoires: An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoires. Vol. 1: Spain, 1550-1830*. *MLA Notes*, 297-299.
- 1995: Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, 17/2, 242-267.
- 1995: Teoría, análisis, crítica: Reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española. *Revista de Musicología*, 18, 11-25.

- 1998: Dos tientos de Cabezón basados en tonos del Magnificat. *Revista de Musicología*, 21, 1-19.
- 1999: reseña de *Canone infinito*, de Loris Azzaroni. *Analisi: Rivista di teoria e pedagogie musicale* 30, 24-31.
- 2000: Paradigms and Contrast in Sixteenth-Century Modal Structure: Commixture in the *tientos* of Antonio de Cabezón. *Journal of Musicological Research*, 19, 1-47.
- 2000: Tañer a consonancias. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.
- 2000: Tañer fantasía. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.
- 2001: Santa María, Tomás de. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (7a ed). Londres: Macmillan.
- 2001: A Theory of Pitch-Class-Set Extension in Atonal Music. *College Music Symposium*, 4, 57-90.
- 2004: Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María. En J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (p. 393-414). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- 2007: Reply to Ryan McClelland's article 'Teaching Phrase Rhythm through Minuets from Haydn's String Quartets,' vol. 20, 2006. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 21, 179-182.
- 2010: Semblanzas de Compositores Españoles: Antonio de Cabezón (1510-1566). *Revista de la Fundación Juan March*, 2-7.
- 2013: Some Basic Principles of Good Teaching. *Music Theory Pedagogy Online*.
- 2013: Tonal Structures in the Magnificats, Psalms, and Motets by Tomás Luis de Victoria. En J. Suárez-Pajares y M. del Sol (eds.), *Tomás Luis de Victoria: Estu-*

dios = *Studies* (pp. 145-162). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- 2014: Los tientos 68, 65 y 67 de Obras de música: Estudio analítico de tres obras maestras de Cabezón. *Anuario Musical*, 69, 61–72.

En adición a la producción musical y escrita de Roig-Francolí, se han tenido también en cuenta las siguientes fuentes secundarias, en general entrevistas y reseñas de sus piezas:

- Colinas, A. (1982). La melodía infinita de Roig-Francolí. *Eivissa*, 13, 10-11.
- Torres Planells, J. A. (2006). Illencs de fora. Entrevista a Miquel Àngel Roig-Francolí. *Eivissa*, 46, 28-33.
- Pizà, A. (2010). Recers estètics i espirituals. En A. Pizà, *Nits simfòniques* (pp. 226-228). Muro: Ensiola.
- Pizà, A. (2012). La revolució permanent de Roig-Francolí. En A. Pizà, *La dansa de l'arquitecte* (pp. 518-519). Muro: Ensiola.
- Pizà, A. (2012). Les constel·lacions musicals de Roig-Francolí. En A. Pizà, *La dansa de l'arquitecte* (pp. 520-522). Muro: Ensiola.
- Bonet Riera, P. (2014). Keeping the Link with Tradition Alive: The Expressive Power of Roig-Francolí's Music.<sup>21</sup>

Nos hallamos, por tanto, ante un trabajo que, ante la falta de una bibliografía secundaria suficiente sobre el compositor, se centra de manera explícita en el aporte, análisis y valoración crítica de las fuentes primarias. Sin embargo, se debe tener presente que esta delimitación del estado de la cuestión se refiere de modo específico al referente a Roig-Francolí y su producción. Así, por lo que respecta al marco teórico que enmarca el análisis de las piezas mencionadas, al hilo del capítulo siguiente se manejará bibliografía relacionada específicamente con la postmodernidad y el postmodernismo, entendidos tanto en su sentido general como aplicados a la música; además de

---

<sup>21</sup> Bonet Riera (2014), op. cit. (consultado el 5/11/2015).

trabajos sobre el minimalismo y postminimalismo, y su relación con la expresión de una cierta espiritualidad o concepción de lo sagrado a través de las obras musicales. Por otra parte, también se recurrirá a trabajos sobre la transtextualidad y, de modo más concreto, la intertextualidad; así como también bibliografía dedicada a la paratextualidad, si bien en menor medida. De este modo, se partirá de la definición de estas distintas relaciones entre textos que se establece desde el ámbito literario, en primera instancia, para luego referirse a su posible aplicación en los procesos de producción y recepción de la música, entendida esta última tanto en su sentido de análisis académico, como de audición por parte del público.

## 2. Tres ejes conceptuales de la creación musical contemporánea: postmodernismo, intertextualidad, música espiritual.

---

### I. Fragmentación y multiplicidad: la postmodernidad y el postmodernismo.

[El] “postmodernismo” es [...] una serie de movimientos artísticos que no están preocupados en romper con el pasado [...] [E]l pasado está presente y se establece algún tipo de relación con él [...] No hay líneas claras de demarcación entre pasado y presente; por tanto, tampoco se separa la tonalidad de la atonalidad, ni hay límites claros estilísticamente hablando: se puede empezar una pieza utilizando un lenguaje atonal y cambiar en un momento dado a un estilo que haga referencia al siglo XIX.<sup>22</sup>

La llamada etapa postmoderna o postmodernidad, entendida como periodo histórico, fue consecuencia de la expansión de los medios de comunicación e información a nivel global. En este contexto el pluralismo fue una de las características más distintivas de la época; los individuos se encontraban constantemente en la situación de tener que elegir entre múltiples opciones, lo cual, para algunos autores, implicó una oposición a la ortodoxia. El desafío para los artistas, pues, fue ser capaces de combinar distintos elementos de manera selectiva, mezclando aspectos provenientes tanto de su pasado como de su presente. Por esto, el postmodernismo, como estilo artístico, se caracterizó por el eclecticismo; en las obras postmodernas se mezclaron tradiciones

---

<sup>22</sup> M. Á., Roig-Francolí, en Bonet Riera (2014), op. cit.

diversas con rasgos provenientes del pasado, y, así, fueron tanto una continuación del modernismo (las vanguardias) como su superación.

En *What is Post-Modernism?* (1986), Charles Jencks planteó que las mejores obras postmodernistas se caracterizaron por la ironía y por combinar elementos frecuentemente contradictorios. De este modo, la amplia posibilidad de elección, el conflicto y la fragmentación se convirtieron en elementos paradigmáticos del estilo postmodernista. La heterogeneidad fue la que mejor reflejó el pluralismo de la época, y, en esta misma línea, el estilo híbrido de muchas de las obras postmodernas se opuso a la ortodoxia del arte modernista. El eclecticismo del postmodernismo fue consecuencia de la diversidad cultural, y este pluralismo a su vez fue posible gracias a la tecnología, que conectó el mundo de manera continua e instantánea, transformando así la realidad cotidiana.

The shifts are kaleidoscopic and simultaneous—that from mass-production to segmented production; from relatively integrated mass-culture to many fragmented taste cultures; from centralized control in government and business to peripheral decision-making; from repetitive manufacture of identical objects to the fast-changing manufacture of varying objects; from few styles to many genres; from national to global consciousness and, at the same time, local identification.<sup>23</sup>

La postmodernidad, por otra parte, se debe entender también como época diferenciada en lo sociocultural y económico; el propio Jencks ofrece una periodización de la modernidad y postmodernidad, en la cual identifica tres períodos: pre-moderno, moderno y postmoderno. Esta última etapa habría empezado a partir de la década de los 60.<sup>24</sup> Según este autor, la postmodernidad como momento histórico específico se caracterizó por la transición a un periodo de organización sociocultural, “what Daniel Bell called the Post-Industrial Society in 1967, and what others have called the ‘Third Wave’, or ‘information society’”.<sup>25</sup> Así, en esta postmodernidad el factor social fundamental habría sido la emergencia de una nueva clase (*cognitariat*) formada por aquellos que creaban y transmitían información. Esta relevancia de la información habría

---

<sup>23</sup> Jencks, C. (1989). *What is Post-Modernism?* Nueva York (NY): St. Martin's Press, p. 43.

<sup>24</sup> Ibíd., p. 47.

<sup>25</sup> Ibíd., p. 43.

tenido un efecto obvio en la cultura; a saber, poner el contenido en cuestión. Es por esto que Jencks afirmó que el postmodernismo era “the age of quotation marks”; es decir, se caracterizaba por la cita y el préstamo, la transformación del pasado y el reciente presente modernista, gracias al hecho de que la mayoría de las culturas se encontraban en comunicación instantánea y constante. Esta época, pues, estaría definida por una sociedad global, en las que no solo se desdibujarían los límites y fronteras espaciales, sino también los temporales, con lo cual se adoptaría también una concepción del tiempo cíclica y en constante cambio.

En “Music and Musical Practices in Postmodernity”,<sup>26</sup> Timothy D. Taylor recoge la periodización que Jencks realizó de la modernidad y postmodernidad entendidas como etapas históricas; en este esquema se identificaron los tres períodos mencionados en el párrafo anterior, además de ofrecerse una caracterización de cada uno de ellos:

	Production	Society	Time	Orientation	Culture
PRE-MODERN 10,000 B.C.-1450	Neolithic Revolution  Agriculture Handwork Dispersed	Tribal/Feudal  Ruling class of Kings, Priests, and Military Peasants	Slow- changing Reversible	Local/City Agrarian	Aristocratic Integrated Style
MODERN 1450-1960	Industrial Revolution Factory Mass- production Centralized	Capitalist  Owning class of Bourgeoisie Workers	Linear	Nationalist  Rationali- sation of Business Exclusive	Bourgeois  Mass-culture Reigning Styles
POST- MODERN 1960-	Information Revolution  Office Segmented- production Decentralized	Global  Para-class of Cognitariat Office Workers	Fast- changing Cyclical	World/Local  Multinational  Pluralist Eclectic Inclusive	Taste-cul- tures  Many Genres

Figure 5-2. Charles Jencks's “The Three Eras of Civilization” (Jencks 1986, 47).

Taylor, T. D (2002). Music and Musical Practices in Postmodernity, p. 96.

<sup>26</sup> Taylor, T. D (2002). Music and Musical Practices in Postmodernity. En J. Lochhead y J. Auner (eds.). *Postmodern Music/Postmodern Thought* (pp. 93-118). Nueva York (NY): Routledge.

Fordist Modernity	Flexible Postmodernity
economies of scale/master code/hierarchy homogeneity/detail division of labour	economies of scope/idiolect/anarchy diversity/social division of labour
paranoia/alienation/symptom public housing/monopoly capital	schizophrenia/decentering/desire homelessness/entrepreneurialism
purpose/design/master/determinacy production capital/universalism	play/chance/exhaustion/indeterminacy fictitious capital/localism
state power/trade unions state welfarism/metropolis	financial power/individualism neo-conservatism/counterurbanization
ethics/money commodity God the Father/materiality	aesthetics/moneys of account The Holy Ghost/immateriality
production/originality/authority blue collar/avant-gardism interest group politics/semantics	reproduction/pastiche/eclecticism white collar/commercialism charismatic politics/rhetoric
centralization/totalization synthesis/collective bargaining	decentralization/deconstruction antithesis/local contracts
operation management/master code phallic/single task/origin	strategic management/idiolect androgynous/multiple tasks/trace
metatheory/narrative/depth mass production/class politics technical-scientific rationality	language games/image/surface small-batch production/social movements/pluralistic otherness
utopia/redemptive art/concentration specialized work/collective consumption	heterotopias/spectacle/dispersal flexible worker/symbolic capital
function/representation/signified industry/Protestant work ethic mechanical reproduction	fiction/self-reference/signifier services/temporary contract electronic reproduction
becoming/epistemology/regulation urban renewal/relative space	being/ontology/deregulation urban revitalization/place
state interventionism/industrialization internationalism/permanence/time	laissez-faire/deindustrialization geopolitics/ephemerality/space

Figure 5-3. From David Harvey's "Fordist Modernity versus Flexible Postmodernity, or the Interpenetration of Opposed Tendencies in Capitalist Society as a Whole" (Harvey 1989, 340–41).

Taylor, T. D (2002). Music and Musical Practices in Postmodernity, p. 97.

A pesar de que esta esquematización planteada por Jencks podía resultar útil hasta cierto punto, Taylor menciona entre sus inconvenientes como “[it] implies that these periods actually ended, and can thus be contained in boxes. Such a table also hides the many ways that ideas and practices from one period survive into the next, just as some ideas from modernity and modernism are alive and well today, as are people’s practices”.<sup>27</sup> Así, el autor expone una segunda caracterización de la modernidad y la postmodernidad, proveniente de *The Condition of Postmodernity*, de David Harvey.<sup>28</sup> En este caso, el problema sería la reducción de ambas a una lista de oposiciones binarias, que una vez más parecería sugerir que la postmodernidad hubiera reemplazado la modernidad, como si se trataran de períodos estancos y cerrados.<sup>29</sup>

Por otra parte, Taylor apunta que las dos definiciones más comunes de lo postmoderno (la postmodernidad entendida como momento histórico, y el postmodernismo como estilo) suelen dejar de lado la consideración de las realidades sociales y político-económicas

the cultural studies explosion [...] has tended to concentrate on cultural forms, not the economic conditions that produced those forms, or the economic conditions of their sales, marketing, and consumption, or, for that matter, any kind of on-the-ground concerns, such as who consumes those forms and what they make of them. It seems that, today, all the world’s a text, not a place where people live and work and have fun, and make texts and meanings.<sup>30</sup>

Taylor se basa en *The End of Organized Capitalism*, escrito por Scott Lash y Jonathan Urry en 1987,<sup>31</sup> para enunciar las características de la situación económica contemporánea, a la que se refieren con el término “capitalismo desorganizado” (*disorganized capitalism*), en contraste con el llamado “capitalismo organizado” (*organized capitalism*). No debe dejar de notarse que las consideraciones acerca del contexto socioeconómico recogidas por estos autores toman a los Estados Unidos como modelo y

---

<sup>27</sup> Ibíd., p. 98.

<sup>28</sup> Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford y Cambridge (MA): Basil Blackwell. Puede consultarse en la página anterior.

<sup>29</sup> “The greater problem may lie in labeling itself, for labels such as “postmodern” imply a fixedness that social processes never have”. Ibíd.

<sup>30</sup> Ibíd., p. 100.

<sup>31</sup> Lash, S., Urry, J. (1987). *The End of Organized Capitalism*. Madison (WI): University of Wisconsin Press.

referencia; aun así, el objetivo de Taylor es presentar una perspectiva general de las circunstancias que definen tanto la postmodernidad como el postmodernismo, en cuanto a cómo afectan la creación y el consumo de la música.

De este modo, en el nivel más alto de la producción económica se situarían las corporaciones globales con una división internacional de la labor, la separación de finanzas e industria, el crecimiento industrial en comunidades de pequeño tamaño y áreas rurales, y la transmisión de la información y el conocimiento a través de medios electrónicos, en lugar de impresos. Por debajo de este nivel se encontraría el movimiento de las ciudades a los suburbios, y la ocupación del tiempo libre con intereses y aficiones cada vez más específicos y especializados. En estas condiciones aparece una nueva clase social a la que Lash y Urry denominan “nueva burguesía” (*new bourgeoisie*), de características similares a la “clase profesional gerencial” (*professional managerial class*, abreviada como PMC) definida en 1979 por Barbara y John Ehrenreich.<sup>32</sup> El argumento que Taylor recoge es que “this new bourgeoisie, because of its high economic and cultural capital, is extremely influential on the culture as a whole”.<sup>33</sup>

Así, esta clase social produce y consume nuevos tipos de formas culturales, que pueden denominarse postmodernas; precisamente por su influencia, la producción cultural postmoderna se generaliza y extiende a todos aquellos países en los que el capitalismo “desorganizado” es la condición imperante.<sup>34</sup> Fredric Jameson argumenta como “this identification of the class content of postmodern culture does not at all imply that yuppies have become something like a new ruling class, merely that their cultural practices and values, their local ideologies, have articulated a useful dominant ideological and cultural paradigm for this stage of capital”.<sup>35</sup> Taylor menciona también el aspecto generacional de esta nueva clase social, a la que identifica con los llamados *baby boomers*,<sup>36</sup> esto es: la clase que creció con la televisión, radio y otros medios de

---

<sup>32</sup> Ehrenreich, B. y Ehrenreich, J. (1979). The Professional-Managerial Class. En P. Walker (ed.), *Berween Labor and Capital* (pp. 313-334). Boston (MA): South End Press.

<sup>33</sup> Taylor (2002), op. cit., p. 101.

<sup>34</sup> Ibíd.

<sup>35</sup> Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham (NC): Duke University Press, p. 407.

<sup>36</sup> “That group of people born between 1946 and 1961, or, some reports say, 1963”. Taylor (2002), op. cit., p. 101.

comunicación de masas y de reproducción mecánica y electrónica; ambos elementos clave de la producción cultural postmoderna.

Taylor argumenta que son precisamente los músicos y artistas de clase media con suficiente capital cultural (además de tiempo, educación, dinero y poder) los que tienen la libertad de experimentar con otras identidades, sonidos e instrumentos, además de participar en la llamada estética postmoderna: “For these middle-class groups, the more insalubrious effects of postmodernity are avoidable, especially by members of this PMC who can insulate themselves from much of the fracturing and fragmentation assumed to be brought by postmodernity”.<sup>37</sup>

Las características de un estilo musical (el postmodernismo, en este caso) no se pueden disociar de otros factores que influyen en la composición, distribución y recepción de las obras, que por otra parte contribuyen a la sonoridad de las músicas postmodernas. Así, Lash y Urry argumentan que los modos de producción posteriores al fordismo se flexibilizaron, ofreciendo ejemplos de la industria editorial y la de grabación, en particular el hecho de que las tareas que tradicionalmente una compañía había manejado de manera interna, ahora se subcontrataban a diferentes proveedores.<sup>38</sup> Para Taylor, esto implica que las industrias culturales anticiparon el modo de producción dominante de la llamada era postindustrial:

cultural production itself has become more flexible, with modes once confined to certain categories of cultural forms [...] becoming both destabilized and more flexible. [...] My position is that not only has production become more flexible, but that modes of representation have become more flexible as well, and I am including marketing here as a form of representation, as well as considering self-representation as a form of marketing, at least in the arena of cultural production.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ibíd. pp. 101-102. Al respecto de esta fragmentación del sujeto y la identidad personal, Taylor cita a Sherry B. Ortner: “Fragmented identities are not equally distributed over the social landscape, even in late capitalism, nor is the inability to formulate and enact one’s own projects, to narrate oneself as both product of a coherent past and an agent of an imaginable future”. Ortner, S. B. (1991). *Narrativity in History, Culture, and Lives. Comparative Study of Social Transformations* (trabajo inédito). Universidad de Michigan (MI).

<sup>38</sup> Lash, S. y Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Space*. Theory, Culture and Society. Newbury Park (CA): Sage Publications, p. 123.

<sup>39</sup> Taylor (2002), op. cit., pp. 103-104.

Adicionalmente, por lo que respecta a la distribución de la música en este contexto, se menciona el incremento del uso de estrategias publicitarias durante la década de los noventa de cara a la promoción de los compositores contemporáneos.<sup>40</sup> De este modo, Taylor argumenta que el postmodernismo “can take shape partly as self-consciously postmodern stylistic practices in some cultural forms but also, more noticeably, in ways of production, marketing, and selling, practices constructed by and aimed at the PMC, and all these occur in the historical moment of late capitalism we have called postmodernity”.<sup>41</sup> Por tanto, la fragmentación y pluralismo del contexto histórico y de los medios de producción culturales y socioeconómicos, respaldados por el desarrollo de las tecnologías de comunicación e intercambio de información, tienen una repercusión directa en las tendencias artísticas del postmodernismo, que consecuentemente reflejan los modos de articulación polifacéticos que caracterizan tanto la creación como la recepción de las obras.

Por lo que respecta al término “postmodernismo”, Jencks menciona al escritor español Federico De Onís como el primero en utilizar este concepto; a saber, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), para describir una reacción dentro del propio modernismo. Más tarde, en 1938, Arnold Toynbee lo usó en su *Study of History* como una categoría general que describía el ciclo histórico que empezó en 1875. El término “postmodernismo” tenía ya las connotaciones de pluralidad y globalidad que resultan esenciales para su definición. Sin embargo, pese a que estas connotaciones se consideran positivas en la actualidad, el término se utilizó en general de manera polémica y con un cierto escepticismo. Además, debe tenerse en cuenta las distintas connotaciones que este concepto tenía para cada uno de estos autores: Onís se refería al sentido literario hispánico al hablar de “modernismo” (Rubén Darío, por ejemplo), mientras que Toynbee se basaba en criterios históricos y sociales para definirlo. Según Jencks, el primer uso positivo del prefijo “post” lo realizó el escritor Leslie Fiendler en 1965, cuando lo relacionó con las corrientes radicales que conformaban la contracultura del momento, tomando probablemente el “modernism” anglosajón (T.S. Eliot, Pound) como referencia. A pesar de provenir de ámbitos distintos, estas desvia-

---

<sup>40</sup> “Composers in the last decade or so have begun to rely heavily on publicists and other functionaries of the market economy to help make their music known”. Ibíd., p. 108.

<sup>41</sup> Ibíd.

ciones respecto a la ortodoxia que atacaban al elitismo modernista, al academicismo y a la represión puritana representaron los primeros pasos de la cultura postmoderna, tal y como Andreas Huyssen apuntó más tarde (1984).<sup>42</sup>

A grandes rasgos, en su origen en la década de los sesenta, la cultura postmoderna era radical y crítica, conformándose como una posición minoritaria formada por artistas y teóricos *pop* que se oponían a las perspectivas reductivas del arte de vanguardia. Al ganar mayor presencia en los setenta, el movimiento postmodernista se volvió más conservador, racional y académico; una década más tarde se había convertido en parte del sistema tanto como lo era el modernismo. Autores como John Barth (1980)<sup>43</sup> y Umberto Eco (1983),<sup>44</sup> entre otros, lo definieron como una escritura que usaba formas tradicionales de manera irónica para tratar temas perennes.<sup>45</sup> Dado que el significado del postmodernismo ha cambiado a lo largo del tiempo, Jencks insiste en la importancia de no solamente definirlo sino también de establecer su cronología y contexto específicos. Este autor, así, lo caracteriza como un dualismo paradójico, o doble codificación, que ya viene sugerido por su propio nombre: la continuación del modernismo y su transcendencia.

Así pues, el postmodernismo como fenómeno cultural se caracteriza por su estilo variado y discontinuo. Este eclecticismo, como ya se ha mencionado, refleja la diversidad cultural y el pluralismo de nuestra era, influida por las nuevas tecnologías. Estas han contribuido a mantener el mundo conectado de manera continua e instantánea en una red de información que se actualiza constantemente. Este contexto se basa en una serie de contrastes, en lugar de en una sola identidad o un proceso predeterminado, y los cambios que se producen en nuestra era son caleidoscopios y simultáneos. Si el mundo de la información ha tenido un efecto obvio en la cultura es haber puesto todo el contenido en entredicho. El postmodernismo actual es la era de las citas, la trans-

---

<sup>42</sup> Huyssen, A. (1984). Mapping the Postmodern. *New German Critique*, 33, 5-52.

<sup>43</sup> Barth, J. (1980). The Literature of Replenishment, Postmodernist Fiction. *The Atlantic*, vol. 245, 1, 65-71.

<sup>44</sup> Eco, U. (2005). Lo posmoderno, la ironía, lo ameno. *El nombre de la rosa y Apostillas a El nombre de la rosa* (pp. 770-780). Barcelona: Lumen. La versión original en italiano se publicó en 1983.

<sup>45</sup> Jencks (1989), op. cit., p. 9: "It acknowledges the validity of Modernism – the change in the world view brought on by Nietzsche, Einstein, Freud *et. al.* – but, as Barth says, it hopes to go beyond the limited means and audience which characterize Modernist fiction".

formación del pasado y del presente, apoyada por el hecho de que la mayoría de las culturas se pueden comunicar de manera inmediata entre ellas.

Como ya había ocurrido con el modernismo, el postmodernismo en cuanto a estilo presenta variaciones según se aplica a distintas tendencias y manifestaciones artísticas. Sin embargo, Jencks (que se centra de manera más específica en la definición del postmodernismo arquitectónico) identifica la combinación de técnicas modernas o de vanguardia con formas tradicionales como una de las características principales del estilo postmodernista. El origen de esta combinación se debe al fracaso de la arquitectura modernista, en general, en mantener su credibilidad de cara al público, precisamente porque no se comunicaba de manera efectiva con este, por un lado, y también porque no establecía conexiones significativas con su contexto (histórico, socio-cultural, local, etcétera).

El Movimiento Moderno había sido un conjunto de tendencias arquitectónicas surgidas en las primeras décadas del siglo XX que marcaron una ruptura con la tradicional configuración de espacios, formas compositivas y estéticas; sus ideas, además, influyeron en el mundo del arte y del diseño. Aunque los orígenes de este movimiento pueden buscarse a finales del siglo XIX, con figuras como Peter Behrens, sus mejores ejemplos se construyen a partir de la década de 1920, diseñados por arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. Su objetivo fue la renovación del carácter, diseño y principios de la arquitectura y el urbanismo. El Movimiento Moderno aprovechó las posibilidades de los nuevos materiales industriales (hormigón armado, acero laminado y vidrio plano en grandes dimensiones, entre otros) y se caracterizó por plantas y secciones ortogonales, generalmente asimétricas, ausencia de decoración en las fachadas, grandes ventanales horizontales conformados por perfiles de acero.

Un impulso decisivo para el movimiento estuvo a cargo del CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*), organización fundada en 1928 y disuelta en 1959, responsable de una serie de eventos y congresos organizados en diversos países europeos por los arquitectos más destacados del momento; el primero se celebró en el Chateau de la Sarraz en Suiza, organizado por Le Corbusier, Hélène de Mandrot y Sig-

fried Giedion. El objetivo de estos encuentros fue difundir los principios del Movimiento Moderno, incidiendo en los distintos ámbitos de la arquitectura, como por ejemplo paisajismo, urbanismo y diseño industrial. Por otra parte, el llamado Estilo Internacional (*International Style*) emergió en Estados Unidos entre los años veinte y treinta, definido en primer lugar por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Su nombre provenía de una exposición que ambos organizaron 1932 en el MoMA llamada *Modern Architecture: International Exhibition*, donde se denominó a la arquitectura de principios del siglo XX “Estilo Internacional”.<sup>46</sup> El Estilo Internacional compartió las características formales más puristas del Movimiento Moderno, y otorgó un mayor énfasis al estilo, la forma y la estética de las construcciones frente a los aspectos sociales.

El posmodernismo arquitectónico, por tanto, tiene su origen en las carencia y limitaciones de la arquitectura moderna, en particular su preocupación por el funcionalismo y la construcción económica. Los miembros del Team Ten, así como Jane Jacobs, Robert Ventury y los *advocacy planners* criticaron la arquitectura moderna ortodoxa por “its elitism, urban destruction, bureaucracy and simplified language”.<sup>47</sup> Así, estas propuestas buscaron alternativas al Movimiento moderno; por ejemplo, el *advocacy planning* fue formulado en la década de los sesenta por Paul Davidoff como un modelo que reconocía la existencia de grandes desigualdades en los sistemas políticos y en los procesos de negociación entre grupos sociales, lo cual resultaba en un gran número de gente desorganizada y sin representación en estos procesos. Este método se preocupaba por intentar asegurar que todo el mundo estuviera debidamente representado en el proceso de planificación urbanística, defendiendo por ello los intereses de los grupos menos privilegiados y buscando el cambio social.<sup>48</sup> Para ello, la participación ciudadana era uno de los principios fundamentales en los que se apoyaba el modelo; se asumía la pluralidad de los intereses públicos, y el papel del proyecto era en esen-

---

<sup>46</sup> Además: Hitchcock, H.-R. y Johnson, P. (1997). *The International Style* (edición revisada). Nueva York (NY): W. W. Norton & Company. Se publicó por primera vez en 1935.

<sup>47</sup> Jencks (1989), op. cit., p. 9.

<sup>48</sup> Davidoff, P. (1965). Advocacy and Pluralism in Planning. *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 31, 4, 331–338. Véase también: Mazziotti, D. F. (1982). The underlying assumptions of advocacy planning: pluralism and reform. En C. Paris (ed.). *Critical readings in planning theory* (pp. 207–227). Nueva York (NY): Pergamon Press.

cia el de un facilitador que, o bien propugnaba directamente a favor de las clases más desfavorecidas, o bien las alentaba a convertirse en parte del proceso.<sup>49</sup>

En este contexto, *Learning from Las Vegas* fue también fundamental en la reflexión postmoderna de la arquitectura. En este libro se apunta como

orthodox Modern architects [...] shunned symbolism of form as an expression or reinforcement of content: meaning was to be communicated, not through allusion to previously known forms, but through the inherent, physiognomic characteristics of form. The creation of architectural form was to be a logical process, free from images of past experience, determined solely by program and structure, with an occasional assist, as Alan Colquhoun has suggested, from intuition.<sup>50</sup>

En consecuencia, muchos autores fueron adoptando una visión cultural más polifacética, que buscaba el significado y la expresión en el uso de referencias formales y estilísticas tomadas del pasado, y en la reintroducción de la ornamentación, el color y la perspectiva humana; el objetivo era la creación de edificios que estuvieran vinculados al contexto en el que se construían.

Por tanto, en contraste con el modernismo, el postmodernismo se define por desdibujar la distinción percibida entre las llamadas alta y baja cultura, además de combinar elementos nuevos y antiguos. De este modo se combina una cierta sensibilidad moderna (no en vano muchos de los actuales artistas postmodernos se formaron en un contexto modernista) con un estilo híbrido en el que se mezclan ironía y eclectismo.

No deben olvidarse, además, las intenciones ideológicas y sociales implícitas en el postmodernismo. Así, el concepto del pluralismo resulta especialmente significativo, y con él la idea de que los autores postmodernistas deben tener en consideración distintos puntos de vista, modelados por gustos culturales diversos, a la hora de crear sus obras. Estas, por tanto, serán idealmente construcciones complejas en las que distintas funciones y perspectivas se articularán en el conjunto. Es este factor el que condiciona

---

<sup>49</sup> Lane, M. B. (2005). Public Participation in Planning: An Intellectual History. *Australian Geographer*, vol. 36 , 3, 283–299.

<sup>50</sup> Venturi, R., Scott Brown, D., y Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge (MA): MIT Press, pp. 7-8.

el estilo ecléctico y pluralista que Jencks define como el “verdadero estilo” postmodernista: solo a través del eclecticismo estilístico se puede plasmar de manera adecuada el pluralismo de nuestra realidad social, que debe estar presente en el arte de un modo u otro.

En su origen, el postmodernismo fue un conjunto de desviaciones, derivaciones y consecuencias respecto al modernismo imperante, surgidas en torno a la década de los sesenta. A pesar de algunas de las tendencias postmodernas surgieron por la vía de la oposición, otras supusieron una suerte de continuación genealógica que quiso ir más allá de las propuestas modernistas; como se mencionará en los párrafos siguientes, este factor propició la aparición de otras propuestas terminológicas y esquemas ideológicos (tardomodernidad, altermodernidad, post-postmodernidad).

La influencia de los medios de comunicación, uno de los aspectos fundamentales de la sociedad postindustrial, causó que esos movimientos que criticaban la ortodoxia cruzaran las fronteras de sus respectivos países, adquiriendo una dimensión global. El arte postmoderno, por tanto, se encuentra influido por esta globalización, con las connotaciones positivas y negativas que conlleva. Mientras que los modernistas se centraban en la autonomía y la expresión de la forma artística individual y su dimensión estética, los postmodernistas se preocuparon por el aspecto semántico del arte, remarcando los vínculos culturales y contextuales de sus obras. Como ya se ha mencionado, muchos de estos artistas tuvieron una instrucción modernista, lo cual contribuye a enfatizar el carácter híbrido y ecléctico de sus creaciones.

El modernismo, con sus diversas manifestaciones, otorgó un valor prominente a la abstracción y a la perfección del medio expresivo. Su objetivo, tal y como lo define Clement Greenberg, era centrarse en la esencia de cada lenguaje artístico.<sup>51</sup> Esta idea

---

<sup>51</sup> “It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at "abstract" or "nonobjective" art – and poetry, too. The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape – not its picture – is aesthetically valid; something given, increase, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself. [...] In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft”. Greenberg, C. (1961). Avant-Garde and Kitsch. En *Art and Culture* (pp. 3-21). Boston (MA): Beacon Press, pp. 5-6. Este artículo se publicó originalmente en *Partisan Review*, en 1939.

estaba relacionada con la noción decimonónica de la vanguardia, y la idea de una avanzadilla que partiría a conquistar nuevos territorios antes que el resto de la sociedad.

El nacimiento de la arquitectura modernista, argumenta Jane Piper Clendinning en “Postmodern Architecture/Postmodern Music”,<sup>52</sup> estuvo basado en el reconocimiento de una discontinuidad histórica profunda. Como consecuencia, se estableció que el camino hacia el futuro ya no discurría a través del pasado; el pasado, así, se daba por concluido (en el sentido de su cese; en inglés, *closure*), y se habría un vacío prácticamente insalvable entre este y el presente. Sin embargo, a pesar de pretender romper con el pasado, los artistas modernistas querían que se les reconociera como los herederos, en cierto modo, de los “maestros” precedentes. Se enfatizó la búsqueda de un acercamiento unificado al arte—aunque, como ya se ha mencionado, se puede hablar de distintos modos de modernismo según la disciplina artística a la que se refieran—que le diera unidad y sentido; respecto a la música, esto supuso la aplicación, en general, de un método de composición primario.

Según David Brackett, el modernismo se basó y consistió en valores estéticos como la fidelidad a los materiales (“*truth to materials*”),<sup>53</sup> la consistencia lógica y la complejidad técnica. Se incluyeron además otros valores de carácter sociológico y filosófico, que remarcaban la oposición al consumismo, la creencia en el progreso como consecuencia del perfeccionamiento de las habilidades técnicas y los avances científicos y tecnológicos, y la pretensión de que las obras fueran juzgadas como objetos con valor en sí mismos; es decir, la creencia en la autonomía del arte respecto a su potencial función social, según la cual el o los significados de una obra serían autorreferenciales y no dependerían de sus contextos (histórico y sociocultural). Así, el modernismo se puede articular en parte en torno a las nociones de progreso y superación, en particular cuando estos se aplican a una concepción linear (cronológica) de la historia.

---

<sup>52</sup> Clendinning, J. P. (2002). Postmodern Architecture/Postmodern Music. En J. Lochhead y J. Auner (eds.), *Postmodern Music/Postmodern Thought* (pp. 119-140). Nueva York (NY): Routledge.

<sup>53</sup> Brackett, D. (2002). “Where’s It At”: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field. En J. Lochhead y J. Auner (eds.), *Postmodern Music/Postmodern Thought* (pp. 207-234). Nueva York (NY): Routledge.

El progreso, por tanto, se entiende en este contexto como un avance hacia una meta más o menos definida. La direccionalidad del progreso tiene obviamente un único sentido—hacia el futuro. De este modo la historia se define como una sucesión de periodos que, una vez concluidos, quedan en el pasado; es decir, se superan. Esta combinación de las ideas de progreso y superación es la que posibilita el que pueda haber una separación (o, como poco, un considerable desplazamiento) respecto al pasado, y que esta no solo se aplique al concepto de historia, en su sentido más general, sino también al de las historias específicas, en particular aquellas de las artes. Por tanto, partiendo de la idea de una cronología linear formada por la sucesión de períodos distintos, los artistas modernistas quisieron dejar atrás la historia que los precedía; al mismo tiempo, la propia idea de progreso, con las connotaciones de mejora que conlleva, permitía a esos mismos artistas declararse beneficiarios y herederos de los creadores anteriores y de sus obras.

La intención del modernismo, pues, fue la creación de obras originales que desafiaran los modelos y valores establecidos. Estilísticamente hablando, algunos de sus denominadores comunes fueron su la oposición a la tradición (o tradiciones), reafirmando el ejercicio de la individualidad e innovación, y la necesidad de creación de nuevas formas al haberse rechazado las antiguas. Por otra parte, el modernismo rechaza la idea del arte como representación. En 1963, en un momento de eclosión de prácticas realistas y *pop*, Xavier Rubert de Ventós criticó la pintura informalista de los años cincuenta; al hablar de la ideología vanguardista convencional, el autor comenta como las obras de arte han de ser objetos: “no han de remitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no *significa* nada; simplemente es. No recuerda –ni debe recordar– nada; no sugiere nada ni se parece a nada [...] Al negar toda referencia a los otros objetos, la obra de arte se hace objeto ella misma”.<sup>54</sup> En palabras de Helio Piñón, en su prólogo a la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, “en tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Rubert de Ventós, X. (1997). *El arte ensimismado* (2<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Anagrama, pp. 27-28.

<sup>55</sup> Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, p. 15.

Esta aspiración a un arte autorreferencial se extendió a la música, que se caracterizaba por una importante carga simbólica, y que, precisamente por no ser un arte de tipo representativo (aun considerando las piezas descriptivas y la música programática), tendía a la evocación subjetiva. Esta capacidad evocativa se refería a algo externo al hecho sonoro en sí mismo y por tanto los compositores modernistas procuraron erradicarla. La música atonal, así, fue el resultado de esta búsqueda de objetividad y autonomía de las obras de arte. Al eliminar la melodía y la tonalidad funcional (que organizaba las notas en grados a partir del establecimiento de una serie de relaciones jerárquicas entre ellas), la música se hacía extraña: se evitaba que las piezas fueran predecibles y, así se forzaba a los oyentes a estar pendientes de cada nota.

La metáfora de la vanguardia como milicia política y artística se formuló sobre 1820 y tuvo un rol prominente entre los miembros de la comunidad artística, que estaba perdiendo sus previos mecenazgos. El modernismo, pues, se puede interpretar como una respuesta ideológica a esta crisis social. A partir de aquí se de aquí se desarrollaron dos posiciones aparentemente contradictorias: en primer lugar, la del artista como “sanador”, encargado de superar la separación entre pensamiento y emoción, lo cual llevó al llamado “modernismo heroico”; en segundo lugar, el artista como “conquistador”, encargado de crear un arte nuevo, diferente, autorreferencial y crítico, al cual Jencks llama “modernismo agónico”. Estos dos significados se contraponen y muchos autores identifican al postmodernismo como un desarrollo de la segunda definición—el modernismo agónico o cismático. Ihab Hassan, por ejemplo, escribe: “Post-Modernism, on the other hand, is essentially subversive in form and anarchic in its cultural spirit. It dramatizes its lack of faith in art even as it produces new works of art intended to hasten both cultural and artistic dissolution”.<sup>56</sup>

Esta definición del postmodernismo y su práctica, que llevaría a la disyunción y abstracción que caracterizan al modernismo a sus formas extremas, contradicen la caracterización que Jencks hace del término, definida por su preocupación por la semántica, la memoria histórica, la metáfora, el simbolismo y el respeto por las culturas existentes, entre otras características. A raíz de esto, Jencks sugiere una redefini-

---

<sup>56</sup> Hassan, I. (1975). Joyce, Beckett, and the postmodern imagination. *Tri Quarterly*, 34, 200. Citado en Jencks (1989), op. cit., p. 29.

ción conceptual, que identificaría esa corriente derivada del modernismo agónico con una forma tardía de ese mismo modernismo, con su misma tendencia a la autorreferencialidad y al perfeccionamiento de los distintos lenguajes artísticos. Jencks defiende la distinción entre este modernismo tardío y el postmodernismo, argumentando que el primero no establece ningún tipo de relación compleja con su pasado, ni tampoco presenta el pluralismo característico de las obras postmodernistas ni la preocupación por el significado, la continuidad y el simbolismo. La diferencia entre ambos estilos, por tanto, se basa en sus valores e ideologías; llamar postmodernista a un modernista tardío supone, según Jencks, una caracterización errónea que en última instancia resulta en lecturas incorrectas de sus obras.

Si ambos conceptos se confunden con frecuencia es, siguiendo al mismo autor, porque los dos tuvieron su origen en la sociedad postindustrial, lo cual conlleva a que existan conexiones entre uno y otro. Tanto el modernismo tardío como el postmodernismo surgieron alrededor de los años sesenta y ambos reaccionaron frente al declive del modernismo, con lo que se produjo una superposición temporal y estilística. Sin embargo, la intención principal del postmodernismo es ante todo comunicarse con la sociedad, en su sentido más general, y también con una minoría “experta” (otros artistas, críticos, académicos...) a través de un lenguaje que combina elementos diversos—con frecuencia percibidos como contradictorios—y depende en gran medida en la transformación de un sistema simbólico compartido (y que, por tanto, tiene en cuenta no solo la fase de creación/producción de las obras, sino también la de su recepción). En el postmodernismo hay por tanto un cierto retorno a la tradición que tiene como consecuencia la reconexión de los artistas y sus obras con sus propios contextos histórico-culturales, y con el público que recibe e interactúa con ambos.

En el ámbito específico de la música, el término “postmodernismo” se ha utilizado de forma general, englobando varias tendencias composicionales y estéticas distintas. Usualmente, la música de la postmodernidad no se preocupa por el concepto de unidad estructural, en su sentido tradicional. Por este mismo motivo, en muchas ocasiones las composiciones no siguen las formas “clásicas”, sino que se basan en discontinuidades estilísticas, además de técnicas y lenguajes musicales eclécticos. En adición a este pluralismo formal y estético, la música postmodernista suele desdibujar las fron-

teras entre el pasado y el presente, la tonalidad y atonalidad, y lo progresivo y lo conservador, entre otras dicotomías. De hecho, una de las características fundamentales del postmodernismo y, por extensión, la música postmoderna, es el rechazo de las oposiciones binarias. Como ya se ha mencionado, Charles Jencks se refiere a esto como doble codificación (*"double coding"*); es decir, la combinación de elementos aparentemente contrarios en una misma obra de arte, con lo cual se pone en entredicho la validez de esas mismas dicotomías.

Muchos de los compositores postmodernos se han planteado establecer un diálogo directo con el pasado (histórico y musical, particularmente). El modelo histórico resultante de esta intención creativa sería circular, en el sentido de que implica el uso de (o el retorno a) estilos y materiales del pasado, en lugar de un alejamiento y separación de ellos. En esto, se puede percibir un planteamiento e intención completamente distintos de los del modernismo que, como ya se ha argumentado, se basaba en gran medida en los conceptos de progreso y superación, traducidos en una concepción evolutiva y cronológica de la historia. La cita y el préstamo musical han estado presentes desde la antigüedad; sin embargo, hay una diferencia de perspectiva entre la cita modernista y la postmodernista. Las referencias a la música del pasado en las obras modernistas servían para recalcar la diferencia entre ambas; los compositores modernistas, apunta Jonathan D. Kramer, “often want to take over, to own, to demonstrate their mastery of that which they are quoting, either by placing it in modernist contexts or by distorting it”.<sup>57</sup> En contraste, la música postmodernista acepta la diversidad de la realidad que la rodea, y las citas se presentan tal y como son (“with neither distortion nor musical commentary”).<sup>58</sup> De este modo, los elementos que se toman prestados se utilizan de manera significativa, con la intención de establecer un diálogo con (o tender un puente hacia) el pasado.

En los procesos de síntesis causados por el contacto (generalmente directo y prolongado) entre distintas culturas, los elementos musicales que intervienen en ellos se

---

<sup>57</sup> Kramer, J. D. (2002). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. En J. Lochhead y J. Auner (eds.). *Postmodern Music/Postmodern Thought* (p. 15). Nueva York (NY): Routledge.

<sup>58</sup> Ibíd.

transforman para crear otros nuevos—con sus propias características y cualidades—a partir de los originales. A este respecto Kartomi afirma que:

El proceso de síntesis musical intercultural [...] implica [...] poner en movimiento un proceso esencialmente creativo, esto es, la transformación de complejos de ideas musicales y extramusicales en interacción. No se trata de que el total equivalga a la suma de las partes. Si se tratase simplemente de una cuestión de adición, los elementos sumados podrían lógicamente ser sustraídos del nuevo complejo y ser identificables nuevamente en su forma originaria. Pero [...] no sirve ponerse a desenmarañar los elementos musicales de su nueva matriz cultural y reconstruirlos, porque éstos se encuentran mezclados y reorganizados en líneas enteramente nuevas y específicas [...] El «híbrido» se ha convertido en una especie nueva.<sup>59</sup>

Así, en un caso de síntesis musical, los elementos “originales” no se distinguen como tal, puesto que el contacto entre culturas conlleva un proceso de transformación en el que dos (o más) contextos socioculturales distintos se funden en uno nuevo, o en el que un contexto influye sobre otro u otros y hace que cambien sus características.

Sin embargo, el caso del préstamo musical entre culturas se distingue de este proceso de síntesis en cuanto suele referirse a la transferencia de elementos musicales concretos (instrumentos, patrones rítmicos, motivos melódicos, sistemas modales, etc.). Por tanto, un elemento que sea interesante (que, en definitiva, tenga sentido) en su contexto original no tiene porqué seguir siéndolo cuando se lo traslada a otro nuevo. Esto puede ser debido a que su sentido se pierda, o a que su significado resulte incoherente con el nuevo sistema en el que se lo intenta incluir. El préstamo musical, en particular cuando comporta la interrelación de distintos elementos provenientes de culturas distintas, comporta una cierta transformación de los contenidos de estos para darles cohesión en una pieza nueva. A consecuencia de esta necesidad de cohesión se plantea una doble dificultad, puesto que si un elemento se traslada a un nuevo ámbito manteniendo sus características y sentido originales puede resultar incompatible con

---

<sup>59</sup> Kartomi, M. J. (2008). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En F. Cruces et al (eds.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (2<sup>a</sup> ed.) (pp. 364-365). Madrid: Trotta. La versión original de este texto se puede encontrar en Kartomi, M. J. (1981). The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, vol. 25, 2, 224-249.

ese nuevo contexto; sin embargo, si se ignora o elimina el significado de ese mismo elemento y se le atribuye uno nuevo, entonces se convierte en algo nuevo.

Estas dificultades de traslación existen no solo entre distintas culturas, sino también dentro de un mismo contexto, en el cual personas distintas tendrán diferentes concepciones del mundo que las rodea y atribuirán sentidos distintos a las mismas cosas. Esto sucede porque las distintas experiencias de la realidad modelan la manera de comprenderla, a pesar de que se parte de un mismo sistema simbólico compartido (contexto cultural). Esta realidad está relacionada con el concepto de variabilidad cultural (“cultural variability”) definido por Alan Merriam, según el cual:

Internal variation is a constant in human behavior; no two people behave in exactly the same ways in any given situation and thus there always exists an almost infinite series of deviations from the norms of the society. Ideal and real behavior differ as well, and no society exists which does not offer its individual members behavioral alternatives organized around what is considered “normal.”<sup>60</sup>

No obstante, las similitudes entre los problemas de traslación interculturales frente a los derivados del préstamo entre culturas solo existen en lo abstracto. A la hora de que la música contemporánea busque nuevas fuentes de inspiración, muchos compositores europeos y norteamericanos se han fijado fuera de sus contextos musicales inmediatos, tanto al histórico como al cultural. Sin embargo, existe el riesgo de que al tomar prestados elementos de otras culturas no entiendan los significados que estos tuvieron en su contexto originario. Kartomi, sostiene que, de hecho, los compositores no necesitan entenderlos; Luis de Pablo, desde un contexto berlínés e identificación con la vanguardia posdarmstadtiana, se refirió en 1968 a la música contemporánea del siguiente modo:

el ineludible deber que el compositor tiene que cumplir, encontrando en cada nueva obra nuevos moldes con los que determinar o dar forma a sus progresivas conquistas, cada vez con un mayor sintético entre los elementos sonoros inéditos y los procedentes de áreas culturales hasta ahora ajenas a la suya y cuyo caudal, mediante la

---

<sup>60</sup> Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, p. 308.

transformación de su sentido, ha terminado por confluir en el gran canal cultural común.<sup>61</sup>

Estos puntos de vista eliminan o ignoran el sentido original de los elementos musicales que se toman prestados para de alguna manera hacerlos “neutros”, y, además, son etnocéntricos y conllevan la apropiación cultural de elementos musicales. Aunque una de las características que se han dado del postmodernismo es el respeto hacia los materiales que se citan y la intención de crear obras que expresen la multiplicidad y pluralidad de la realidad contemporánea, lo cierto es que las obras postmodernistas no están libres de este problema. Aunque la intención fundamental sea la de crear un diálogo entre distintos elementos que resulte en piezas de estilo ecléctico, el uso y préstamo de ciertas características musicales ignora el contexto en el que estas se produjeron y reproduce, en ciertos casos, la relación desigual entre ámbitos culturales y sociales (relacionadas con cuestiones de raza, clase y género, entre otras) derivada del colonialismo e imperialismo.

Si se combinan distintos elementos musicales en una pieza sin atender a su sentido original, considerándolos “neutros” (como si fueran objetos que existieran de manera independiente de sus circunstancias culturales e históricas), entonces el resultado es una uniformización de estos; en lugar de crearse una obra en la que convergieran distintos sentidos y se creara una tensión entre ellos, se unificarían los diferentes elementos bajo un único significado (que generalmente provendría del contexto histórico y sociocultural del autor). Estos mecanismos de apropiación y asimilación llevarían a lecturas incorrectas del material prestado y, en última instancia, resultarían en una acción violenta.

La música postmoderna (y el postmodernismo en general) se caracteriza por su intención de expresar la pluralidad de su realidad contemporánea, fragmentada en múltiples perspectivas en lugar de unificada bajo una única idea prevalente. Esta es, pues, su mayor potencialidad. Para poder llegar a realizarla los elementos que se combinan en las obras deben entenderse a nivel contextual, y conociendo cómo se articulan en otros ámbitos (en lo histórico, lo social, cultural, etc.). La multiplicidad de pers-

---

<sup>61</sup> Pablo, L. de (1968). *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, p. 44.

pectivas, además, no debe llevar a considerar el “todo vale” como una propuesta válida, ni por lo que respecta a la creación de obras, ni tampoco por lo que concierne a su recepción e interpretación.<sup>62</sup> La llamada “muerte del autor” no significa que el contexto y las circunstancias en las que una pieza fue compuesta dejen de ser fundamentales para articular su sentido; el hecho de considerar esa pieza como un texto—en el sentido de un “tejido” o entramado en el que se mezcla material original con citas de otras obras—implica que su significado se abra a la interpretación, y que en última instancia ese sentido se construya a partir de la interacción y tensión entre elementos dispares.

## II. Imitación, reescritura: una aproximación al préstamo musical y la intertextualidad.

El modo en el que una pieza de nueva composición puede usar elementos de o referirse a obras anteriores varía ampliamente; no obstante, la imitación y el préstamo musical están presentes a lo largo de la historia de la música.<sup>63</sup> Así, al hablar de los concertos de Mozart, Françoise Escal sitúa la cita en el origen de la escritura de este compositor, “pas seulement comme incitation, prétexte, mais comme pratique première du texte. Ecrire, pour Mozart, ce fut d’abord récrire”.<sup>64</sup> Por tanto, se identifica el préstamo (musical, en este caso) con el proceso de aprendizaje del autor, a partir del cual se integra en la tradición: “L’auteur s’essaie à reproduire, pour l’apprendre, le langage consacré. Dans ce rite d’initiation, il devient auteur en s’intégrant à la tradi-

---

<sup>62</sup> “In a world in which everything is available in commodity form as never before, the crucial question is: Available to whom? [...] middle-class musicians are, in a sense, dabblers: playing with juxtaposed sounds and fragmented identities in ways that we might be able to call postmodern in terms of style, but at the end of the day, safe as moderns in their stable subject positions”. Taylor (2002), op. cit., p. 112.

<sup>63</sup> “The use of existing music as a basis for new music is pervasive in all periods and traditions, parallel to and yet different from the practices of borrowing, reworking and allusion that contribute to the formation of traditions and the creation of meaning in literature, architecture, painting and sculpture.” Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IV. Londres: Macmillan, p. 5.

<sup>64</sup> Escal, F. (1981). Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme procès dappropriation du discours. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 12, 2, 118.

tion. Avant de devenir « celui-là qu'il est », « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », il commence par abolir son identité en répétant, en citant".<sup>65</sup>

Más allá de la imitación como “rito de iniciación”, J. Peter Burkholder define el préstamo musical, en líneas generales, como “taking something from an existing piece of music and using it in a new piece. This ‘something’ may be anything, from a melody to a structural plan. But it must be sufficiently individual to be identifiable as coming from this particular work, rather from a repertoire in general”.<sup>66</sup> Esta distinción entre elementos que se toman de una pieza específica frente a los tomados del repertorio es importante puesto que, como este mismo autor remarca, es imposible que una composición no se refiera de alguna manera u otra a obras anteriores, especialmente si pertenecen a la misma tradición. Así, la evocación de un tipo general de música es demasiado abstracta y frecuente para que se la pueda considerar una forma de préstamo propiamente dicha.<sup>67</sup>

Al tomar material prestado de otras piezas el compositor establece una serie de relaciones entre sus obras y aquellas a las que se refiere; en este sentido, el público es quien debe reconocer estas referencias. Esto conlleva que los autores citen elementos que luego los oyentes pasen por alto, pero también que estos oyentes puedan oír similitudes no intencionadas con otras piezas. La relativa importancia de una cita, siguiendo a Burkholder de nuevo, es mayor si tiene una función estructural en la nueva pieza, por ejemplo, que si aparece de manera pasajera; por otra parte, este autor insiste en la importancia de la función que el material prestado ejerce:

Proof of borrowing is incomplete until a purpose can be demonstrated. If no function for the borrowed material can be established, its use remains a mystery and the re-

---

<sup>65</sup> Ibíd., p. 121.

<sup>66</sup> Burkholder, J. P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*, Second Series vol. 50, 3, 863.

<sup>67</sup> “To delimit the history of musical borrowing from the history of compositional and improvisational practice as a whole, it is best to focus on borrowing from specific works and to consider allusion to general repertoires and archetypes or even to the styles of individual composers as closely related but different phenomenon.” Ibíd.

semblance may be coincidental. Reliance on the borrowed material as a theme, structural element or point of prominence makes its function clear.<sup>68</sup>

En lo que respecta a la música contemporánea, Burkholder apunta a la reemergencia de la cita explícita durante la segunda mitad del siglo XX, en contraposición con los presupuestos estéticos a los que se habían ceñido los compositores modernistas:

After World War II, some composers were anxious to reject the past and insist on the new. [...] In this context, the re-emergence of overt quotation seemed radically new and daring, especially when entire pieces began to be made out of borrow music, much of it tonal. The belated diffusion of Ives's music provided one model, Stravinsky's recompositions another, as did Joyce's novels in literature, and collage, pop art and postmodern architecture in the visual arts. Composers rediscovered the pleasure of reworking existing material, but now the subject of their music was frequently their relationship to the past tradition.<sup>69</sup>

La incorporación de elementos provenientes de piezas anteriores, facilitó la audición y comprensión de las nuevas composiciones, especialmente en contraste con la música serial, por poner un ejemplo, que resultaba más extraña al público. Las distintas formas en las que los elementos prestados y los nuevos se podían combinar y yuxtaponer resultaban en una mezcla de familiaridad y sorpresa.<sup>70</sup> Por otra parte, en relación con el postmodernismo, el uso del préstamo y la cita musicales funcionó como un reflejo de la cultura fragmentada y pluralística del momento, que aludía en parte a ese vacío entre el pasado y el presente comentado anteriormente, y también a la noción de espacio, tiempo y simultaneidad influida y articulada por los medios de información y comunicación contemporáneos.

A pesar de la amplia variedad de métodos a la hora de incorporar citas musicales, en general se tendió a utilizar este recurso como una manera de reintroducir elementos familiares tanto para el compositor como para el público (melodía y tonalidad, entre otros), sin renunciar completamente a los nuevos procedimientos que los autores de música modernista habían aplicado a sus obras: "In contrast to the cult of originality

---

<sup>68</sup> Burkholder (2001), op. cit., p. 8.

<sup>69</sup> Ibíd., p. 31.

<sup>70</sup> "The appearance of the older music and the way it is treated is surprising and novel, but the quoted music itself is often familiar." Ibíd., p. 32.

earlier in the century, the hermeticism of serialism and the ideology of musical progress, this turn to the familiar and to the past opened up possibilities and paved the way for a new pluralism extending from neo-romanticism to minimalism".<sup>71</sup>

En los dos artículos de Burkholder citados en los párrafos anteriores el autor procura establecer una clasificación extensiva de los diversos tipos de préstamo musical, articulada en torno a seis preguntas:

1. "What is the relationship of the existing piece to the new work that borrows from it?"
2. "What element or elements of the existing piece are incorporated into or alluded to by the new work, in whole or part?"
3. "How does the borrowed material relate to the shape of the new work?"
4. "How is the borrowed material altered in the new work?"
5. "What is the function of the borrowed material within the new work, in musical terms?"
6. "What is the function or meaning of the borrowed material within the new work in associative or extra-musical terms, if any?"<sup>72</sup>

Burkholder no fue el único autor que intentó ofrecer una tipología del préstamo musical (si bien, sí uno de los más minuciosos). En "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", Martha M. Hyde remodela varias de las categorías conceptuales descritas por Thomas Greene en *The Light of Troy* para aplicarlas a una posible clasificación de los tipos de imitación presentes en la música neoclásica.<sup>73</sup> De este modo, Hyde distingue cuatro "estrategias imitativas" generales:

---

<sup>71</sup> Ibíd., p. 33.

<sup>72</sup> Ibíd., pp. 6-7; a pesar de que las diferencias entre las dos tipologías de Burkholder son mínimas, esta referencia bibliográfica alude a la más reciente de ambas.

<sup>73</sup> "I seek a theory, or perhaps at this stage only a taxonomy, applicable to the less agonistic, more accommodative, engagements with tradition that, in different arts and different ages, have proclaimed themselves neoclassical". Hyde, M. M. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, vol. 18, 2, 204. Nótese como en una nota a pie de página de este mismo artículo (p. 206), la autora menciona que "since Greene illustrates each strategy [of imitation] chiefly from Petrarch, accommodating these strategies to musical examples alters Greene's meanings". Por tanto, Hyde utiliza la misma terminología que Greene, pero tras su reconfiguración para poder trasladarla del ámbito de la poesía renacentista al de la música neoclásica, sus significados también varían.

1. Reverencial: “[it] follows the classical model with a nearly religious fidelity or fastidiousness”.<sup>74</sup>
2. Ecléctica: “it treats the musical past as an undifferentiated stockpile to be drawn on at will. Eclectic imitation describes a process by which sources and models are compiled. Rather than a well organized museum, tradition becomes a warehouse whose contents can be rearranged and plundered without damage or responsibility”.<sup>75</sup>
3. Heurística: “[it] accentuates rather than conceals the link it forges with the past. It advertises its dependence on an earlier model, but in a way that forces us to recognize the disparity, the anachronism, of the connection being made. Heuristic imitation dramatizes musical history and relies on the datedness of musical styles for aesthetic effect. It provides a means to position themselves within a culture and a tradition. It opens a transitive dialogue with the past by which composers can take, and take responsibility for, their places in music history”.<sup>76</sup>
4. Dialéctica. En este caso, Hyde se separa de la definición hegeliana del término (“the process of thought that develops by a continuous unification of opposites”<sup>77</sup>) para referirse a su descripción anterior, más general; es decir, el examen crítico de la verdad a través del diálogo:<sup>78</sup> “Dialectical imitation [...] is often historically and culturally savvy, acknowledging anachronism but exposing in its model a defect or irresolution or naiveté. But at the same time [it] invites and risks reciprocal treatment—a two-way dialogue, a mutual exchange of criticism, a contest between specific composers and specific pieces. [...] Most importantly, this kind of critical exchange as a rule does not lead to a clear-cut final syn-

---

<sup>74</sup> Ibíd., p. 206.

<sup>75</sup> Ibíd., p. 211.

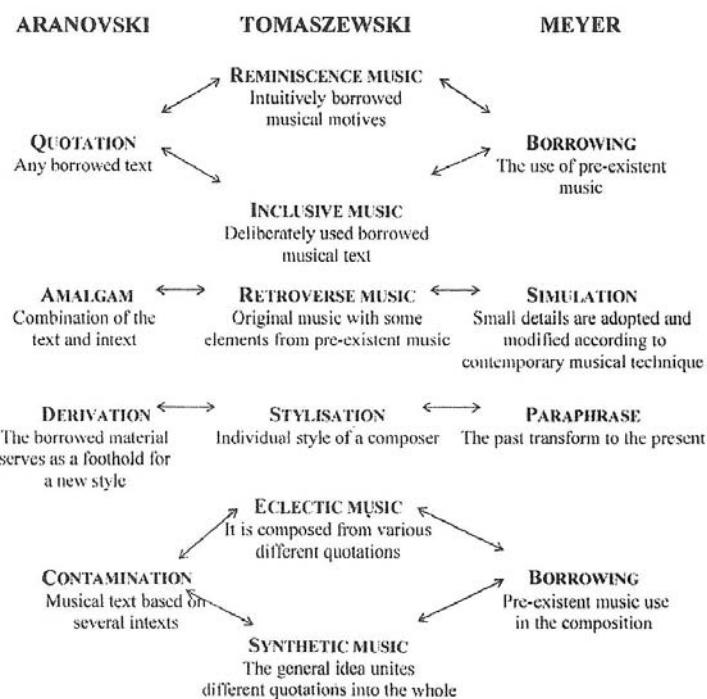
<sup>76</sup> Ibíd., p. 214.

<sup>77</sup> Ibíd., p. 220.

<sup>78</sup> Como se ha mencionado, la clasificación de Greene se enfocaba al estudio de la imitación en la poesía del Renacimiento. Puesto que en este periodo hubo un intento de recuperación del pasado clásico (o de idealización), esta definición de la dialéctica está relacionada con la forma del diálogo platónico.

thesis, for dialectical imitations create a contest that is neither free of ambiguity nor easily resolved".<sup>79</sup>

Como puede observarse, la clasificación que Hyde propone está determinada por la relación que se establece entre las obras nuevas y aquellas a las que imitan (o de las que toman prestados elementos determinados. Evidentemente, en la práctica no existe una división tajante entre los distintos tipos, pero sí puede hablarse de distintos grados de involucración y diferencias en cuanto a la intención compositiva. En un escrito más reciente sobre el uso de la secuencia "Dies iræ" en la música del siglo XX, Audra Versekeneite recoge los conceptos que algunos musicólogos tomaron de la teoría literaria para referirse al uso de elementos prestados en nuevas obras musicales.



Versekeneite, A. (2011). Between Borrowing and Intertextuality, p. 115.

<sup>79</sup> Ibíd., p. 222.

Versekenaite<sup>80</sup> trata de unificar esta terminología basándose en los rasgos comunes entre los distintos conceptos, lo cual le permite dividir los modos en los que los intertextos se utilizan en la música contemporánea en cuatro formas:

- Dissimilated intext perceived by the hearing (quotation);
- Dispersion of intonational/harmonic/rhythmic formations of cited material;
- Borrowed text: a stimulus for new composition;
- Implication of several different sources in the fabric of music.<sup>81</sup>

La primera forma se identifica con la cita propiamente dicha,<sup>82</sup> mientras que a las demás se las denomina simulación,<sup>83</sup> derivación<sup>84</sup> y collage,<sup>85</sup> respectivamente. En la imagen anterior se puede ver como la tercera categoría, la derivación, se corresponde con lo que Meyer llamaba paráfrasis; al mismo tiempo, Versekenaite la equipara a la imitación dialéctica descrita por Hyde. En sentido estricto, el término “paráfrasis” tiene tres acepciones distintas:<sup>86</sup>

1. Explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible.
2. Traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud.

---

<sup>80</sup> Versekenaite, A. (2011). Between Borrowing and Intertextuality: The Dies Irae in Twentieth Century Music. En L. Stefanija y N. Schüler (eds.), *Approaches to music research: between practice and epistemology* (pp. 113-128). Nueva York (NY): Peter Lang.

<sup>81</sup> Ibíd., p. 114.

<sup>82</sup> Ibíd., p. 115: “the introduction of any borrowed text or style irrespective of the way the text is implicated and [...] the recreation of the borrowed text in the context of a new text”.

<sup>83</sup> Ibíd., pp. 116-117: “only small details from the text of a work of art that is adapted and distinct diverse representational elements of historical styles are taken [...] Its is a dispersive method of small elements of borrowed texts (motifs, small melodic or harmonic slides, textual or intonational turns) in the new text. Thus, an amalgam of [...] new and borrowed material [...] creates an indivisible whole”.

<sup>84</sup> Ibíd., p. 118: “[it] encompasses such works in which borrowed material [...] serves composers as a foothold for further search of their own style. [...] In such music, the individual style of a composer stands in opposition to the style exposed (i.e., stylized). It strengthens the expressiveness of music, and at the same time discloses the intention of the recognition of borrowed material desired by the composer”.

<sup>85</sup> Ibíd., p. 119; distingue entre música sintética: “heterogenic material becomes the foothold for composers. [A] general idea, which is more or less declared, unites the idioms into the whole”, y música ecléctica: “here, the quotation no longer functions in the direct meaning of the term (when pre-existing music creates an additional semantic field of the work: a certain meaningful musical element perceived by the listener), but is represented as the new work’s material or model”.

<sup>86</sup> Diccionario de la lengua española, <http://dle.rae.es/?id=Rq6dJ6v> (consultado en 20/3/2016).

3. Frase que, imitando en su estructura otra conocida, se formula con palabras diferentes.

Como puede verse, el significado de paráfrasis alude a la acción de contar algo de nuevo (en inglés, *retelling*), incidiendo en las diferencias entre el original y la nueva fuente. En el ámbito musical, además, la paráfrasis es una técnica compositiva relacionada con el préstamo musical que surgió en el Renacimiento (principios del siglo XV), en la que la voz *superius* se presentaba alterada y embellecida, pero manteniendo su contorno y fraseo originales.

Paraphrase was a new manner of treating chant. Previously chant had been the foundation, from organum to the isorhythmic motet, but here it is the melody, reshaped to fit the new melodic style [...]. Reworking existing melodies through paraphrase became characteristic of the Renaissance and has continued as a prominent method of borrowing ever since, from the elaborations of *Christ lag in Todesbanden* in Bach's Cantata no. 4 to the recasting of folk and popular melodies as themes in the music of 19th and 20th-century composers. In virtually every case, there is a stylistic gulf between the source, usually monophonic and often quite old, and the new work, embodied in the artistry with which the source is reworked into a melody suitable for the current style.<sup>87</sup>

Esta definición de la paráfrasis es similar a la que Versekenaite da de la derivación, en el sentido en que se enfatiza la diferencia de estilo entre la pieza de dónde se toma uno o varios elementos prestados y la nueva obra en la que se introducen, pero también el hecho de que el material prestado (el o los intertextos) puede reconocerse de manera relativamente directa. Como se verá en los siguientes capítulos, se puede ya anticipar que el tratamiento que Roig-Francolí da a las melodías y textos que toma prestados es similar al parafraseo.

Podría decirse que la yuxtaposición de diversas citas a lo largo de una misma obra crea una textura poliestilística, semejante a la de un collage o un *patchwork*, que a su vez se combina con pasajes de composición original para así resultar en diferentes representaciones de pluralismo estilístico (opuesto a los conceptos de unidad y uniformidad). Sin embargo, debe notarse que los elementos que conforman las obras

---

<sup>87</sup> Burkholder (2001), op. cit., pp. 13-14.

postmodernistas, una vez que pasan a formar parte del texto de la pieza o piezas, no pueden entenderse de manera estrictamente aislada, sino en relación con esas obras y su contexto (o contextos, puesto que se tiene que considerar la evolución de su sentido a lo largo de la historia de la música). El uso de citas, además, se puede relacionar con el concepto de la intertextualidad (y con otros, como la paratextualidad) que hace referencia a las distintas relaciones que se pueden establecer dentro de un texto, o entre varios textos. Genette, en *Palimpsestos* definió cinco tipos de relaciones trans-textuales:<sup>88</sup>

- 1) intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos (por ejemplo: cita, plagio, alusión).
- 2) paratextualidad: relación que el texto mantiene con su paratexto (título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen , etc.).
- 3) metatextualidad: relación del texto con otro que habla de él; incluye esencialmente el comentario crítico.
- 4) hipertextualidad: relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o indirecta.
- 5) architextualidad: conjunto de categorías generales o transcendentales de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).

La intertextualidad, particularmente, fue definida por Julia Kristeva en “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, escrito en 1967 y publicado en 1969,<sup>89</sup> y evoca la relación de un texto con otros textos y su producción desde otro u otros precedentes. Sin embargo, esta relación no solamente cuenta con el estadio de producción o creación de un texto o una obra, sino también con el de su recepción. Así, se involucran los procesos de producción y recepción de una obra determinada, y, además, el conocimiento que los receptores tengan de otras obras anteriores que confluyan en ella.

---

<sup>88</sup> Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

<sup>89</sup> Kristeva, Julia (1969). *Séméléotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 143-173.

Por otra parte, ciertos autores, como Kenneth Gloag, relacionan la intertextualidad con la obra de Roland Barthes y su ‘muerte del autor’. A pesar de que Barthes no escribió directamente sobre el postmodernismo, Gloag argumenta que sus obras trataron aspectos relacionados con este, junto con cuestiones referentes a la cultura popular. En su ensayo “From work to text” (1971), Roland Barthes había alegado que una pluralidad de significantes permeaba cada texto, dejándolo “tejido en su integridad de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales, antecedentes o contemporáneos”.<sup>90</sup> Además, Barthes había argumentado (ya en 1968) que esta multidimensionalidad del espacio textual implicaba el final de la hegemonía del autor; la aseveración de múltiples significantes convertía a la cita en una característica del texto desontologizado.<sup>91</sup>

Según Barthes, los textos literarios no tenían una única fuente de significado, a la que se podría acceder a través del concepto de autoría. Así, no sólo se perdería la certeza provista por la presencia asumida del autor del texto, sino además la comprensión de ese texto como original—todo texto sería una cita de otros. Por tanto, las obras se definirían a través de sus relaciones con otras. En este contexto, el lector (o receptor) de esas obras se convertiría en el protagonista o punto focal del análisis. El acto de recepción (lectura, audición, visualización, etc.) es el que da sentido a las piezas.

Atendiendo al concepto de la muerte del autor de Barthes, la intertextualidad se podría definir, en general, como una manera de concebir los textos (o las obras de arte) como dependientes de otros textos.<sup>92</sup> En el caso de la música, una pieza musical sugiere y/o cita otras piezas, de la misma manera que un texto literario sugiere otros textos. Sin embargo, no toda la música que podría describirse como intertextual sería necesariamente postmodernista, ya que el préstamo y la cita se han utilizado a lo largo de toda la historia de la música. Una vez más, no solo se debe tener en cuenta las fechas de composición de una pieza, sino también la intención compositiva detrás del uso de ciertas citas. Por otra parte, la cuestión de la intención del autor permite mati-

---

<sup>90</sup> Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. London: Fontana, pp. 155-164.

<sup>91</sup> Roderick, P. (2010). The ‘Day of Wrath’ as Musico-Political Statement in Dallapiccola’s *Canti di Prigionia*. *Contemporary Music Review*, vol. 29, 3, 231-249.

<sup>92</sup> Algunas de las aportaciones literarias que se pueden encontrar en esta línea incluyen obras de Cortázar (*Rayuela*, 1963), el OuLiPo (Georges Perec: *La vida instrucciones de uso*, 1978), Calvino (*Las ciudades invisibles*, 1972; *Si una noche de invierno un viajero*, 1979) y Eco (*El nombre de la rosa*, 1980), entre otras.

zar el concepto de la muerte del autor. El autor de una pieza, como ya se ha mencionado, debe tenerse en cuenta de cara a su análisis, puesto que las características históricas y culturales de ese autor, así como sus experiencias, forman parte del contexto general de la pieza. La muerte de autor, pues, debe entenderse como el rechazo de la idea del autor como depositario del sentido o significado último (y único) de una obra. Como parte del contexto de una obra, la perspectiva que su autor pueda tener sobre ella es una faceta más a considerar. El sentido de las piezas se construye atendiendo a las circunstancias de su producción/creación, en parte, pero también, y en gran medida, a su recepción.

Así, cuando se habla de fragmentación y diferencia en referencia al postmodernismo es en relación a la pluralidad presente en la sociedad y cultura actuales; esta pluralidad, por otra parte, se encuentra presente en la creación de nuevas obras, y también en el plano epistemológico. Puesto que en la actualidad nuestros contextos y circunstancias se encuentran en un continuo proceso de cambio (realizado por las nuevas tecnologías y las redes sociales), esta plasticidad debe tenerse en consideración y, además, formar parte del modo de interpretar nuestra realidad. Por tanto, el postmodernismo tiene repercusiones en la creación y recepción de las obras de arte, pero también en los análisis de estas, ya que no pueden ignorarse los múltiples puntos de vista que convergen en ellas. Kramer habla de cómo

The blurring of the distinction between past and present is one postmodern cultural value that is reflected in postmodern music. There are others. Gergen cites as results of social saturation an increasing sense of pastiche and otherness (similar to the way postmodern music refers to or quotes other music). Intertextuality is not solely a condition of postmodern literature or music, but also of the postmodern self.<sup>93</sup>

En cuanto a la metodología, esto supone la adopción y aplicación de diversas técnicas y perspectivas según la pieza que se esté estudiando, en lugar de un único método de análisis que pretenda ser válido para todas y cada una de ellas. Para recapitular: el postmodernismo pretende establecer un diálogo u otro tipo de relación significativa con el pasado, lo cual se deriva en un sentido de continuidad respecto a la historia (de la música, en este caso), mientras que por otra parte las obras postmodernis-

---

<sup>93</sup> Kramer (2002). *op. cit.*, p. 21.

tas se caracterizan muy frecuentemente en términos de fragmentación y discontinuidad en lo que se refiere a su contenido y a su estilo.

La recepción de las obras, pues, tiene un papel fundamental en el proceso intertextual, que, además, supone una acción de descontextualización y recontextualización, en tanto que un fragmento o elemento se escinde de su texto (contexto) original para después ser insertado en uno nuevo como intertexto. Martínez Fernández describe este fenómeno de traslado o transducción en el ámbito literario del modo siguiente:

En la primera fase del proceso, el texto que sirve de cita (subtexto) sale fuera del contexto lingüístico en el que está inserto, perdiendo parte de los valores significativos adquiridos en relación con el contexto (en el doble sentido de cotexto o conjunto textual —intradtextual— y situación histórica y social —contexto situacional) en el que nació, sin despreciar las interpretaciones habidas a lo largo del tiempo. El texto-cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como *intertexto* en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos. Cuando la cita forma parte de la memoria colectiva, la recontextualización funciona, además, en relación con el significado previo, es decir, con el significado que el texto-cita tenía en su contexto originario; el contenido que adquiere en el nuevo contexto o marco textual lo hace sin desprenderse del primero; tal proceso pasa por el reconocimiento de la cita por el lector.<sup>94</sup>

El mecanismo de la intertextualidad, basado en el préstamo e reinserción de fragmentos (intertextos), pues, funciona en dos estadios: un elemento (o elementos) se abstrae de su contexto original, primero, y después se transforma en un objeto que contiene aún la presencia de ese contexto. La intertextualidad es un mecanismo fundamental para el postmodernismo, precisamente, porque al citar elementos musicales provenientes de épocas históricas previas (melodías, patrones rítmicos, modalidad...), la huella de ese pasado no se pierde en el proceso de relocalización, sino que se abre la posibilidad de que el pasado y el presente convivan en una misma obra y se involucren entre ellos.

---

<sup>94</sup> Martínez Fernández (2001), op. cit., p. 94.

La alusión estilística o la introducción de estilemas paramétricos se basa justamente, para ese propósito comunicativo, en la “desorientación” parcial del oyente: reconoce algo ajeno en términos generales, pero sin poder “ubicar” con precisión el intertexto (que no existe como objeto literal). Si el receptor no reconoce expresamente el intertexto o intertextos presentes en una obra, la intertextualidad no cobra su valor significativo. Existiría únicamente en el ámbito de la producción de esa obra, pero en última instancia el proceso comunicativo quedaría incompleto, en tanto que los diferentes textos (y sus significados y contextos respectivos) no se pusieran en relación entre ellos. Así, Martínez Fernández menciona que los autores cuentan con el “lector modelo” (concepto que toma de Eco) que sería el que se encargaría de activar el proceso intertextual, dando sentido al texto y completando de esta manera el proceso de comunicación iniciado en la producción del texto. Sin embargo, este lector u oyente “modelo” no dejan de ser constructos hipotéticos que solo existen en teoría y que, en consecuencia, no tienen una correspondencia concreta en la realidad. De hecho, la existencia de estos receptores “modelo” se puede utilizar (y se ha utilizado) como mecanismo elitista para limitar la comprensión que el público tenga de las obras, es decir, para determinar la accesibilidad de estas.

En el caso del arte postmoderna, según las características que se han definido en las secciones anteriores, uno de los principales objetivos fue potenciar esta accesibilidad para así abrir las obras a su máxima multiplicidad de sentidos e interpretaciones. Si el modernismo había resultado en un vacío entre el arte y su público, el postmodernismo trató de llenar ese vacío con la misma pluralidad de sentidos que podían encontrarse en su realidad contemporánea. De este modo, la intertextualidad necesita del componente pragmático, según el cual es la recepción de las obras la que activa el mecanismo significativo que conlleva.<sup>95</sup>

A fin de recalcar el papel fundamental de la recepción, Martínez Fernández refiere a Luzón Marco: “el productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con un intención determinada. Si el lector no percibe

---

<sup>95</sup> Ibíd., p. 115: “La época moderna concibió la obra literaria como un texto [...], mientras que la época postmoderna toma la obra literaria como un intertexto, por lo que no concibe ya el texto cerrado, sino en relación con otros textos literarios y con el lector, que cobró gran importancia a la hora de calibrar el sentido del texto”.

be la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, ya que no se logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto”.<sup>96</sup> Por este motivo, la intertextualidad es más que el uso de citas o alusiones que refieran a determinadas obras anteriores (el préstamo, al fin y al cabo, se ha usado de manera consistente desde la antigüedad y a lo largo de la historia), y se puede concebir como una operación de la recepción de los textos. De este modo, la intertextualidad aparece en el doble ámbito de la emisión (la creación o producción de las obras) y de la recepción.

La percepción del intertexto (en sus diferentes manifestaciones) invita a una doble mirada o interpretación de la obra en que este se encuentra: en primer lugar, hacia el texto y contextos originales de donde ese intertexto procede; en segundo, hacia el nuevo texto y contexto al que se incorpora.

Lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien proseguir la lectura no viendo allí sino un fragmento como otro cualquiera, que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien regresar hacia el texto-origen operando una especie de anamnesis intelectual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmático “desplazado” [...]. En la lectura —y en el habla— intertextual esos dos procesos operan simultáneamente, sembrando el texto de bifurcaciones que abren poco a poco el espacio semántico del mismo.<sup>97</sup>

Por tanto, el material citado, como ya se ha mencionado, lleva consigo su contexto y su sentido: “[the borrowed material] stands apart by virtue of being out of context. Such conspicuity intensifies the engagement between old and new, as we can hear how easily or reluctantly the borrowing settles into its new locale. Once inside, it con-

---

<sup>96</sup> Luzón Marco, M. J. (1997). Intertextualidad e interpretación del discurso. *Epos: Revista de filología*, 13, 135-149; citado en ibíd., p. 142.

<sup>97</sup> Jenny, L. (1997). La estrategia de la forma. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (p. 115). La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba; citado en ibíd., p. 141 (nota a pie de página).

tinuously points outside, as the prominence of the borrowing prods us to look back to its origins".<sup>98</sup>

Además de la percepción de los intertextos debe tenerse presente el papel que tienen los elementos paratextuales en cuanto a la recepción de las obras. Genette habla de cuatro funciones básicas del título, que pueden aplicarse a otros paratextos: la de designación o identificación, la descriptiva, la connotativa, y la seductiva. Según el autor, de estas cuatro funciones solo la primera es obligatoria en la práctica e institución literarias; no obstante, se apunta también como es "impossible to separate from the others, since under the semantic pressure of the environment, even a simple opus number can be invested with meaning".<sup>99</sup> En cuanto a la función descriptiva, Genette subraya su condición parcial y selectiva, supeditada a las características que el autor decide expresar en esta descripción:

thematic, rhematic, mixed, or ambiguous according to the choice made by the "destinataire" of the features conveying this description, which is always inevitably partial and therefore selective, and according to the destinataire's interpretation, which most often appears as a hypothesis about the "destinataire"s (that is for him the author's) motives. Optional in principle, this function is inescapable in practice: "A title," Eco rightly says, "already-and unfortunately-is a key for interpretation. One cannot avoid the suggestions generated by *Le Rouge et le noir* or by *War and Peace*."<sup>100</sup>

En la definición de la función descriptiva que Genette plantea se presenta el diálogo semántico, comunicativo, entre emisor (autor) y receptor (los lectores u oyentes). Los títulos con lo que el primero nombra sus obras tienen un valor en cuanto a su comprensión e interpretación posteriores, anticipando su contenido. De modo semejante, la función connotativa va ligada a la descriptiva, aunque el autor sostiene que su efecto puede no ser siempre intencional:

---

<sup>98</sup> Metzer, D. (2007). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 6.

<sup>99</sup> Genette, G. (1988). Structure and Functions of the Title in Literature. *Critical Inquiry*, vol. 14, 4, 719.

<sup>100</sup> Ibíd. La cita de Eco aparece en Eco, U. (2005). El título y el significado. *El nombre de la rosa y Apostillas a El nombre de la rosa* (pp. 723-727). Barcelona: Lumen, p.724 (en la versión en español).

any title, as with any statement, has its own manner of being, or if one prefers, its style—and even the most sober, the connotation of which will be soberness (at most, or at worst: affectation of soberness). But as it may be abusive to call function an effect which is not always intentional, it would be better perhaps to speak here of connotative value.”<sup>101</sup>

Para terminar, la función seductiva del título depende en gran medida de la connotativa; su valor y efectividad por lo que respecta a atraer el público hacia una cierta obra, por otra parte, son indudablemente subjetivos: “it may reveal itself as positive, negative, or null, according to the actual recipients, who do not always correspond to the idea the “destinataire” may have of his recipient”.<sup>102</sup> Dejando de lado a la función designativa, debe notarse como las otras tres suponen un intercambio semántico entre quien crea el texto o la pieza musical en cuestión, y quien la lee o escucha. No obstante, como Genette apunta, es imposible separar la primera de las demás; al nombrar algo, esta designación adquiere una carga semántica determinada por su contexto (intertextual, por un lado, y también sociocultural e histórico, por el otro), el de su autor y el de sus receptores.

Mientras que quien recibe el texto literario es el lector, quien recibe el título es el público; Genette argumenta que el título se dirige a mucha más gente que el texto en sí, y que estos receptores “in one way or another receive and transmit it, and thereby contribute to its circulation. For, if the text is an object of reading, the title, like the author’s name, is an object of circulation—or if one wishes, the object of communication”.<sup>103</sup> Es precisamente por esta inmediatez que los distintos elementos paratextuales deben considerarse al analizar las obras, sean literarias o, como en el caso que ocupa esta investigación, musicales.

Los títulos, por otra parte, pueden también contener citas, alusiones o referencias a otras obras, con lo que se desdibujarían los límites de la paratextualidad y la intertextualidad. Al fin y al cabo, aun cuando se están estudiando piezas musicales (u otras obras de arte no verbales), prácticamente todos los paratextos son textuales

---

<sup>101</sup> Ibíd.

<sup>102</sup> Ibíd.

<sup>103</sup> Ibíd., p. 707.

(verbales); es decir, los títulos y subtítulos, los prefacios, las entrevistas, las notas de programa... todos estos elementos comparten el estatus lingüístico del texto.<sup>104</sup> Como tal, a pesar de que tengan una función paratextual respecto la “obra” o “texto” principal, se ha de considerar la posibilidad de que en ellos aparezcan algunas de las demás relaciones transtextuales que se han enumerado anteriormente.

### III. El postminimalismo y la música espiritual a partir del siglo XX.

En *American Music in the Twentieth Century*, Kyle Gann apunta que el término *postminimalismo* explica más de dónde viene esta música que cómo es. Según este autor, la música postminimalista tuvo un precedente en el minimalismo, y fue “a continuing reaction against the ugly discontinuity and fragmentation of academic music of the twelve-tone school.”<sup>105</sup> Esta afirmación debe matizarse, puesto que la discontinuidad y la fragmentación están presentes también en la música postmodernista y, por extensión, en la postminimalista. Sin embargo, como ya se ha apuntado previamente, la diferencia radica en que al hablar de la música (o, en general, del arte) del modernismo esta fragmentación supone un distanciamiento y alienación de los oyentes (el público) respecto a las obras, y viceversa. Por el contrario, en el postmodernismo la fragmentación quiso reflejar el eclecticismo y la naturaleza polifacética de la realidad (social, cultural, histórica), abriendo las piezas a su recepción e interpretación.

Gann señala además cómo ciertos elementos de la música minimalista (repetición de módulos, ciclos fuera de fase, formas aditivas) sirvieron de punto de partida o fundamento estructural para un nuevo lenguaje musical, caracterizado frecuentemente por el uso de la tonalidad diatónica y la pulsación constante y casi mecánica. A menudo, la música postminimalista partió de una estructura numérica sobre la que se usaron procedimientos contrapuntísticos y rítmicos estrictos. En un movimiento de

---

<sup>104</sup> Genette, G. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History*, vol. 22, 2, 265.

<sup>105</sup> Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. Nueva York (NY): Schirmer, pp. 325-327.

una pieza postminimalista la textura y dinámicas se mantenían generalmente constantes desde el principio hasta el final, sin que esto supusiera necesariamente una música estática. De un modo similar, las cualidades expresivas de esta música solían estar fundamentadas no tanto en contrastes bruscos o inesperados como en las características de cada una de las obras en su totalidad.

A la hora de distinguir la música postminimalista de la minimalista, Gann recoge la definición del compositor Paul Epstein, para quien la diferencia radicaba en el nivel de intervención e involucración del autor en el proceso. Así, según Epstein, la música postminimalista sería aquella en la cual el compositor habría alterado los resultados de un proceso (repetición, desfase, adición-sustracción...) para que así se ajustaran mejor a su gusto. No obstante, una de las limitaciones de esta definición es, precisamente, determinar ese grado de involucración, si es que realmente existe; es decir, hasta qué punto el autor habría modificado los elementos incluidos en sus piezas. Para Gann, pues, la diferencia principal se basaba en la asunción de que la música minimalista tenía una estructura claramente audible, con lo cual un oyente debería de ser capaz de escuchar las distintas características y los procesos musicales usados en la creación de una pieza cualquiera. Así, los compositores postminimalistas habrían continuado utilizando elementos propios del minimalismo en sus obras, pero estas habrían dejado de ser tan predecibles, con lo cual “some examination of the score is usually necessary to figure out what the music’s processes are”<sup>106</sup>. Una vez más, este criterio de distinción parte de una cuestión subjetiva, puesto que Gann se apoyó en la audición de las piezas, es decir, en cómo el público las percibía. Además, a pesar de que este autor no lo especificó, es razonable suponer que al hablar de un oyente se refería uno “cualificado”, alguien con conocimientos musicales que le permitirían distinguir las características técnicas y estructurales de una pieza musical solo con escucharla.

Por otra parte, Gann menciona también la relación del postminimalismo con el pasado, la cual lo distinguía del neorromanticismo. Este último, sostiene, adoptó de manera explícita algunas de las características de la música del siglo XIX, con lo cual la música neorromántica se basó en los géneros y orquestaciones convencionales, e hizo uso de una amplia gama dinámica. En contraste, las obras postminimalistas se constru-

---

<sup>106</sup> Ibíd.

yeron y articularon a partir del minimalismo, utilizando distintas agrupaciones instrumentales y vocales (que en algunos casos incluían instrumentos o recursos electrónicos), y un estilo sin grandes contrastes expresivos y dinámicos. Sin embargo, que el postminimalismo no regresara a las formas del siglo XIX no implicó necesariamente que rechazase el pasado en bloque, especialmente si se entiende este estilo dentro de un ámbito estético postmoderno.

Los compositores postminimalistas, además, trataron de crear un lenguaje musical coherente, integrando en él elementos de procedencias tan diversas como “African music, Japanese koto, Balinese gamelan, medieval European motets, and even bluegrass, [integrating] such inspirations into a self-contained musical language in an organic, seamless way that rarely [...] suggests pastiche or even eclecticism”.<sup>107</sup> No obstante, Joseph Auner, sostiene que esta intención de incorporar influencias dispares en un estilo más o menos unificado fue más bien una característica del minimalismo temprano. Así, argumentó que “a rich eclecticism is often central to the meaning of works by Postminimalists”,<sup>108</sup> citando como ejemplo la música de John Adams. Sin embargo, estos dos puntos de vista sostenidos no son exactamente opuestos—el postminimalismo, al fin y al cabo, no deja de ser una continuación y extensión del minimalismo y, como tal, tomó elementos de fuentes muy diversas y forjó enlaces con diversos estilos y tradiciones musicales. De este modo, el postminimalismo, pese a tener unas características y rasgos distintivos propios, compartió el eclecticismo de la música postmoderna, además de la intención de tender puentes significativos que acercaran las obras a los oyentes.

Por lo que respecta al caso particular del postminimalismo en los Estados Unidos, Gann habla de un cambio de énfasis o perspectiva dentro de la música neotonal alrededor de la década de los ochenta, y señala la segunda representación de *Time Curve Preludes* de William Duckworth (en 1980) como el momento a partir del cual esta música empezó a tener reconocimiento público. Sin embargo, Gann también sostiene que el postminimalismo no emergió como un nuevo estilo con características distin-

---

<sup>107</sup> Ibíd.

<sup>108</sup> Auner, J. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Nueva York (NY): W. W. Norton & Company, p. 293. Nótese además cómo Auner habla del eclecticismo como parte fundamental del “significado” de las piezas.

vas y generalizables hasta finales de esa misma década, puesto que “unlike minimalism and conceptualism, postminimalism does not have a ‘scene,’ with composers performing together and borrowing each other’s ideas; it consists of a set of individual, usually isolated responses to the new opportunities minimalism offered”.<sup>109</sup> Así, el aumento de la popularidad de la música minimalista entre finales de los años 60 y principios de los 70 causó que muchos compositores se basaran en las obras de autores como Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich, y que, a partir de las características musicales de estas, empezaran a trabajar con nociones más tradicionales de la melodía y la armonía dentro de unos parámetros musicales muy simplificados. Esta transición, como ya se ha apuntado en los párrafos anteriores, se puede entender como un aspecto más del postmodernismo musical.

En esta misma línea, a lo largo de la década de los 70 y extendiéndose a los 80 y 90, varios autores compusieron piezas con características semejantes a las descritas con anterioridad (entre otras: la extrema simplificación de los materiales compositivos, el fundamento en la tonalidad o la modalidad, y el uso de melodías simples y repetitivas), a las que se aunaba una orientación explícitamente religiosa o mística. En consecuencia, muchos de estos compositores se inspiraron en la música medieval o renacentista, o, en algunos casos, en la música de la Iglesia Ortodoxa. Ejemplos de estos autores incluyen, entre otros, a Alan Hovhaness (Somerville, EEUU, 1911 – Seattle, EEUU, 2000), Hans Otte (Plauen, Alemania, 1926 – Bremen, Alemania, 2007), Sofia Gubaidulina (Chistopol, Rusia, 1931), Henryk Górecki (Czernica, Polonia, 1933 – Katowice, Polonia, 2010), Alfred Schnittke (Engels, Rusia, 1934 – Hamburgo, Alemania, 1998), Giya Kancheli (Tbilisi, Georgia, 1935), Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935), John Tavener (Wembley, Reino Unido, 1944 – Child Okeford, Reino Unido, 2013), Pēteris Vasks (Aizpute, Letonia, 1946), Vladimír Godár (Bratislava, Eslovaquia, 1956), y Victoria Poleva (Kiev, Ucrania, 1962). A pesar de que en ocasiones se los agrupa bajo el término “minimalismo sagrado” (también, “minimalismo místico” o “minimalismo espiritual”),<sup>110</sup> lo cierto es que no se puede hablar de una escuela común o de relaciones próximas entre ellos,

---

<sup>109</sup> Gann (1997), op. cit.

<sup>110</sup> Thomas, A. (1997). *Górecki*. Oxford: Clarendon Press; Nueva York (NY): Oxford University Press, p. 135.

puesto que estos compositores, como se puede observar en la lista anterior, provienen de países y ámbitos religiosos muy distintos.

Dentro de esta corriente de música espiritual, la situación en los países pertenecientes a la antigua Unión Soviética fue remarcable, puesto que a causa de la Guerra Fría el impacto del modernismo en este territorio fue mucho menor, cuando no nulo. A consecuencia de esto, el conocimiento de la música modernista que algunos compositores llegaron a tener fue parcial, y por tanto su postura respecto a esta corriente muy distinta a la del resto de Europa. Así, por ejemplo, las obras de Arvo Pärt estuvieron influidas por su descubrimiento del canto llano gregoriano al mudarse a Berlín en los años 80. A pesar de que algunas de sus obras pioneras de este estilo, como *Für Alina* (1976) o *Fratres* (1977<sup>111</sup>), son anteriores, la influencia del canto gregoriano inspiró el desarrollo de una cierta simplicidad mística que se convirtió en la característica distintiva de su música. Eduardo de la Fuente ha descrito la estética musical de Pärt como “a type of medieval, post-minimalism infused with a Eastern European sound and sensibility”.<sup>112</sup> Además de incluir temas o textos religiosos en muchas de sus obras, una de las principales innovaciones técnicas de Pärt fue el uso del *tintinnabuli*, un estilo basado en dos principios fundamentales: la “renuncia voluntaria y los procedimientos organizacionales estrictos”:

Voluntary renunciation refers to the intentional employment of a rigorously limited number of compositional possibilities. [...] In practical terms, this results in the paring down of the musical texture: in a tintinnabuli work, all the unessential and ornamental elements have been discarded, leaving behind only a fundamental skeletal structure.

It is on this fundamental structure that the second principle is implemented, namely the use of strict organizational procedures. This involves the systematic combination

---

<sup>111</sup> Primera versión, escrita para quintetos de cuerda y viento. Pärt escribió otras versiones de esta pieza a lo largo de los años siguientes, hasta 1992.

<sup>112</sup> Fuente, E. de la (2010). *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*. Nueva York (NY): Routledge, p.164.

of musical lines to form cogent structures; two particular Pärt favorites are the mensuration canon and the additive/reductive processes.<sup>113</sup>

Tanto la simplificación de los medios compositivos como el uso de procedimientos organizativos se aplicaron a los aspectos técnicos del *tintinnabuli*. Así, Pärt empleó la tríada como la base de este estilo, limitándose a usar una por obra. De este modo, la percepción de tensión y resolución propias de la tonalidad funcional están ausentes en sus piezas; el resultado es una cierta impresión de estasis o, como apunta Wright, “of viewing the same object from different directions”.<sup>114</sup> Por otra parte, es también notable el uso del silencio en este estilo compositivo, puesto que Pärt lo concibió como la condición de la que su música emergía, por un lado, y también como la paz interior que sus piezas querían comunicar.<sup>115</sup>

El uso de procesos sistemáticos se aplicó también a la composición de las líneas individuales, de las que se podían encontrar dos tipos: la parte melódica (voz organal) y la *tintinnabuli*, que servía de acompañamiento a la primera. Pärt hizo un uso muy determinado de los principios organales medievales a través del despliegues de alturas de la tríada básica en contraposición a una o varias voces organales con un grado de disonancia muy controlado. La organización de las partes melódicas dependía de si la obra era instrumental o vocal, pero en general se movían por grados conjuntos alrededor de una altura determinada (el centro tonal) que acostumbraba a ser también la fundamental de la tríada que se usaba en la pieza:

In an instrumental work, the melodic parts use a simple systematic process to create a continuously expanding and/or contracting melodic line; for example, in the *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, the melodic parts start on the tonal center and gradually expand down the scale by one note at each repetition, always returning to the tonal center to begin each statement.

For a vocal work, the melodic parts are determined by the parameters of the individual words. A text is set syllabically; the first or last syllable of a word starts on the tonal center, and the rest of the word moves by step either toward or away from this

<sup>113</sup> Wright, S. (2002). Arvo Pärt (1935-). En Sitsky, L., *Music of the twentieth-century avant-garde: a bio-critical sourcebook* (pp. 358-364). Santa Barbara (CA): ABC-CLIO, p. 359.

<sup>114</sup> Ibíd., p. 360.

<sup>115</sup> Ibíd.

referential pitch, the distance traveled being determined by the number of syllables in the word. Thus, if a word has five syllables, it will either start on the tonal center and then move up or down the scale five notes, or it will start five notes above or below the tonal center and then move toward it.<sup>116</sup>

Como se ha mencionado en los párrafos anteriores, la voz *tintinnabuli* también se articulaba según unas normas estrictas, que la restringían a la interpretación de las tres notas de la tríada en torno a la voz organal. Esta organización de la voz *tintinnabuli* podía realizarse por encima de la melodía, por debajo, o alternando ambos modos:

an upper tintinnabuli part sounds the nearest note of the triad above a given melodic note, a lower tintinnabuli part sounds the nearest note of the triad below the melodic note, while an alternating part combines these two approaches, successively alternating the nearest notes of the triad above and below the melodic part. [...] no matter which specific rule is followed in a particular situation, the important factor is that it is followed consistently. Through the application of these rules in the tintinnabuli parts, the triad is literally sounded throughout a composition, resulting in the sense of harmonic stasis that is hallmark of the tintinnabuli style.<sup>117</sup>

Además de estos procedimientos basados en secuencias o procesos matemáticos simples, a partir de los que las distintas partes se combinaban para formar la estructura de la pieza en su totalidad, otras características del estilo *tintinnabuli* fueron la homofonía rítmica, el mantenimiento de *tactus* invariable y el uso de pedales modal-tonales.

En el caso específico de Gubaidulina, la compositora se encontró en la situación de tener que elegir entre escribir música encargada y aprobada por el estado, o música explícitamente irónica. Algunas de las obras que compuso entre los años 70 y 80 (*Detto*, 1978; *In Croce*, 1979; *Sieben Worten*, 1982; etcétera) ya contienen muchos elementos que apuntan a su adhesión a un lenguaje compositivo desvinculado tanto de la estética soviética como del estilo vanguardista en boga; la compositora emergió en el periodo post-*perestroika* a la cabeza de este lenguaje musical. Sobre el contenido espiritual en sus propias obras, Gubaidulina ha afirmado:

---

<sup>116</sup> Ibíd.

<sup>117</sup> Ibíd., p. 361.

all my works are religious. As I understand it, I've never written non-religious pieces. But the Orthodox Church is not interested in us contemporary composers, or in our music. The Church uses only old music that has been accepted and consecrated. So we do not write new pieces for the church. Of course, we can write religious works, but only as our own fantasy. We never aspire to bring them to the church. And I don't aspire to either. But I strongly want to participate. I feel a great desire to realize my religious needs within art.<sup>118</sup>

Para esta compositora, la música (el arte) está asociada con el espiritualismo místico y la transcendencia humana; existe un paralelismo entre la religión y la creación artística, puesto que a través de ambas se quiere restaurar el vínculo entre el alma y Dios:

[...] the aim of art is to redeem time, that is, art has a religious predestination. [...] Of course, such an interpretation is not strictly theological [...]. But for us artists it is absolutely necessary to experience this religious reunion with the highest essence of our souls. Without it we would be unable to work with such an inspiration. I understand the word 'religion' in its direct meaning: as *re-ligio* (*re-legato*), that is, a restoration of *legato* between me (my soul) and God. By means of my religious activity I restore this interrupted connexion. Life interrupts this connexion: [...] by creating through our art, we strive to restore this legato.<sup>119</sup>

Este objetivo que la música tiene en común con la religión, según Gubaidulina, no se limita a su experiencia personal e individual; al contrario, la autora lo concibe como la característica fundamental del arte en el siglo XX.<sup>120</sup> De manera semejante, al hablar de las vanguardias (el también llamado modernismo) y de la importancia de la innovación en la arte y la música, Gubaidulina insiste en que la prioridad de los oyentes es también establecer una conexión espiritual que los lleve a un estado de plenitud:

---

<sup>118</sup> Lukomsky, V. y Gubaidulina, S. (1998). 'The Eucharist in My Fantasy': Interview with Sofia Gubaidulina. *Tempo*, New Series, 206, 31.

<sup>119</sup> Ibíd., p. 33.

<sup>120</sup> Ibíd., p. 33: "From my perspective, the 20<sup>th</sup> century seeks to look into the depths of its own soul. [...] I have the impression that in this century, while we were moving forward, probably farther than we were ready for (our foray into outer space, into atonal music, exit to the new dimensions of art), it suddenly became clear that we had lost something in our souls. And the inescapable longing for the unknown inside the soul sprang up. For this reason, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century many artists began looking intensively for a way to penetrate into the depths of their souls. [...] This inescapable longing forces artists to go inside sound".

[...] the public does not expect something new; it comes to the concert to get impressions. The public strives for active spiritual work. And it applauds composers and performers for presenting something that allows people to experience a state of concentration, to bring themselves into a state of wholeness, to cure themselves from the state of dispersal and disconnection that they suffer in everyday life.<sup>121</sup>

Como se va a ver con más detalle en las siguientes páginas, este vacío entre el alma y Dios que Gubaidulina quiere salvar a través de la expresión musical y artística es en esencial el vacío entre la “consciencia humana individual y el cosmos” que Eduardo de la Fuente, citando a George Rochberg, menciona en *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*.<sup>122</sup>

Esta espiritualidad musical continúa presente en la música de compositores más jóvenes. Así, las primera obras de Victoria Poleva (Kiev, 1962) estuvieron ligadas a las estéticas de las vanguardias y el poliestilismo; sin embargo, a partir de finales de la década de los noventa sus composiciones se identificaron estilísticamente con el minimalismo de influencia sagrada, relacionado estrechamente con los estudios de la compositora de textos provenientes de los servicios divinos, y su representación en la música. Ejemplos de estas piezas incluyen las obras corales *Resurrection Stikhere*, *Magnification of Christmas* y *Christmas Troparion* (2007), sobre textos canónicos; *Slouan's psalm* (2003), para soprano y violoncello (sobre un texto de Silvano Athonita), y *Simeon's Word* (2000), para soprano y órgano (sobre un texto de Simeón en Nuevo Teólogo).

Otro ejemplo es Tarik O'Regan (Londres, 1978). En 2002 se estrenaron dos de sus composiciones: *Clichés*, interpretada por la London Sinfonietta, y *The Pure Good of Theory*, por la orquesta sinfónica de la BBC. Su *Sainte* ganó en 2005 el British Composer Award en la categoría de obra vocal; *Threshold of Night*, recibió el mismo galardón, esta vez en la categoría de obra litúrgica, en 2007. Su segundo álbum con Harmonia Mundi, también llamado *Threshold of Night*, fue publicado a finales de 2008, siendo

---

<sup>121</sup> Lukomsky, V. y Gubaidulina S. (1998). Sofia Gubaidulina: ‘My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!’. *Perspectives of New Music*, vol. 36, 1, 9-10.

<sup>122</sup> Fuente (2010), op. cit., pp. 161-163. El autor se refiere a Rochberg, G. (1984). Can the Arts Survive Modernism? (A Discussion of the Characteristics, History, and Legacy of Modernism). *Critical Inquiry*, vol. 11, 2, 317–340.

reconocido con dos nominaciones a los Grammy en las categorías de mejor álbum de música clásica y mejor interpretación coral.<sup>123</sup> La música de O'Regan incorpora diversas influencias, entre las que destacan la escritura vocal renacentista, la música norafricana, el rock británico de los años sesenta y setenta, el jazz y el minimalismo.<sup>124</sup> Sus piezas suelen estar escritas utilizando lenguajes tonales y modales, frecuentemente en combinación con complicados efectos rítmicos y densas variaciones de la textura sonora:

It's not easy to describe the music, which is fundamentally tonal but not based on traditional ideas of melodic themes and harmonic movement, but there are some recurring structural and thematic features, including the use of imitative, often overlapping layers of melodic/rhythmic fragments; increasing and decreasing density of textures, which range from clusters to wider voicings, from solo voice and duet to octets and full choir, spiced with tangy dissonances and occasional, judiciously planted, unaltered chords or unisons; ostinatos and pulsing, momentum-building rhythms (reminiscent of minimalist techniques) usually in the instrumental accompaniment; and moods of high energy contrasted with ethereal, meditative quietness.<sup>125</sup>

David Lang (Los Ángeles, 1957) es uno de los compositores americanos más representados en la actualidad. Su extenso catálogo está formado por óperas y piezas para solista, música de cámara y orquesta; Peter Serling escribe: "his [...]works are by turns ominous, ethereal, urgent, hypnotic, unsettling and very emotionally direct. Much of his work seeks to expand the definition of virtuosity in music — even the deceptively simple pieces can be fiendishly difficult to play and require incredible concen-

---

<sup>123</sup> Wallace, A. (2010). Short, sharp reminders of our Irishness.

<http://www.irishtimes.com/culture/music/2.659/short-sharp-reminders-of-our-irishness-1.680399> (consultado el 14/03/2016).

<sup>124</sup> Ruhe, P. (2011). A conversation with Tarik O'Regan on his stirring "Triptych," in Emory concert. <http://www.artsatl.com/2011/03/tarik-oregans-triptych-british-music-in-a-free-concert-on-emory-campus/> (consultado el 14/3/2016).

<sup>125</sup> Vernier, D. (2008), reseña de *Threshold of Night* para ArchivMusic.

[http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=201685](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=201685) (consultado el 14/3/2016).

Véase también: Levine, R. (2008). Recording of December 2008: *Threshold of Night*.

<http://www.stereophile.com/recordingofthemonth/1208rotm/index.html#jprQcqDwMo7yU7zh.99> (consultado el 14/3/2016): "O'Regan's music is primarily tonal, and complex, with much going on at all times: vocal lines rising and falling, imitation, solo voices or duets (or, at one point, an octet) breaking out from within the choir, rhythmic motifs that repeat and repeat, a *chug-chug* throbbing that gets the heart beating, and wicked dissonances, some quickly resolved, others lingering".

tration by musicians and audiences alike".<sup>126</sup> Muchas de sus piezas suelen semejarse entre sí a causa de la visión que informa sus características estructurales;<sup>127</sup> su música ha estado inspirada por el modernismo, el minimalismo y el rock, y se la puede describir como postminimalista.

I came out of the modernist era, when people were making statements like "I write what needs to be written, not what people want to hear," and "Music is powerless to express anything." I don't believe that. For me, the compositional act is not sitting in my studio thinking about being a genius; it's about communicating something to musicians that they can communicate to audiences.<sup>128</sup>

En 2008, Lang ganó el Pulitzer por *The Little Match Girl Passion* (2007), basada en el cuento de Hans Christian Andersen "La pequeña cerillera" e inspirada en la *Pasión según San Mateo* de Bach, que también recibió un Grammy en 2010. Su *simple song #3* (2015), escrita como parte de la banda sonora de la película YOUTH, de Paolo Sorrentino, recibió varias nominaciones en 2016, incluyendo los Oscars y los Globos de Oro. Algunas de sus piezas más recientes incluyen *mountain* (2014), encargada por la Cincinnati Symphony; *man made* (2013), un concierto para el cuarteto So Percussion y la orquesta de la BBC; la ópera *the whisper* (2013), para el International Contemporary Ensemble y la soprano Tony Arnold; *death speaks* (2012), un ciclo de canciones basado en Schubert e interpretado, entre otros, por Bryce Dessner de The National y Shara Worden de The Brightest Diamond; y *love fail* (2012), pieza escrita para el conjunto vocal Anonymous 4 y basada en los recuentos medievales de la historia de Tristán e Isolda.

Así pues, durante la segunda mitad del siglo XX la composición y práctica de esta música de contenido religioso y/o espiritual se encontraba bien establecida. A grandes rasgos, como ya se ha visto al comentar el caso particular de Gubaidulina, se puede hablar de piezas que daban prioridad a la sencillez, basadas en unos pocos elementos,

---

<sup>126</sup> [http://bangonacan.org/about\\_us/david\\_lang](http://bangonacan.org/about_us/david_lang) (consultado el 15/3/2016).

<sup>127</sup> "My pieces, like the concerts, are all very concept-driven. I'm always asking myself questions like "what would it be like if...?" They're always about some gradual change, or a structural plan." Davidson, J. (2014). David Lang Wants to Be More Superficial. <http://www.wonderingsound.com/feature/david-lang-interview/> (consultado el 15/3/2016).

<sup>128</sup> Ibíd.

con los que se pretendía establecer una relación significativa a través de la música que incluyera no solamente su autor o autora, sino también a sus oyentes. Es dentro de este concepto historiográfico y estético general de la música minimalista y postminimalista donde se deben que situar las obras que Miguel Ángel Roig-Francolí compuso a principios del siglo XXI.

#### IV. El lenguaje musical de Miguel Ángel Roig-Francolí a partir de 2004.

Este compositor ha definido la característica principal del postmodernismo como una “falta de líneas de demarcación claras entre el pasado y el presente”,<sup>129</sup> a la que añade el establecimiento consciente de una conexión con el pasado<sup>130</sup> y la multiplicidad estilística.<sup>131</sup> A pesar de calificar su propia producción en general como postmoderna, hay diferencias de estilo evidentes entre sus obras de los años 70-80 y las que compuso durante y a partir de la primera década del siglo XXI. Estas diferencias en el lenguaje musical fueron el reflejo de una intención compositiva específica, en especial por lo que respecta a las piezas que el autor escribió entre 2005 y 2007 (*Dona eis requiem*, *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio*, *Cánticos para una tierra sagrada*, y *Missa pro pace*), a las que se refirió como un “ciclo” en las notas de programa de la *Antífona*, en 2008.

Así, entre *Diferencias y fugas* (1987) y *Easter Toccata* (2004) se extendió un período de diecisiete años durante los que el compositor se dedicó exclusivamente a la investigación y la docencia. Con *Dona eis requiem* (2005), Roig-Francolí eligió de manera deliberada utilizar un lenguaje musical postminimalista, con el que buscaba la intensidad expresiva a través de la austерidad y la simplificación de los medios técnicos, a

---

<sup>129</sup> Bonet Riera (2014), op. cit.

<sup>130</sup> Lo que podría calificarse como una estética del recuerdo o la memoria (*aesthetics of remembrance*), que se contrapondría a la estética del olvido (*aesthetics of forgetting*) que menciona de la Fuente.

<sup>131</sup> Ibíd.: “Trabajar con estilos muy contrastados, mezclando elementos modernos con otros que no lo son, es puro postmodernismo”.

los que ponía al servicio del mensaje que quería transmitir. Aun cuando su estilo se ha ido haciendo más complejo de manera paulatina a lo largo de los años siguientes (con lo que sus últimas piezas comparten algunas de las características de sus obras de los años 80), este lenguaje tuvo una continuidad en la producción del autor más allá del ciclo mencionado.

El compositor ha mencionado en diversas ocasiones que su vuelta a la música fue "muy sentida". En una entrevista concedida a la revista *Eivissa* en 2006, Roig-Francolí explicó como

Aquest retorn va estar motivat per la necessitat de respondre d'alguna manera a la tristesa que m'han causat i em segueixen causant les atrocitats, injustícies i barbaritats històriques que estam presenciant en el món que ens ha tocat viure. Com a artista, la meva millor (i quasi l'única) resposta havia de passar per la creació i l'expressió artístiques. I aquesta va ser la crida per reprendre la meva feina compositiva.<sup>132</sup>

Como ya se ha apuntado en la introducción de esta tesis, la necesidad de réplica y protesta se refería a una serie de catástrofes humanas y ecológicas que habían protagonizado las últimas décadas del siglo XX y que seguían afectando los primeros años del XXI. Para el compositor, este impulso se tradujo en una música de dimensión espiritual, basada en la cita de textos sagrados y melodías del repertorio medieval gregoriano; una música que, para poder responder a su contexto social e histórico, se llenó de sentido. El vínculo con el repertorio gregoriano, por tanto, no fue casual: por una parte se enmarcó dentro de la intención postmoderna de tender puentes hacia el pasado y de una concepción cíclica del tiempo y la historia;<sup>133</sup> por otra parte correspondió al afán personal del compositor de crear una música con una profundidad expresiva y espiritual a través de los textos y melodías que tomó prestados; además,

---

<sup>132</sup> Torres Planells (2006), op. cit., p. 31. Nótese también que Roig-Francolí repite este mismo sentimiento en 2008, en las notas que redacta para el programa de *Antífona*.

<sup>133</sup> Ya se ha visto al establecer la metodología de investigación cómo Crumb mencionaba la evolución de la cultura en espiral. El propio Roig-Francolí recoge también esta idea en el epílogo de su libro *Under-standing Post-Tonal Music*: "Or does it mean that the linear-progress philosophy is essentially flawed, and we should instead think of some kind of cyclic or circular model of aesthetic progress as being more appropriate to music and the arts in general? In such a model, the return to old styles and forms, far from being reactionary, would be a type of forward motion and progress". Roig-Francolí, M. Á. (2008). *Under-standing Post-Tonal Music*. Nueva York (NY): McGraw-Hill, p.361.

constituyó un punto de contacto con el trabajo como investigador y docente del compositor.

La música que Roig-Francolí compuso entre 2005 y 2007 se basa en tres elementos: melodía, ritmo y organizaciones interválicas (en particular, sucesiones de notas: escalas y arpegios). Esta extrema economía de recursos musicales permite que las melodías utilizadas (el material prestado) adquieran un papel protagonista en su música. Así, se enfatiza el sentido de las citas que el compositor utiliza (melódicas y verbales), alrededor de las cuales se articulan las piezas. La simplicidad técnica no sólo obedece a la intención del compositor de utilizar un lenguaje musical limitado a unos elementos muy concretos; también resulta en una música en la cual los recursos de mayor carga expresiva –por el significado del texto y melodías que se citan, pero también por sus connotaciones espirituales y religiosas a lo largo de la historia– se encuentran en su centro, sin artificios que los escondan.<sup>134</sup>

Las diferencias de estilo en su producción anterior a 1987 e inmediatamente posterior a 2004 no pasan desapercibidas a Roig-Francolí. Los cambios en su lenguaje musical fueron una decisión consciente, en un momento en el que consideró que su música, más allá de un reflejo de su individualidad como compositor, debía estar impregnada de un sentido de lo sagrado. Pero Roig-Francolí sigue definiendo estas piezas como postmodernistas:

Les meves obres més recents són totalment postmodernistes i també postminimalistes (és a dir, adopten una estètica basada en una gran simplificació i economia de mitjans). No són tonals en el sentit de la tonalitat harmònica i funcional dels segles XVIII i XIX [...]; en tot cas, practic [sic] una neotonalitat molt pròpia del principi del segle XXI [...]. La meua música recent no té res a veure amb el modernisme, però tampoc amb les sintaxis musicals del XIX.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Notas de programa para *Antífona y salmos*, 2008: “Busco la intensidad expresiva a través de una austerioridad y simplificación de medios técnicos, que pongo al servicio del mensaje que quiero transmitir”.

<sup>135</sup> Torres Planells (2006), op. cit., p. 30.

[L]as piezas que he llamado postminimalistas [...] son sin lugar a duda piezas del siglo XXI. Para mí, unas obras así ni siquiera podrían considerarse como parte del siglo XX, ya que no habrían sido posibles si no hubiera habido el minimalismo antes.<sup>136</sup>

Las piezas postminimalistas de Roig-Francolí se caracterizan por la incorporación de elementos que hacen referencia a un cierto sentido de lo sagrado (melodías gregorianas, textos tomados de la Biblia y la liturgia católica), en conjunción con unos elementos musicales muy concretos (uso de escalas, repetición, adición-sustracción, patrones rítmicos). El estilo y el lenguaje de las tres obras en las que se centra esta tesis (además de los ejemplos adicionales que se tratan) están en este caso unificados. Esta simplicidad y sobriedad a la hora de componer enmarcó la intención de dotar a su música de una dimensión espiritual y un contenido altamente expresivo en respuesta a los desastres humanos y ecológicos de la década de los 90 y el comienzo del siglo XXI. Esta carga de sentido se obtuvo mediante la cita literal de melodías del repertorio medieval gregoriano y de sus textos. Roig-Francolí mira hacia pasado, a las raíces de la historia de la música europea, para buscar (y encontrar) unos recursos musicales de gran profundidad expresiva:

[L]es tradicions medievals i renaixentistes occidentals transmeten un contingut [sic] i uns arquetips espirituals i sagrats amb què m'identific [sic] profundament. No representen l'expressió més o menys caprichosa d'un cert individu, sinó l'expressió impersonal del sentit del que és sagrat. [...] A través de la seu profunditat expressiva i el seu contingut [sic] espiritual, la música antiga pot arribar molt directament al cor d'un oient modern, que un molts casos estarà ansiós precisament de connectar amb aqueixos valors perennes d'equilibri i bellesa que aquella música transmet i que són absents en el remolí del món modern.<sup>137</sup>

Una de las características de la música postmoderna es el establecimiento de vínculos y conexiones allí donde el modernismo se definía en términos de autonomía y superación; la música modernista, en muchos casos, había alienado al público de manera efectiva. En las obras que compuso a principios de siglo XXI, Roig-Francolí tiende puentes en dos direcciones: hacia el pasado histórico y hacia el oyente. El vacío creado

---

<sup>136</sup> Bonet Riera (2014), op. cit.

<sup>137</sup> Torres Planells (2006), op. cit., p. 32.

por el modernismo se pretende llenar de sentido; por esto, como se ha argumentado anteriormente, la intertextualidad (la incorporación de referencias y citas de otras obras, anteriores y contemporáneas, en una pieza, creando una red de significado) tiene una importancia fundamental. La apelación a una cierta expresión de lo espiritual o lo sagrado es una faceta más de este afán postmodernista de recuperación y apertura del sentido: puesto que las piezas están inmersas en una red de significaciones interconectadas, los oyentes quedan también vinculados a este sentido que, por otra parte, se abre a la interpretación. No se trata de convertir la música en un avatar de lo metafísico y trascendente, sino de enraizarla, dándole un contexto con el cual el público pueda establecer un diálogo y desde el que se puedan construir nuevos significados.

Esta aproximación a los oyentes se recalca a través de los títulos y las notas de programa que acompañan a las piezas de Roig-Francolí. Estos paratextos aportan información extra acerca de las obras que hacen evidentes a una audiencia más amplia ciertas citas y referencias que de otro modo sólo reconocería aquel público con conocimientos musicales. La interpretación que el público pueda hacer de una pieza depende en gran medida de cómo cada oyente individual la reciba y perciba, pero sí es cierto que a través de los elementos paratextuales y los detalles que estos aportan (o no), los autores pueden ejercer un cierto control sobre cómo sus obras son presentadas y percibidas.

Al estar analizando unas piezas en las que la expresión de lo espiritual está vinculada a la cita de música ya existente, no solamente el análisis de los paratextos es fundamental, sino también, al tratarse de música coral, el de los textos sobre los que Roig-Francolí se basa. No solo estas letras son, junto con las melodías que Roig-Francolí toma prestadas, la base alrededor de la cual se articula su expresión de lo sagrado, también tienen una relación directa con aquellas circunstancias históricas a las que el compositor quiso responder con su música. De hecho, el propio Roig-Francolí habla de “un simbolismo muy explícito y directo”,<sup>138</sup> mencionando que conscientemente buscó

---

<sup>138</sup> Como ya se verá más adelante al comentar las distintas piezas y las citas que se utilizan en cada una de ellas, esto hace referencia a la interpretación de los textos que el compositor utiliza en su sentido literal.

textos que se refirieran a aquello que quería expresar. Así, el tema espiritual se vincula al comentario político-social, haciendo eco de aquel eclecticismo que caracterizaba al postminimalismo, en concreto, y al postmodernismo, en general.

Por otra parte, es de notar que según Roig-Francolí la música antigua sugiere una reacción emocional similar a la causada por ciertos edificios o monumentos, o por la naturaleza virgen. Es decir, hasta cierto punto la expresión de lo sagrado va ligada a la sensación de sobrecogimiento. Precisamente, como ya se había apuntado anteriormente, Eduardo de la Fuente habla del espiritualismo musical en el contexto de lo que él llama “musical re-enchantment” (re-encanto o re-encantamiento musical). Para de la Fuente este *re-enchantment* debía ser la réplica al modernismo y a la alienación del arte respecto al público que este terminó suponiendo. Por medio de citas a Rochberg (quien fue, precisamente, uno de los pioneros del *borrowing* o préstamo musical desde una estética postmoderna arraigada en el desarrollo del serialismo), de la Fuente menciona el vacío entre la conciencia humana individual y el cosmos, que el modernismo trató de conquistar declarándolo inexistente y postulando la superación de la memoria, la historia, el pasado y la tradición (modernismo como estética del olvido; *aesthetics of forgetting*). Sin embargo, lejos de salvar el abismo entre individuos y universo, esto dificultó la recepción del arte. Así, de la Fuente explica cómo el rechazo de la memoria (entendida como memoria colectiva, con vínculos con el contexto sociocultural e histórico propio de los autores y el público) tuvo consecuencias especialmente negativas para la música, puesto que:

As Rochberg (1984: 334) tells us, music is the ‘principal art man has in which the natural function of memory becomes translated, through sound, into recognizable, perceptible, emotional forms.’ The ear wants to re-create and remember, and by doing so is also able to anticipate, repeat, be surprised, and so on.<sup>139</sup>

Se sugiere entonces que el principal problema de la música modernista radicó en que, al perseguir su objetivo de lograr un arte objetivo, se produjo una desconexión con los oyentes: al escuchar algo que no podía ser recordado, el oído dejaba de prestar atención. Aunque no puede obviarse que existen una serie de prejuicios perceptuales

---

<sup>139</sup> Fuente (2010), op. cit., p. 162.

de base cultural (y que por tanto que una música resulte o no familiar resultará del contexto desde el cual es creada, por un lado, y escuchada, por otro), la función de la memoria en la escucha es indudable.

En definitiva, la música no está vinculada a un significado figurativo pero sí a una importante carga simbólico-expresiva; por este motivo la música modernista tuvo que hacerse extraña a los oyentes para poder así volverse autónoma y no referirse más que a sí misma. Eliminando las líneas melódicas y la tonalidad (especialmente la tonalidad funcional), y las referencias a significados ajenos a la pieza en sí, los compositores modernistas quisieron evitar la previsibilidad, además de forzar a los oyentes a estar pendientes de cada nota. La pérdida de la función referencial imposibilitaba (o al menos dificultaba de manera extrema) poder dotar de sentido aquello que se escuchaba. Para Rochberg, el nacimiento del postmodernismo no era suficiente para solucionar los problemas derivados del modernismo. Se necesitaba un cambio a nivel profundo, una "reconstrucción de todos los lenguajes de la conciencia civilizada y cultural".<sup>140</sup> Si, como este autor argumenta, el existencia del vacío metafísico entre el individuo y el cosmos es inevitable, entonces la respuesta por parte del arte debe ser la búsqueda y creación de formas de pensamiento y acción que estén llenas de significado ("alive again with meaning"). En el caso de la música, esto no se restringe al retorno a una cierta tonalidad o a lenguajes tonales. Sin embargo, es evidente que el préstamo y la cita (más o menos explícita) de músicas más antiguas es un modo de crear una red de significaciones y referencias, tanto durante la producción de las obras como en su recepción e interpretación.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Rochberg, G. (1984), p. 335, citado en ibíd., p. 162: "a rebuilding of all the languages of civilized and cultured consciousness". Es debatible cuál era el nivel de inclusividad de Rochberg cuando habló de "todos los lenguajes", pero sí es cierto que esta cita se puede utilizar como (un) punto de partida para argumentar a favor de esa inclusividad y polifacetismo que creo que debe caracterizar la estética del postmodernismo.

<sup>141</sup> Esta importancia de la recepción ya se ha apuntado al hablar sobre la intertextualidad musical. Como apunta J. D. Kramer en su caracterización de la música postmoderna: "[it] locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers". Kramer, J. D. (1996). Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, vol. 17, 2, 22.

Los tres elementos básicos de la música postminimalista de Roig-Francolí (melodía, ritmo y organizaciones interválicas) se pueden clasificar, en términos generales, de dos maneras distintas:

1. Horizontal. Frecuentemente, las melodías se corresponden con el material que el compositor toma prestado de otras piezas; por tanto, hay una relación entre melodía e intertextualidad.
2. Vertical sonora. Se puede definir como el acompañamiento de la melodía e incluye: i) organizaciones interválicas, ii) entramado rítmico y iii) unísonos. Se distingue entre el entramado rítmico y los unísonos porque el primero se caracteriza por ser dinámico, mientras que los unísonos son estáticos y tienen una función percusiva o sirven de nota pedal. Aunque se mencionan las organizaciones interválicas (generalmente escalas y arpegios) como una categoría a parte, en ocasiones se desdibuja la distinción entre estas y el entramado rítmico.<sup>142</sup>

Convencionalmente, se entiende por ritmo la agrupación y diseño de los sucesos/elementos musicales, mientras que el compás se refiere a la medida del número de pulsaciones entre acentos recurrentes de manera regular. En el contexto de la métrica musical, a estas pulsaciones se les acostumbra a llamar tiempos. Así, esta definición de compás tiene en cuenta, por un lado, la naturaleza regular de las unidades básicas (tiempos) que lo conforman, y, por otro, la agrupación de estos tiempos. Aunque en general la música tonal está basada en gran medida en la regularidad métrica, es también cierto que muy frecuentemente se usan agrupaciones rítmicas irregulares y desfases entre compás y ritmo para poner esa regularidad en entredicho. Muchos compositores a lo largo de toda la historia de la música han usado frases asimétricas, divisiones irregulares del tiempo, y recursos como las síncopas y las hemiolas para crear una sensación de contradicción entre el compás tal y como aparece escrito en la partitura y el ritmo realmente percibido por el oyente.

Una de las características de la música post-tonal ha sido (y continúa siendo) la expansión de los límites de la temporalidad musical. Los compositores del siglo XX con-

---

<sup>142</sup> Es decir, los valores rítmicos en los que las organizaciones interválicas están escritas se tratan de manera muy semejante o igual a los de la textura rítmica en sí. Esta característica se podrá observar con más detalle en los análisis de las tres piezas corales.

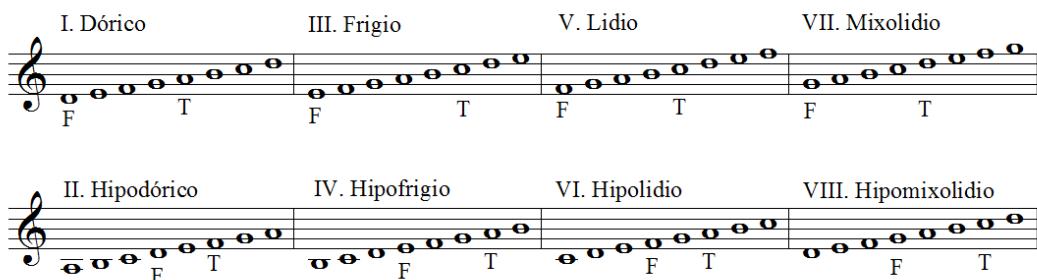
tinuaron utilizando los recursos mencionados en el párrafo anterior, pero además intentaron ir más allá de estas técnicas y recursos, creando texturas musicales complejas, con diferentes planos rítmicos y sonoros interactuando entre sí. En este contexto, Roig-Francolí utiliza agrupaciones rítmicas irregulares (que se crean gracias a patrones de acentuación y articulación) que, sin importar que el compás sea simétrico, logran la sensación auditiva de irregularidad temporal. Además de usar estos grupos irregulares, Roig-Francolí utiliza también la acentuación y el fraseo para crear grupos rítmicos iguales y regulares que, sin embargo, no cuadran con la métrica del compás (número de tiempos o subdivisiones de estos). Esto crea una sensación de desplazamiento métrico o desfase del grupo rítmico respecto al compás y a las agrupaciones anteriores y posteriores.

Estos elementos descritos, además, no aparecen de manera aislada o puntual en las obras de Roig-Francolí sino que, por el contrario, en los pasajes de mayor densidad sonora aparecen combinados en distintas configuraciones, creando varios casos de polirritmia (presencia simultánea de agrupaciones o divisiones rítmicas diferentes).

Para terminar, cabe mencionar que, al igual que otros compositores anteriores y contemporáneos, Roig-Francolí utiliza un sistema modal basado en la articulación de sus piezas alrededor de una clase de altura determinada y en el uso de los llamados modos históricos<sup>143</sup>, escalas diatónicas no funcionales que a su vez se derivan de los modos eclesiásticos o gregorianos. En líneas muy generales, cada uno de los modos gregorianos representaba el ámbito normal de una melodía en dicho modo y normalmente acababa en la misma nota, la final. Había ocho modos, agrupados en cuatro pares sobre la base de sus finales (re, mi, fa o sol).

---

<sup>143</sup> Roig-Francolí (2008), op. cit., pp. 7-8



### Los modos gregorianos.

Por su parte, los ya mencionados modos históricos son siete: jónico (do–do), dórico (re–re), frigio (mi–mi), lidio (fa–fa), mixolidio (sol–sol), eólico (la–la), y locrio (si–si). A diferencia de los modos eclesiásticos, los históricos no tienen ni final ni tenor, así que se distinguen entre ellos por su estructura interválica,<sup>144</sup> al estar formados por cinco tonos y dos semitonos, la disposición de estos dos semitonos dentro de la octava varía en cada modo y es, precisamente, lo que da a cada uno su sonoridad característica. Las características musicales específicas de las piezas postminimalistas de Roig-Francolí se desarrollarán con más detalle en la siguiente sección de la investigación.

En este sentido, cabe ver cómo este compositor interpreta y expresa las características del postmodernismo y postminimalismo musicales en el ciclo coral que compuso entre 2005 y 2007. Como se verá en los siguientes capítulos de análisis y exégesis, el contenido semántico de estas piezas estuvo determinado en gran medida por las circunstancias que motivaron su composición; de modo semejante, su significado define su lenguaje musical, que es completamente distinto del de las obras que Roig-Francolí había compuesto entre 1977 y 1987. El obvio eclecticismo que caracteriza su producción es consecuencia de diversas variables, entre ellas su intención compositiva. Por otra parte, el contenido semántico es especialmente importante en su ciclo postminimalista y, por esto mismo, su estilo cambia para así hacer posible la expresión de su sentido; de modo semejante, su uso de elementos intertextuales está relacionado con la transmisión de unas ciertas ideas en cada una de las obras.

---

<sup>144</sup> Es por este motivo que el antiguo modo 8 (hipomixolidio) deja de existir.

Adicionalmente, las características del lenguaje musical de Roig-Francolí se relacionan con su intención de alejarse de las propuestas del modernismo. Su búsqueda de un estilo alternativo estuvo condicionada en gran medida por sus profesores: Miguel Ángel Coria, una de sus principales influencias, que había apostado por un retorno a la consonancia, y Juan Orrego-Salas, su profesor en Estados Unidos, que se definía como neoclásico. Como se ha mencionado en este capítulo, el postmodernismo ha sido un reflejo de su época, en cuanto a inestabilidad, pluralidad y fragmentación; en este contexto, cada vez más autores se decantaron por un arte que expresara esta multiplicidad de perspectivas, especialmente aquellas que la ortodoxia había tendido a ignorar, y que tratará de crear vínculos con el pasado histórico y la tradición (entendida el sentido de contexto sociocultural). Para Roig-Francolí, la creación de un catálogo de composiciones que recuperaba el lenguaje tonal no suponía un retorno al siglo XIX, sino una alternativa esta música y a la de la primera mitad del siglo XX.

### 3. Ira y misericordia: “Dies iræ” y “Salve Regina” en *Dona eis requiem* (2005)

---

Roig-Francolí compuso *Dona eis requiem* en Cincinnati, entre enero y marzo de 2005. Esta pieza se estrenó el 11 de abril de 2006 en el Auditorium de Palma de Mallorca a cargo de la Orquesta Sinfónica de Baleares y la Coral Cármina, bajo la batuta de Philippe Bender. Posteriormente, la obra se interpretó el 12 de abril de 2006 en Menorca (de nuevo por la Orquesta Sinfónica de Baleares), el 29 de abril de 2007 en Ibiza (Orquesta Sinfónica Ciudad de Ibiza, dirigida por Adolfo Villalonga), el 28 de octubre de 2007 en Jacksonville, Florida (University of North Florida Chorale and Chamber Singers y Orchestra of the Chamber Music Society of the Good Shepherd, dirigidos por Cara Tasher), y el 21 de abril de 2008 en Detroit, Michigan (Wayne State University Orchestra and Concert Chorale, dirigidos por Kypros Markou).<sup>145</sup>

Por su temática y uso de la melodía del “Dies iræ”, esta pieza se puede considerar como un ejemplo de réquiem, del que existen muchos ejemplos compuestos a lo largo de la historia y, específicamente, durante los siglos XX y XXI. Entre otros, caben mencionar los escritos por Duruflé (1947), Britten (*War Requiem*, 1962), Ligeti (1963-1965), Stravinsky (*Requiem Canticles*, 1966), Schnittke (1972-1975), Penderecki (*Réquiem polaco*, 1984, revisado en 1993 y 2005) y Webber (1985). De manera adicional, Audra Versekeneite define la secuencia “Dies iræ” como “una de las formas de ‘dialogo’ musical paradigmático. Se lo puede tratar también como a un signo metacultural concreto, que figura en obras musicales de varios períodos.”<sup>146</sup> Ejemplos recientes del uso de esta melodía pueden encontrarse en *Treno a las Víctimas de Hiroshima*.

---

<sup>145</sup> [http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos\\_recientes.htm](http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos_recientes.htm) (consultado el 16/12/2015).

<sup>146</sup> Versekeneite, A. (2011), op. cit., p. 113.

*hima* (1961) de Penderecki, *Black Angels* (1970) de George Crumb, y *Miserere* (1989) de Arvo Pärt, por nombrar unos pocos.

### I. Dies iræ

El primer movimiento de *Dona eis requiem* se organiza en tres grandes secciones (cc. 1-48, 49-77, y 78-154) que se corresponden a los cambios de armadura (de un bemol inicial a la ausencia de alteraciones, y regreso al bemol del comienzo; o, lo que es lo mismo: de la modalidad eólica a la dórica, y vuelta a la eólica) y de línea melódica.

La secuencia gregoriana “Dies iræ” está formada por un total de diecinueve estrofas. Tal y como aparece en el *Liber usualis*, hay tres melodías distintas que van alternándose, más dos líneas melódicas adicionales para las estrofas 18 (*Lacrimosa*) y 19 (*Pie Iesu*). Roig-Francolí cita textualmente las seis primeras estrofas de la secuencia medieval, de modo que en cada sección del movimiento aparecen dos estrofas del poema y una melodía distinta para cada uno de los bloques de dos estrofas.

La primera sección empieza con una introducción de catorce compases. En ella aparece ya la melodía [A] del “Dies iræ” en la flauta primera (cc. 2-6 y 8-12) y el oboe primero (cc. 8-12). La melodía se acompaña con escalas: en los cc. 2-6 la flauta segunda realiza una escala ascendente y dos descendentes. La primera de estas escalas se extiende desde  $re_4$  a  $re_5$ , mientras que las dos descendentes abarcan una décima menor del  $fa_5$  al  $re_4$ ; por su distribución interválica, estas escalas son eólicas. Del c. 8 al 12, el oboe segundo toca las mismas escalas por movimiento retrógrado (es decir, la primera descendente y las demás ascendentes).<sup>147</sup> Estos dos elementos, melodía y escalas, son junto con el entramado rítmico (que aparece a partir de la segunda sección del

---

<sup>147</sup> Además, los fagotes, trombones, violoncelos, contrabajos, y el timbal realizan un unísono sobre la clase de altura  $re$ , con lo que—como ya se verá con más detalle—esta se establece como centro tonal del movimiento.

movimiento) las características principales de la música que Roig-Francolí ha compuesto a principios del s. XXI.

El coro se incorpora a partir del c. 15; la entrada del texto se remarca con una intensificación temporal y dinámica. Roig-Francolí cita la melodía usando valores de blanca, excepto al final de los versos 2 y 5 (♩), y 3 y 6 (♩). En la primera estrofa del texto, la melodía es doblada por la flauta primera, el oboe primero y los fagotes. Por otra parte, las cuerdas realizan escalas y van entrando de manera progresiva: el contrabajo y los violines I en el c. 15, los violines II en el c. 19, los violonchelos en el c. 24, y las violas en el c. 30 (con lo que coinciden con la última nota de la melodía). Así, la textura sonora va cobrando densidad conforme va avanzando el movimiento. El tratamiento musical de la segunda estrofa es bastante parecido al de la primera, con algunos matices. En primer lugar, no hay la progresiva densificación sonora que acompañaba los tres versos iniciales, puesto que las cuerdas al completo tocan de manera continua entre los cc. 31-48. Por otra parte hay cuatro intervenciones de los timbales (cc. 33, 37, 41 y 45), en forma de redoble.<sup>148</sup> En este caso, los fagotes y trombones son los que doblan la melodía. Las flautas y oboes también realizan la misma línea melódica, pero en este caso por disminución,<sup>149</sup> yuxtaponiéndose a los valores más largos del coro y el resto de instrumentos de viento. Puesto que se toca en valores más cortos, la línea melódica termina en el c. 44; por esto, en los cc. 45-48 se repite el principio (cabecera) del tema.<sup>150</sup>

La segunda sección del movimiento empieza en el c. 49 con un cambio de armadura y de melodía.<sup>151</sup> La tercera estrofa guarda muchos paralelismos con la primera: la flauta primera, el oboe primero y los fagotes doblan la melodía del coro, mientras que las cuerdas se encargan de la densidad sonora. Sin embargo, en esta parte se introduce un nuevo estrato del tercer elemento fundamental de las obras de Roig-Francolí: el

---

<sup>148</sup> Este redoble es un eco del que ya aparece en el c. 15. Debe notarse además el uso de los instrumentos de viento y cuerda en unísono con finalidad percusiva. De esta manera, los elementos principales que conforman el lenguaje musical del compositor en esta obra son tres: la melodía, las sucesiones de notas (escalas) y el ritmo, que se utiliza de manera dinámica (textura rítmica) y estática (unísonos).

<sup>149</sup> El valor de las notas se reduce a la mitad, de blancas a negras.

<sup>150</sup> Cabeza de la melodía A, que corresponde al primer (o cuarto) verso del texto tal y como lo cita Roig-Francolí.

<sup>151</sup> En este caso, la melodía B.

entramado rítmico. El segundo grupo de los violines I, más los violines II se encargan de este parte, en la que realizan distintos desarrollos sobre el acorde re-fa-la. Además, el segundo grupo de violines I vuelve a tocar escalas al final del primer verso de la estrofa (c. 57), mientras que las violas, en el mismo compás, hacen lo contrario, dejando de tocar escalas para contribuir al entramado rítmico junto con los violines II hasta el final de la estrofa (c. 68). Si el tratamiento de la tercera estrofa del texto hacía eco de la primera, entonces el de la cuarta recuerda al de la segunda. Una vez más intervienen los timbales (cc. 71, 75, 79, 83 y 87), y al principio la melodía es doblada por las flautas, los oboes, los fagotes y los trombones. No obstante, a partir del c. 78 (coincidiendo con el segundo verso de la estrofa) las flautas y los oboes pasan a tocar escalas a partir de las notas del acorde tríada a partir del re (descendentes, en el caso de las flautas; descendentes, en el de los oboes). Por otra parte, entre los cc. 79 y 88 los violines realizan la melodía por disminución (los valores rítmicos se reducen a la mitad).

En la tercera y última sección se regresa a la armadura original. Hasta el c. 108 las partes de escalas y arpegios están repartidas entre las cuerdas y los vientos, respectivamente, excepto por los trombones, que doblan la línea melódica.<sup>152</sup> A partir de ese compás y hasta el final de la sexta estrofa (c. 130) toda la orquesta toca escalas. Solamente el segundo grupo de violines II y las violas, y los fagotes y trombones tienen partes distintas; los primeros se encargan una vez más del entramado rítmico, y los segundos de doblar la melodía.

Para terminar, hay un largo pasaje instrumental entre los cc. 130 y 146, más ocho compases de transición al segundo movimiento (*Agnus Dei*). Durante la coda el coro no interviene y tampoco aparece ningún tipo de material melódico, prestado o no. Todos los instrumentos de viento y cuerda (con la excepción del segundo grupo de violines II y las violas, que continúan realizando arpegios sobre re-fa-la) tocan escalas en diferentes valores, que culminan en el c. 146 con un acorde de seis notas (ordenadas por terceras: si,-re-fa-la-do-mi) al que se añaden los timbales y las campanas tubulares; debe notarse como no solo la distribución de registro de este acorde es amplia, sino

---

<sup>152</sup> Melodía C.

que además supone un *tutti* orquestal. En el pasaje de transición sólo intervienen las campanas tubulares, que tocan en compases alternos.

Como ya se ha mencionado, en lo que respecta a la melodía Roig-Francolí cita la parte correspondiente a las seis primeras estrofas del “Dies iræ”. Esta línea melódica se puede dividir en tres melodías distintas (A, B, C); cada una de estas se subdivide en tres partes, que coinciden con los tres versos que forman cada estrofa del poema (tercetos monorrimos; versos octosílabos, con rima consonante). El patrón acentual es trocaico (sílaba fuerte seguida de sílaba débil). En general, la melodía del “Dies iræ” es silábica (una nota por cada sílaba), con sólo unas pocas excepciones en las que una sílaba se alarga por dos o tres notas (entonación neumática). Roig-Francolí transcribe la melodía usando blancas (excepto, obviamente, cuando la melodía aparece por disminución); además, utiliza una redonda (o una blanca ligada a una redonda) al final de cada estrofa y del primer o segundo verso (nunca ambos en la misma estrofa):

Di/es / i/ræ! / Di/es / i/lla  
Sol/vet / sæ/clum / in / fa/yj/lla:  
Tes/te / Da/vid / cum / Si/by/lla!

Quan/tus / tre/mor / est / fu/tu/rus,  
Quan/do / iu/dex / est / ven/tu/rus,  
Cunc/ta / stric/te / dis/cus/su/rus!

Tu/ba / mi/rum / spar/gens / so/num  
Per / se/pul/chra / re/gi/o/num,  
Co/get / om/nes / an/te / thro/num.

Mors / stu/pe/bit, / et / na/tu/ra,  
Cum / re/sur/get / cre/a/tu/ra,  
Iu/di/can/ti / res/pon/su/ra.

Li/ber / scrip/tus / pro/fe/re/tur,  
In / quo / to/tum / con/ti/ne/tur,  
Un/de / mun/dus / iu/di/ce/tur.

Iu/dex / er/go / cum / se/de/bit,  
Quid/quid / la/tet, / ap/pa/re/bit:  
Nil / i/nul/tum / re/ma/ne/bit.

*Dies iræ! Dies illa*  
*Solvet sæ-clum in favilla:*  
*Teste David cum Sibylla!*

*Quantus tremor est futurus,*  
*Quando iu-dex est venturus,*  
*Cuncta stricte discussurus!*

*Tuba mirum spar gens sonum*  
*Per sepulchra regionum,*  
*Coget omnes ante thronum.*

*Mors stupebit, et natura,*  
*Cum resurget creatura,*  
*Iudi-can-ti responsura.*

*Liber scriptus proferetur,*  
*In quo totum continetur,*  
*Unde mundus iudicetur.*

*Iudex ergo cum sedebit,*  
*Quidquid latet, apparebit:*  
*Nil inultum remanebit.*

Métrica y distribución de rimas en las seis primeras estrofas del “Dies iræ”.

En la tabla anterior, la primera columna corresponde al patrón métrico del texto, con las sílabas tónicas subrayadas y la rima señalada en amarillo. Por otra parte, en la segunda columna las sílabas marcadas en azul representan las ocasiones en las que la entonación es neumática en lugar de silábica, mientras que el rojo señala los versos que terminan en un valor rítmico largo (o o J o). Este uso de redondas crea un patrón asimétrico (largo–corto / largo–corto/ corto–largo / corto–largo / largo–corto / largo–corto) dentro de cada una de las estrofas, al funcionar como punto de reposo. Se debe notar también que en este movimiento solo los tenores y los bajos (es decir, las voces masculinas) realizan la melodía al unísono.<sup>153</sup>

Por su parte, el entramado rítmico en este movimiento (y también en el resto de la obra) es dinámico. Roig-Francolí modifica la articulación y la acentuación para crear irregularidades temporales. Así en los cc. 89 a 108 cada uno de los instrumentos de viento (a excepción de los trombones, que doblan la melodía) repite una misma nota. Gracias a un patrón irregular de acentos y ligaduras, estas notas se articulan en grupos de dos hasta siete corcheas, creando un desfase temporal entre los seis instrumentos.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. I. Dies iræ, cc. 86-90.

<sup>153</sup> El compositor añade en este movimiento la siguiente puntuización: “In the case of a small chorus, it is possible for the women to double the men’s lines through the “Dies iræ” (sopranos sounding an octave above tenors, altos on the same octave as tenors).” Roig-Francolí, M. A. (2005). *Dona eis requiem (En memoria de las víctimas inocentes de la guerra y el terror)*. Cincinnati: Perenniss Music Publishing, p. 4.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. I. Dies iræ, cc. 91-95.

Como puede apreciarse en el ejemplo anterior, se crean tres grandes estratos rítmicos, cada uno de ellos constituido por dos instrumentos (dos flautas, dos oboes y dos fagotes). En cada estrato, los dos instrumentos empiezan al mismo tiempo, tocando notas distintas pero con el mismo patrón de acentos. Aunque esta coincidencia de acentuación y articulación se mantiene entre cada par de instrumentos, Roig-Francolí superpone tiradas de corcheas de longitud variable, separadas por un silencio de negra (o dos de corchea), para crear un efecto de canon entre ellos. Así, en este breve fragmento se pueden encontrar las agrupaciones siguientes:

- Flautas (cc. 91-95)

Fl<sub>1</sub> (fa<sub>5</sub>): [3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1] ♩ [4 + 4 + (4)...

Fl<sub>2</sub> (re<sub>5</sub>): [3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1] ♩ [3 + 4 + 4 + (4)...

- Oboes (cc. 89-95)

Ob.<sub>1</sub> (la<sub>4</sub>): [3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1] ♩ [3 + 4 + 4 + 4 + 4 + 2] ♩ [5 + 5 + 5...

Ob.<sub>2</sub> (fa<sub>4</sub>): [3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1] ♩ [4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 1] ♩ [2 + 5 + 5...

- Fagotes (c. 95)

Fg.<sub>1</sub> (la<sub>3</sub>): [3 + 3 + (3)...

Fg.<sub>2</sub> (re<sub>3</sub>): [3 + 3 + (3)...

Así, la textura rítmica en la sección de vientos se compone de tres capas o estratos rítmicos. Cada estrato está formado por dos líneas superpuestas con acentos coincidentes pero con entradas a distintos tiempos. A su vez, cada uno de estos estratos interactúa y se contrapone con los otros dos, de modo que a nivel auditivo se crea un desfase temporal respecto a los diferentes niveles que componen la textura rítmica y a la pulsación interna (regular) del compás (presente en las partes que realizan la melodía).

Otro ejemplo distinto de la complejidad rítmica presente en este movimiento aparece también en la tercera sección. Desde el c. 89 hasta el 123 los violines I, las violas (cc. 95-107), y la primera sección de los violines II (cc. 108-120) realizan escalas:<sup>154</sup> empiezan con tres notas a partir de re (re-mi-fa), a las que se van añadiendo notas por grados conjuntos de manera progresiva, hasta completar la octava. Dado que la primera nota de cada escala está acentuada y que ninguna de las tres partes coincide entre sí, se crea un caso claro de polirritmia.

The musical score consists of seven staves. From top to bottom: 
 

- Vln. I: Treble clef, mostly eighth-note patterns.
- Vln. I: Treble clef, mostly sixteenth-note patterns.
- Vln. II: Treble clef, marked 'mf', mostly sixteenth-note patterns.
- Vln. II: Treble clef, mostly eighth-note patterns.
- Vla.: Bass clef, mostly eighth-note patterns.
- Vc.: Bass clef, mostly eighth-note patterns.
- Db.: Bass clef, mostly eighth-note patterns.

 The score shows various dynamics like 'div.' and 'unis.', and performance instructions like 'simile' with a bracket over two measures. The music is in common time throughout.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. I. Dies iræ, cc. 96-100.

En este breve ejemplo, tomado del pasaje mencionado, se observa como los violines I están desdoblados en dos grupos diferentes. Aunque ambos realizan escalas, el

<sup>154</sup> Debe tenerse en cuenta que en este pasaje los violines II realizan escalas desde el c. 96. Sin embargo, la técnica de adición descrita no se aplica hasta el c. 108.

primero realiza un patrón rítmico de [(4) + 4 + 4 + 5 + 5 + 5 + 5 + 6 + (6)]; el segundo, de [5 + 6 + 6 + 6 + 6 + 7 + (7)].<sup>155</sup> Al mismo tiempo, en la parte de las violas el patrón es [(3) + 3 + 3 + 3 + 3 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 5 + (5)]. No sólo la adición progresiva de notas a la escala se traduce en un desfase respecto al compás, el patrón de acentuación entre los distintos instrumentos es también completamente distinto.

Una vez explicado esto, hay que tener en cuenta que estos dos ejemplos, los pasajes en las secciones de viento y cuerda, ocurren de manera simultánea hasta el c. 108 (a partir de allí las flautas, oboes y fagotes interpretan escalas). De este modo hay dos casos distintos de polirritmia que ocurren simultáneamente. Lo que es notable es cómo el patrón de acentos coincide entre las distintas partes: las flautas con los violines I<sub>1</sub>; los oboes con los violines I<sub>2</sub>; los fagotes con las violas. Así, a pesar de que en cuanto a sonoridad las partes de viento y cuerda realizan elementos completamente distintos (notas repetidas, con entradas progresivas en el caso de los instrumentos de viento; escalas en las cuerdas), el patrón de acentos y articulación las cohesionan.

El ejemplo anterior permite también observar el tratamiento que Roig-Francolí da a las escalas. Aunque sólo aplica la técnica de adición en el pasaje comprendido entre los cc. 89-123, el compositor no usa las escalas siempre de la misma manera. De hecho, en este fragmento hay otras cuatro partes realizando escalas (los violines II, desdoblados en dos grupos; los violonchelos y los contrabajos), y cada parte las toca de una manera distinta. Tanto los violonchelos como los contrabajos tocan escalas ascendentes empezando en el primer tiempo (fuerte) del compás, los primeros en valores de blanca y los segundos, de redonda. Los dos grupos de violines II tocan escalas descendentes en valores de corchea.

Una vez más, Roig-Francolí logra aquí dos casos de desfase temporal: hasta el c. 101, la primera sección de los violines II empieza las escalas en la segunda mitad del primer tiempo, mientras que el segundo grupo de los violines II las empieza en la segunda mitad del segundo. A partir del c. 102, el primer grupo las empieza en el primer tiempo del compás y el segundo en el segundo. Por supuesto, estos desplazamientos

---

<sup>155</sup> Los números entre paréntesis corresponden al número de notas de los grupos que empiezan en el compás anterior o terminan en el posterior respecto a los compases del ejemplo.

temporales se yuxtaponen a las irregularidades rítmicas descritas en los párrafos anteriores. Aunque es cierto que este pasaje es uno de los más densos del movimiento (la textura sonora se va haciendo más compleja conforme el movimiento avanza),<sup>156</sup> Roig-Francolí utiliza esta técnica de entradas a destiempo, contraponiendo agrupaciones rítmicas con comienzos en tiempo o subdivisión fuerte con otras empezando en tiempo o subdivisión débil, a lo largo de todo el movimiento. A nivel auditivo, esto causa, en primer lugar, una sensación de desfase respecto al compás, y, además, un efecto de tipo canon entre las partes involucradas.

Como se ha apuntado anteriormente, Roig-Francolí cita la melodía del “Dies iræ” de manera simple y directa, sin artificios, siguiendo el modelo original. No obstante, entre los cc. 33 a 48 (final de la primera sección del movimiento, correspondiente a la segunda estrofa del texto y, por tanto, la segunda repetición de la melodía A) se encuentra un caso de desfase rítmico al superponerse dos versiones de la misma línea melódica a velocidades distintas.

El coro, doblado por los fagotes y trombones, realiza la melodía principal en valores de blanca, usando redondas solo en la última sílaba del segundo y tercer versos. Sin embargo, en este pasaje las flautas y oboes realizan la misma melodía por disminución, usando negras en lugar de blancas. En este estrato melódico, Roig-Francolí divide la línea melódica A en las tres frases correspondientes a cada verso del texto (“Quantus tremor est futurus, / Quando iudex est venturus, / Cuncta stricte discussurus!”) y las yuxtapone al coro y el resto de instrumentos de viento.

La primera frase de la melodía por disminución aparece en el tercer tiempo del c. 34, sobre la cuarta nota del primer verso (melodía en blancas); el segundo, en el tercer tiempo del c. 37, sobre la segunda nota del segundo verso. El efecto sonoro, en primera instancia, es de canon. Sin embargo, las dos líneas se descuadran poco después, y la entrada del tercer fragmento coincide aún con la penúltima nota del segundo verso (melodía en blancas). Además, la melodía por disminución termina cuatro compases antes que la original, por lo que Roig-Francolí repite la primera frase. Es decir, si la melodía A (segunda estrofa del texto) tiene tres frases (tres versos): a-b-c; la melodía por

---

<sup>156</sup> Cfr. coda instrumental del movimiento en la partitura incluida en el Anexo I.

disminución aparece de la siguiente manera: a-b-c-a, mientras que la línea melódica original mantiene su estructura en tres partes. Cada frase de la melodía disminuida termina en un valor largo (♩, ♩, ♩, ♩) y está separada por dos tiempos (-).

Por otra parte, la intervención de los timbales en este pasaje no hace sino resaltar aún más la sensación de irregularidad rítmica que caracteriza el movimiento. Empezando en el c. 33, los timbales realizan un redoble a intervalos regulares de cuatro compases. Esto implica que el primer y segundo redobles coinciden con los principios de frase de la melodía en blancas. Sin embargo, como la longitud de estas frases no es regular (en compases: 4 + 6 + 6),<sup>157</sup> los timbales pronto se descuadran respecto al coro, los fagotes y los trombones. Sin embargo, este desplazamiento rítmico significa que los timbales, a partir del segundo redoble, pasan a señalar la entrada de la melodía por disminución. Así, el pasaje se desarrolla a partir de un principio de tipo canon, con los dos estratos melódicos desfasándose progresivamente, hasta llegar al c. 48, donde coinciden de nuevo.

Un caso parecido se encuentra al final de la segunda sección del movimiento (cc. 71-88). Los timbales vuelven a realizar el patrón de redoble cada cuatro compases desfasado respecto a la melodía y, una vez más, la sección de viento al completo dobla al coro. Aunque la flauta primera realiza la línea melódica en negras más silencios de negra en lugar de blancas, esto supone únicamente una variación a nivel de articulación, no de coincidencia temporal. No obstante, la textura del pasaje cambia a partir del c. 78 (principio del segundo verso del texto), cuando las flautas y oboes dejan de doblar la melodía y pasan a tocar escalas. La línea melódica se traslada a la parte de los violines I. Sin embargo, en lugar de doblar lo que hace el coro (y los fagotes y trombones), los violines I no entran hasta el c. 79 y cuando lo hacen es tocando la melodía B por disminución desde el principio. Es decir, cuando en el primer estrato melódico ya se ha empezado la segunda frase de la melodía, los violines I arrancan con la primera. A diferencia del caso anterior, en este pasaje la melodía se disminuye reduciendo de manera constante los valores originales a la mitad de su duración. Roig-Francolí no la fragmenta, como sí hizo al final de la primera sección del movimiento, sino que mantiene su continuidad, igual que la línea melódica original. También es distinto el descuadre

---

<sup>157</sup> La redonda al final de la segunda frase, además, crea un efecto de 10 + 6.

rítmico que se da entre la melodía original, la melodía disminuida y los timbales. Así como en el otro pasaje los timbales precedían cada entrada de la melodía disminuida, aquí están desfasados. Al utilizarse intacta, la melodía disminuida conserva las longitudes irregulares de sus frases.

33

Fl.

Ob.

Bsn. ***ff***

Tbn. ***ff***

B. Tbn. ***f***

Timp. ***ffz*** ***sfz***

Tub. B.

Choir

Choir *legato*

*Tutti* *Tutti* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan - do

***ff*** Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan - do

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. I. Dies iræ, cc. 33-37.

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Timpani (Timp.), Tubas (Tub. B.), and two Choirs. The vocal parts sing the lyrics 'ju - dex - est - ven - tu - rus,' while the instrumental parts play rhythmic patterns. Measure 38 starts with a forte dynamic. Measure 39 shows a transition with eighth-note patterns. Measure 40 features sustained notes. Measure 41 includes dynamic markings like *sf*. Measure 42 concludes the section.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. I. Dies iræ, cc. 38-42.

El Dies iræ de Roig-Francolí está escrito en un lenguaje claramente tonal, articulado alrededor de una clase de altura, re, y poniendo énfasis en las notas del acorde<sup>158</sup> re-fa-la. Atendiendo a las partes no melódicas de este movimiento, no hay realmente progresiones armónicas (progresiones de acordes), funcionales o no. Por el contrario,

<sup>158</sup> Si anteriormente se ha descrito una escala, tal y como Roig-Francolí la utiliza en esta pieza, como una progresión de notas por grados conjuntos sin una jerarquía interna, ahora deben entenderse como acorde dos o más notas que suenan de manera simultánea, y, por tanto, arpegio como el despliegue de ese acorde.

se crea un ambiente sonoro estático en torno al re, gracias al uso de notas pedal y a los diferentes desarrollos rítmicos sobre el acorde mencionado.

Los cambios de armadura a lo largo del movimiento no suponen un cambio de centro tonal. Sí puede hablarse de un cambio de sonoridad de la primera sección a la segunda, y luego de vuelta a la tercera. En términos de modalidad, esto supondría un cambio de re eólico a re dórico, y vuelta a re eólico.<sup>159</sup> Si bien es cierto que a partir del c. 108 aparece el si, con más frecuencia (la sección de vientos realiza escalas empezando por si, además de re, fa y la) y que esta tendencia continúa en la coda instrumental, estas apariciones son demasiado esporádicas como para poder hablar de ambigüedad tonal. No obstante, ya se ha mencionado el acorde de seis notas (si,—re—fa—la—do—mi) con el que termina el movimiento. El núcleo de este acorde sigue siendo la tríada re—fa—la (realizada por los contrabajos, violonchelos, violas, violines II, campanas tubulares y timbales, trombones, fagotes, oboes, la flauta segunda), a la que se añade el si (flauta primera), y el do y el mi (violines I, desdoblados en dos grupos). Este final es más ambiguo que el resto del movimiento, pero las notas extrañas a la tríada re—fa—la se encuentran en el registro agudo, por lo que se refuerza la impresión de centralidad en torno al re. De hecho, el la es la clase de altura que más se repite en el acorde, aunque esto tampoco supone un cambio de modalidad, como ya se verá en el segundo movimiento de la obra.

## II. Agnus Dei

Este movimiento se compone de dos partes (A—A') de dieciocho compases, cada una subdividida en dos frases de la misma longitud. La formación instrumental es mucho más reducida que en el movimiento anterior (sólo participa el coro, la sección de

---

<sup>159</sup> La escala eólica, por su disposición interválica, coincide con la escala menor natural. Sin embargo, debe recordarse que este es un contexto tonal no funcional.

cuerdas y las campanas tubulares) y los elementos musicales utilizados se simplifican al límite.

El “Agnus Dei” es uno de los cantos del Ordinario de la misa. En *La música medieval*, Richard H. Hoppin señala que:

“[a]l principio, las tres peticiones [del Agnus Dei] terminaban con la frase «miserere nobis»; pero durante los siglos X y XI, «dona nobis pacem» se convirtió en la frase conclusiva [...]. Hacia la misma época, se dio un cambio similar en el Agnus Dei de la Misa de Requiem [...], cuyas dos primeras frases acaban con las palabras «dona eis requiem» (dales el descanso) y la frase final con «dona eis requiem sempiternam» (dales el descanso eterno).”<sup>160</sup>

Como se comentará con más detalle en el sexto capítulo de la tesis, el motivo por el cual Roig-Francolí utiliza el “Agnus Dei” está relacionado, al igual que ocurre con la aparición del “Dies iræ” en el primer movimiento de esta pieza, con su intención de incorporar un elemento espiritual a su música. Esta espiritualidad, por otra parte, se encuentra ligada al deseo del autor de responder con sus obras a las tragedias humanas y medioambientales de finales del siglo XX y principios del XXI.

En el caso de este movimiento, el “Agnus Dei” sólo presenta dos invocaciones, ambas terminadas en “miserere nobis” (ten piedad de nosotros); cada una se corresponde a una de las partes del movimiento. En los cc. 155 a 163 el coro a cappella canta la primera repetición del texto. Hay dos líneas melódicas, una realizada por las voces femeninas y la otra por las masculinas; esta última (tenores y bajos) empieza dos tiempos después de la primera, creando un efecto de canon. Ambas son muy sencillas: las sopranos y contraltos repiten la nota la y sólo al final de la frase, sobre la primera sílaba de “nobis”, suben a un si. Por su parte, la melodía de las voces masculinas resulta de transportar la primera una quinta justa descendente – a excepción del si, que se convierte en un mi (quinta disminuida). Al mismo tiempo que esta primera aparición de la melodía, las campanas tubulares tocan a intervalos regulares de un compás y medio (seis tiempos), empezando en el tercer tiempo del c. 156. En la segunda mitad de esta primera sección, la melodía se traslada a la sección de cuerdas. Los violines I<sub>1</sub>

---

<sup>160</sup> Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal, p. 155.

realizan la parte de las voces femeninas, mientras que la otra línea melódica recae en los violines II<sub>1</sub> y las violas. Además, los violonchelos y los contrabajos acompañan la melodía tocando escalas ascendentes. En el caso de los contrabajos, se trata de un motivo fijo de nueve compases (un silencio de blanca, tres repeticiones de las cinco notas re–mi–fa–sol–la en blancas, más un re redonda), que se repite dos veces más de forma idéntica, y aparece un total de tres veces en el movimiento.

La siguiente parte del movimiento empieza en el c. 173, donde el coro interviene de nuevo. Esta segunda aparición del coro es exactamente igual que la primera y, de modo semejante, las campanas tubulares vuelven a acompañar el texto. Sin embargo, a diferencia de la primera sección, aquí las voces están también acompañadas por los violines I y los contrabajos. Estos últimos, como ya se ha señalado, repiten el mismo motivo que en la frase anterior, mientras que los violines realizan escalas descendentes en corcheas. A partir del c. 182 la melodía pasa una vez más a las cuerdas. En este caso, los violines II tocan la primera línea melódica, mientras que las violas se encargan de la segunda. Las partes de los violonchelos y contrabajos son iguales que entre los cc. 164-172. Como novedad, los violines I realizan escalas por terceras y cuartas paralelas, a partir de las notas de la tríada re–fa–la:



Roig-Francolí. *Dona eis requiem. II. Agnus Dei*, cc. 182-190.

En un movimiento notable por su simplicidad, Roig-Francolí trata la melodía del “Agnus Dei” de manera especialmente económica. Mientras que la melodía que aparecía en el movimiento anterior era una cita del “Dies iræ” medieval, en este caso el compositor hace una referencia al *Miserere mei Deus* de Josquin des Prez, compuesto a principios del siglo XVI.<sup>161</sup> El *Miserere* es uno de los dos motetes de Josquin cuya es-

<sup>161</sup> Bonet Riera (2014), op. cit.

tructura está basada en la repetición de un tema central. En este caso, las palabras iniciales del primer versículo del salmo (*Miserere mei, Deus*) se cantan sobre un motivo muy simple de sólo dos notas, mi y fa:<sup>162</sup>

A musical score for a soprano voice. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (indicated by 'C'). The vocal line consists of eight notes: a quarter note on 'Mi', an eighth note on 'se', a quarter note on 're', an eighth note on 're', a quarter note on 'me', an eighth note on 'i', a half note on 'De', and a half note on 'us'. The lyrics are written below the notes. The measure number '8' is at the beginning of the line.

## Motivo melódico de Josquin des Prez.

Cada petición del “Agnus Dei” tiene tres versos, de cuatro, ocho y seis sílabas, respectivamente.<sup>163</sup> Roig-Francolí adopta el motivo de Josquin: en los dos primeros versos se repite la misma nota; al llegar al último, la melodía sube un semitono hasta el si♭ (o un tono hasta el mi, en la parte de voces masculinas) sobre la penúltima sílaba del verso—la respuesta del motivo melódico es por tanto tonal, no real:

voces  
femeninas

mi - se - re - re no - bis.

voces  
masculinas

mi - se - re - re no - bis.

La textura sonora en este movimiento es también especialmente sencilla y sobria; se pueden observar solamente dos casos de irregularidad rítmica. Los contraba-

<sup>162</sup> Este motivo de Josquin va reapareciendo a lo largo del motete, transportado respecto a su forma original. Roig-Francolí solamente toma prestada su primera aparición.

## <sup>163</sup>Ag/nus / De/i

*Oui / tol/lis / pec/ca/tu / mun/di*

*Mi/se/re/re / no/his*

jos, como ya se ha mencionado, realizan un motivo que se repite tres veces a partir de la segunda mitad de la primera sección (c. 164). Por su composición, dentro de este *ostinato* hay un caso de desplazamiento rítmico. Roig-Francolí utiliza escalas de cinco notas (re–mi–fa–sol–la) en valores de blanca contra un compás de  $\frac{4}{4}$ , de manera que una de las notas siempre queda como sobrante, sea al principio o al final de la escala:



Contrabajos: motivo.

Este tipo de *ostinato* se asemeja de manera significativa a la isorritmia, o repetición de una cierta organización de duraciones o ritmos (*talea*) a lo largo de una melodía de tenor. Esta técnica se empleó en la composición de motetes en el siglo XIII; además, se utilizó también el mismo término para referirse a la repetición periódica en los motetes del siglo XIV y principios del XV. En este movimiento, sin embargo, no solamente la duración de las notas es siempre la misma, sino también su altura, mientras que la isorritmia se caracterizaba por la variación de las alturas (llamadas *color*) a lo largo de la *talea*. Aun así, no deja de ser notable cómo el compositor incorpora diversos elementos y técnicas compositivas de origen medieval a su música, en especial si se tiene también en cuenta que el material melódico que temía prestado para este movimiento proviene, precisamente, de un motete.

Entre los cc. 174 y 181 los violines I realizan escalas descendentes en corcheas. En lugar de empezar directamente en el primer tiempo, Roig-Francolí escribe primero un  $re_5$  para saltar inmediatamente al  $re_6$ , a partir del cual comienza la escala. Así, a lo largo de este pasaje las escalas están desplazadas: cada una empieza en la segunda mitad del primer tiempo de cada compás y concluye en la primera mitad del primer tiempo del compás siguiente. A pesar de este claro desplazamiento rítmico, la articulación en estas escalas agrupa las corcheas en grupos de ocho notas, correspondiente a las ocho corcheas que caben en un compás. Por tanto, la articulación del pasaje sí co-

incide con la indicación de compás, pero al mismo tiempo rompe con la continuidad de las escalas.

Si el primer movimiento de *Dona eis requiem* había terminado en un gran acorde de seis notas, con énfasis especial en el re y el la, “Agnus Dei” está aún más claramente centrado alrededor de estas mismas dos clases de altura—aunque, por su repetición en el motivo del contrabajo, podría hablarse una vez más del re como centro tonal (no funcional) principal. Así, las dos líneas melódicas se centran en el la (voces femeninas) y el re (voces masculinas); de manera similar, las escalas que acompañan la melodía empiezan por las mismas notas (añadiéndose el fa entre los cc. 183-189). En consecuencia, el movimiento se articula en torno a la quinta justa re–la. Todos los finales de frase se realizan exclusivamente sobre estas dos notas, con lo cual se remarca la no funcionalidad del lenguaje tonal que Roig-Francolí utiliza, y se afianza la práctica medieval de *occursus* en unísono, octava o quinta hueca. De hecho, no hay ningún tipo de tensión armónica a lo largo del movimiento y los finales de frase son simplemente momentos de reposo, coincidiendo con los finales de verso/estrofa del texto. Los elementos musicales empleados son mínimos, y por esto mismo tampoco se forman acordes entre las distintas partes. A este respecto, a pesar de la referencia que el compositor hace en este movimiento al *Miserere* de Josquin, las cadencias y la construcción sonora de las dos piezas es significativamente distinta, ya que Josquin escribió acordes completos (es decir, que incluían la tercera) en sus finales de frase.

### III. Dona eis requiem/Salve Regina

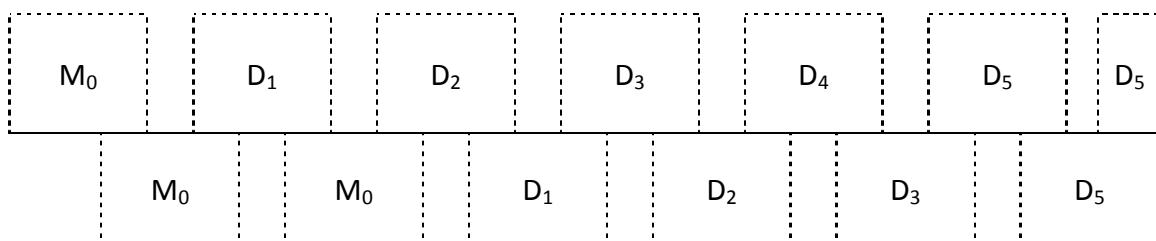
Así como los dos primeros movimientos podían dividirse claramente en partes distintas (*Dies iræ*: ABC ; *Agnus Dei*: AA’), este movimiento conclusivo no sigue un esquema formal canónico. Así, el *Dona eis requiem/Salve Regina* empieza con otra repetición del texto del “Agnus Dei” (“Agnus Dei, qui tollis peccata mundi”) en la que el coro realiza la misma melodía que en el movimiento anterior, acompañado por el pri-

mer grupo de los violines I y II, que interpretan escalas, y por los contrabajos. Este breve pasaje, comprendido entre el c. 191 y la primera mitad del 196, precede a los siguientes versículos del texto: “dona eis requiem, / sempiternam requiem”. A partir del c. 196 aparece una breve célula melódica ( $2 + 4 + 4 + 2$  tiempos) que se desarrolla y amplía a lo largo del movimiento. De esta manera, al final de la pieza hay cinco versiones más de esa célula, cada una de ellas más larga y compleja que la anterior. Por tanto, la característica estructural en torno a la cual se articula el *Dona eis requiem/Salve Regina* es el desarrollo de un motivo melódico ( $M_0$ ).

En el primer movimiento el coro canta al unísono, y solo las voces masculinas realizan la melodía. En el segundo se incorporan las sopranos y contraltos, y el coro se divide en dos grandes bloques (voces femeninas, por un lado; masculinas, por el otro), y cada uno de ellos interpreta una línea melódica distinta. En este tercer y último movimiento se mantiene la división del coro en dos secciones:

- Bloque I: sopranos primeras y segundas, contraltos
- Bloque II: tenores primeros y segundos, bajos

Hay una correspondencia entre sopranos y tenores primeros, sopranos y tenores segundos, contraltos y bajos, de manera que cada par de voces realiza exactamente lo mismo. Las dos secciones del coro cantan el motivo mencionado y sus desarrollos, contestándose entre ellas, de modo que las células melódicas se van superponiendo. Por esto motivo, no hay un punto de reposo (pausa) hasta llegar al final del movimiento.<sup>164</sup>



Distribución de las células melódicas en *Dona eis requiem/Salve Regina*; la fila superior corresponde al bloque de voces femeninas, la inferior, a las masculinas.

<sup>164</sup> Téngase en cuenta que el esquema siguiente no pretende mostrar la longitud real del  $M_0$  y sus desarrollos, sino simplemente la manera en que estos se superponen.

El último desarrollo del motivo ( $D_5$ ) aparece en el bloque II a partir del tercer tiempo del c. 238. A partir del c. 243, el bloque I dobla la segunda mitad del motivo, en unísono con las voces masculinas por primera vez en el movimiento. Este unísono continúa hasta el final del motivo, al principio del c. 247, con lo cual se prolonga hasta el c. 250. El primer punto de reposo en el que coinciden todas las partes, incluyendo instrumentos y coro, es el calderón en la segunda mitad del c. 249, sobre un acorde de tres notas (re-fa-la). Después de este acorde hay una breve coda de cuatro compases (cc. 251-254).

Por tanto, el movimiento se organiza de la siguiente manera:

1. cc. 191-196 (voces femeninas:  $M_0$ ; voces masculinas:  $M_0$ )

El texto y la melodía son los mismos que en el segundo movimiento. Los violines  $I_1$  y  $II_1$ , y los contrabajos acompañan la melodía con escalas (los violines, en corcheas; los contrabajos, en blancas).

2. cc. 196-250 (voces femeninas:  $M_0$ ,  $D_1$ ,  $D_2$ ,  $D_3$ ,  $D_4$ ,  $D_5$ ,  $D_5^{165}$ ; voces masculinas:  $M_0$ ,  $M_0$ ,  $D_1$ ,  $D_2$ ,  $D_3$ ,  $D_5$ )

Desarrollo de un motivo melódico ( $M_0$ ) según se ha visto en el esquema anterior. A lo largo de esta sección, que constituye la mayor parte del movimiento, se deben tener en especial consideración dos pasajes:

- a. cc. 197-214: las flautas y los violines I realizan la melodía de la antífona “Salve Regina”. Por tanto, a diferencia de lo ocurrido en el segundo movimiento, en este vuelve a aparecer una cita.
- b. cc. 247-250: el coro, doblado por la sección de cuerdas, empieza a realizar un pequeño motivo melódico muy semejante al  $M_0$  en el tercer tiempo del c. 247; este termina en el calderón ya mencionado.

Además de citar la melodía de la “Salve Regina”, la orquesta acompaña los desarrollos de la melodía de tres maneras distintas: i) doblando al coro, ii) reali-

---

<sup>165</sup> Solo se repite el final del motivo.

zando escalas, o iii) realizando diferentes tipos de entramado rítmico basado en las notas de la melodía.

En principio, los oboes y fagotes acompañan a las voces femeninas, mientras que las cuerdas (violines II, violas y violonchelos) doblan y/o acompañan las masculinas. No obstante, esto cambia una vez las flautas y violines I terminan de citar la “Salve”, especialmente a partir del c. 220. De este modo la textura sonora del movimiento se densifica de manera paulatina.

Así, cuando las sopranos y contraltos cantan el penúltimo desarrollo del motivo melódico ( $D_4$  – cc. 220-227) los violines II y las violas doblan la melodía, mientras que los violines I se encargan de la textura rítmica. Las flautas, por su parte, tocan escalas descendentes en corcheas. Cuando los tenores y bajos entran en la segunda mitad del c. 226 ( $D_3$  – cc. 226-231), no solo las violas y violonchelos doblan la melodía, sino también los fagotes y trombones. Mientras tanto, la parte de entramado rítmico pasa a las flautas y oboes; las escalas, a los violines I.

Por otra parte, como ya se ha visto en el esquema de la distribución de las células melódicas, en el caso del bloque de voces masculinas y los instrumentos que las doblan, el compositor elige suprimir el  $D_4$  en beneficio de la repetición del  $M_0$  al principio del movimiento. Este puede deberse al hecho de que tanto el  $D_4$  como el  $D_5$  derivan directamente del mismo motivo ( $D_3$ ), como se explicará con más detalle en las páginas siguientes. De este modo, al repetir el  $M_0$  el desfase entre las voces femeninas y las masculinas se hace mayor, con lo cual se intensifica el efecto de canon en la melodía.

En la primera aparición del último desarrollo del motivo ( $D_5$  – cc. 230-239) las flautas, oboes, fagotes, violas y violonchelos doblan la melodía. Este pasaje no está acompañado por ningún tipo de desarrollo rítmico, pero tanto los violines II como los contrabajos realizan escalas. Como ya se ha mencionado, el  $D_5$  aparece en la parte de tenores y bajos a partir del tercer tiempo del c. 238. Hasta el c. 243, las violas y violonchelos doblan esta melodía, mientras que los violines I

se encargan de la textura rítmica y las flautas y contrabajos la acompañan con escalas. A partir de ese compás, sin embargo, las voces femeninas, oboes, fagotes y violines II se incorporan para doblar también la melodía. De este modo, el bloque formado por las sopranos y las contraltos repiten el final del último motivo melódico ( $D_5$ ), con lo cual se incrementa la densidad en este fragmento. Esta formación se mantiene hasta el unísono del coro y la sección de cuerdas en los cc. 247 a 250.

3. cc. 251-254 (coda):

Las sopranos y contraltos, dobladas por las violas y los violonchelos, cantan otro pequeño motivo, para acabar la pieza (junto con el resto de los instrumentos de cuerda y de viento) en un acorde sobre re-fa-la.

En este movimiento el autor cita la “*Salve Regina*”, pero solo toma prestada la melodía, no el texto. Además, esta es una cita fragmentaria, puesto que el compositor solo utiliza la parte correspondiente al primer verso de la antífona. Esta melodía se repite dos veces (cc. 197-205 y 206-214) y, al no usarse el texto, la cita aparece en la parte de las flautas y los violines I. Cada sección de instrumentos se subdivide en dos grupos, lo cual permite al compositor escribir la melodía en canon: una de las partes empieza a distancia de dos negras después de la otra, y ambas terminan al mismo tiempo nueve compases más tarde. Debido a este desfase, el compositor se ve obligado a modificar ligeramente la segunda línea de la melodía para lograr que su final coincida con el de la primera. Así, el *dux*, interpretado por la primera sección de las flautas y de los violines I, consiste en la siguiente línea melódica, citando directa y literalmente la antífona:

Ant. 1.

S Al- ve, \* Re- gí- na, má- ter mi- se- ri- cór- di- æ:

*The Liber Usualis.* (1961) New York: Desclée Company, p. 276.

Dona eis requiem/Salve Regina: primera línea melódica (*dux*).

Por su parte, el *comes*, con el final modificado, es de la siguiente manera:

Dona eis requiem/Salve Regina: segunda línea melódica (*comes*).

El texto en este movimiento, como en el segundo, proviene del “Agnus Dei”. No solo esto: al principio de este último movimiento la melodía se mantiene igual que en el anterior. Como ya se ha visto, el texto del “Agnus Dei” consiste en una estrofa (invocación) de tres versos que se repite tres veces. En el segundo movimiento, el autor usa dos repeticiones del texto; en este, solo una.

Después de los dos primeros versos de la petición, el autor no continúa con “miserere nobis”, como en el segundo movimiento, ni tampoco con “dona nobis pacem”, como es habitual en la tercera y última repetición del “Agnus Dei”. Así, el compositor

utiliza “dona eis requiem, sempiternam requiem”, con lo cual hace referencia a la misa de difuntos. Esta terminación, por otra parte, se repite tres veces sobre el motivo melódico ( $M_0$ ) y sus desarrollos que, como ya se ha argumentado, constituyen el fundamento estructural del movimiento. La combinación de distinto texto y distinta melodía (o melodías, incluso) no solo distingue este movimiento del anterior, sino también del primero. El resto de la obra se caracteriza por su carácter casi estrictamente silábico. Aunque la melodía utilizada en el primer movimiento es más compleja que la del segundo, el estilo es el mismo. Sin embargo, en este último movimiento se produce un cambio. Una vez que el motivo melódico original se va desarrollando, las voces realizan un melisma cada vez más largo sobre la sílaba *re-* (de “requiem”). La estructura del texto tal y como aparece en el movimiento es la siguiente:

*Agnus Dei*

*qui tollis peccata mundi:*

(entonación silábica)

*dona eis requiem,*

*sempiternam requiem.*

*Dona eis requiem,*

*sempiternam requiem.*

*Dona eis requiem,*

*sempiternam requiem.*

(entonación melismática)

*Dona eis requiem.*

(entonación silábica)

*Dona eis requiem.*

Estructura del texto en *Dona eis requiem/Salve Regina* según el estilo de entonación.

El desarrollo del motivo melódico básico se realiza entonces sobre los dos versos “*dona eis requiem*” y “*sempiternam requiem*”. Al tener ambos la misma longitud (7 sílabas), el compositor puede usar los distintos desarrollos de la melodía indistintamente con uno y otro versos:

Coro – Voces femeninas (bloque I)		Coro – Voces masculinas (bloque II)	
<i>dona eis requiem,</i>	M <sub>0</sub>	<i>dona eis requiem,</i>	M <sub>0</sub>
<i>sempiternam requiem.</i>	D <sub>1</sub>	<i>sempiternam requiem.</i>	M <sub>0</sub>
<i>Dona eis requiem,</i>	D <sub>2</sub>	<i>Dona eis requiem,</i>	D <sub>1</sub>
<i>sempiternam requiem.</i>	D <sub>3</sub>	<i>sempiternam requiem.</i>	D <sub>2</sub>
<i>Dona eis requiem,</i>	D <sub>4</sub>	<i>Dona eis requiem,</i>	D <sub>3</sub>
<i>sempiternam requiem.</i>	D <sub>5</sub>	<i>sempiternam requiem.</i>	D <sub>5</sub>

Correspondencia de los motivos melódicos con el texto.

El motivo original está compuesto por tres líneas melódicas superpuestas, correspondientes a las tres voces en que se divide cada bloque del coro. Se caracteriza por empezar con el acorde re–fa–la, que se repite cuatro veces en negras,<sup>166</sup> seguido de re– si♭–re, mi–la–do y, de nuevo re–fa–la en blancas. Los primeros dos desarrollos siguen el mismo patrón que el original—cuatro negras seguidas de blancas—with la diferencia de que cada uno de ellos es más largo que el anterior. Tomando a la voz superior como punto de referencia se puede apreciar como en el M<sub>0</sub> la melodía sube una quinta justa desde el último la negra hasta el re blanca, a partir del cual baja de nuevo al la pasando por el do. En el primer desarrollo (D<sub>1</sub>) esa quinta justa se transforma en una sexta menor (la → fa); en el segundo (D<sub>2</sub>), en una octava justa (la → la). Desde la nota superior la melodía baja luego por grados conjuntos hasta el do, desde el que salta al la inicial.<sup>167</sup>

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'M0' and the bottom staff is labeled 'M1'. Both staves are in G major (indicated by a G clef) and 4/4 time. The music is divided into measures by vertical bar lines. Each measure contains four notes. The first measure starts with a rest, followed by a black note (nega), then a white note (blanca), then another black note (nega), and finally a white note (blanca). This pattern repeats three more times. The lyrics 'dona eis requiem' are written below the notes. The second staff (M1) follows the same pattern but with different note values, starting with a black note (nega), then a white note (blanca), then another black note (nega), and finally a white note (blanca).

<sup>166</sup> Este elemento, por otra parte, es común a todos los desarrollos posteriores.

<sup>167</sup> Nótese que una vez más esta explicación se refiere únicamente a la voz superior, que se toma de referencia.

D<sub>1</sub>

D<sub>2</sub>

El siguiente desarrollo del motivo (D<sub>3</sub>) es una variación del segundo, en la que la voz superior se mantiene prácticamente igual respecto a como aparece en el D<sub>2</sub>, mientras que la inferior y la intermedia cambian considerablemente. Estas dos voces pasan a realizar negras en lugar de blancas, con lo que la textura sonora del motivo se hace más densa y compleja:

D<sub>2</sub>

D<sub>3</sub>

Los dos siguientes desarrollos del motivo (D<sub>4</sub> y D<sub>5</sub>) se basan en el D<sub>3</sub>. El compositor amplía el motivo añadiendo material adicional entre el cuarto y quinto acordes de D<sub>3</sub> (re-fa-la y la-do-la), dejando el resto igual:

Partiendo del hecho de que el autor basa sus composiciones postminimalistas en tres elementos—melodía, escalas y ritmo—se puede apreciar cómo los desarrollos del motivo  $M_0$  están basados en gran medida en escalas a partir de las notas básicas. Las distintas voces progresan por intervalos de tercera y/o de quinta, moviéndose en paralelo por grados conjuntos. Aunque evidentemente se crean diversos acordes a lo largo del motivo principal y de sus desarrollos, todos ellos se articulan alrededor de la tríada re-fa-la, con el re como clase de altura central. Por otra parte, el fundamento melódico en  $M_0$  continúa siendo la misma referencia al *Miserere* de Josquin des Prez que se había observado ya en el movimiento anterior: una nota repetida, re, que sube una segunda mayor ( $\text{re} \rightarrow \text{mi}$ ) al final, para terminar otra vez en el re. Así, se conserva la melodía que en el segundo movimiento realizaban los tenores y bajos, siendo esta el fundamento sobre el que se construye el resto del motivo.

Los desarrollos del motivo melódico se superponen de manera alternada, de modo que uno de los bloques del coro empieza a cantar un pasaje justo antes de que el otro termine con el suyo, y así sucesivamente. A causa de esta superposición melódica, no se da ningún caso en el que el coro al completo proceda hacia el unísono antes del c. 243.

D-                    F B<sup>Δ</sup> C            D-

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. *Dona eis requiem/Salve Regina*, cc. 247-250 (coro).

Como se puede observar en el ejemplo anterior,<sup>168</sup> a partir del c. 243 y una vez que todas las voces han terminado de realizar el último desarrollo del motivo, aparece uno nuevo, distinto del M<sub>0</sub> pero basado en el mismo modelo: el comienzo es igual (repetición del acorde re-fa-la en negras), y tiene además el mismo número de tiempos y el mismo patrón de valores rítmicos:

En lo que respecta al entramado rítmico, que en los otros dos movimientos se desarrolla independientemente de la melodía, aquí está estrechamente relacionado con ella. El autor plantea el acompañamiento rítmico de manera semejante que en el resto de la obra, usando la misma fórmula de arpegios en corcheas, primero, y semicorcheas, a partir del c. 217. La diferencia es que en este momento los arpegios son un desarrollo de la melodía, mientras que en el resto de la obra se insistía en la nota re o, en todo caso, el acorde tríada sobre la misma.

---

<sup>168</sup> En este ejemplo se incluyen las seis partes del coro para mostrar cómo cambia el final de los bajos respecto al de las contraltos.

The musical score consists of six staves. The top three staves feature soprano and contralto voices, with oboes and bassoon providing harmonic support. The bottom two staves also feature soprano and contralto voices. The lyrics for the vocal parts are as follows:

**M**o: *do - na e - is re - qui - em.*

**D**i: *sem - pi - ter - nam re - qui - em.*

Véase como ejemplo el pasaje comprendido entre los cc. 196 y 204.

Este fragmento corresponde a la primera aparición del motivo melódico principal, realizado por las sopranos y contraltos, y doblado por los oboes y el fagot<sub>1</sub>. Cuando estas voces cantan el primer desarrollo del motivo, a partir del c. 200, el fagot<sub>1</sub> continúa doblando la parte de los contraltos. Sin embargo, después de las cuatro primeras negras del principio de la melodía, el autor introduce en la parte de los oboes la primera transformación rítmica del movimiento. Aquí, el entramado rítmico es aún muy sencillo: el compositor toma las notas de la melodía y las escribe con un ritmo totalmente diferente, mezclando notas provenientes de voces distintas. Para la línea del oboe primero, el compositor usa notas de las sopranos primera y segundas; para la del oboe segundo, el material sonoro proviene de las sopranos segundas y las contraltos. Adicionalmente, en el c. 202 se pueden observar pequeñas variaciones respecto a la melodía, puesto que se incluye una clase de altura (el la) que en ese momento no aparece en ninguna de las partes del coro. Este tipo de variaciones aparece de nuevo en los oboes (cc. 208 y 213), en los violines II y las violas (cc. 204, 211, 212 y 219), y, más tarde, en los violines I (c. 240).

Las diferencias entre las notas del entramado rítmico y las de la melodía no son casuales. En el contexto de los acordes que se forman entre las distintas voces del coro, las notas adicionales que introduce la textura rítmica sirven para clarificar de qué acorde se trata en casos puntuales ambiguos. Así, tomando de nuevo el ejemplo anterior, en el c. 202 las sopranos y contraltos cantan solamente dos notas, do y mi. Teniendo en cuenta que en caso de usar solo dos de las notas de un acorde tríada en ge-

neral se suprime la quinta sobre la fundamental, se podría interpretar fácilmente que el acorde formado fuera sobre do (do-mi-sol). Sin embargo, el la en los oboes, combinado con las notas del coro, sugiere que el acorde que se forma es la-do-mi. El entramado rítmico, entonces, aparece en las partes instrumentales que en primera instancia doblan la melodía y, por tanto, deriva de ella.

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for 'Choir', the next three for 'Vln. I', 'Vln. II', and 'Vla.' respectively, and the bottom two for 'Vc.' and 'Db.'. The 'Choir' parts begin with a rest followed by a melodic line. The first 'Choir' entry starts with 'sem - pi - ter - nam re' and continues with 'e - is re qui - em'. The second 'Choir' entry follows with the same melody. The 'Vln. I', 'Vln. II', and 'Vla.' parts provide harmonic support with eighth-note patterns. The 'Vc.' and 'Db.' parts provide bass support. The score is in common time and uses a treble clef for most parts.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. *Dona eis requiem/Salve Regina*, cc. 210-214.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. Dona eis requiem/Salve Regina, cc. 244-246.

Por lo que respecta a la organización temporal, una de las características más prominentes del movimiento es que los comienzos de los diferentes elementos utilizados, sean melodía, escalas o ritmos, empiezan no en el primer tiempo del compás, sino en el tercero. De este modo, se da un desplazamiento temporal importante a causa de este factor. El motivo melódico principal, por ejemplo, tiene un total de doce tiempos, que según la indicación de compás ( $\frac{4}{4}$ ) corresponderían a tres compases completos. Sin embargo, dado que el motivo empieza en la mitad del compás, sobre la partitura dura medio compás, dos compases completos, y otro medio compás. El resto de desarrollos del motivo se organiza de la misma manera. Consecuentemente, estas melodías se encuentran desplazadas respecto el patrón de acentuación intrínseco del compás, y los momentos que podrían llamarse climáticos de los motivos melódicos (principio y final;

nota más aguda) coinciden siempre con el tercer tiempo del compás (tiempo semifuerte).

La melodía de la “Salve”, por otra parte, aparece desdoblada. Una de estas partes empieza en el primer tiempo del compás, mientras que la otra, una vez más, empieza en el tercero. Por tanto, las dos versiones de la “Salve Regina” aparecen en forma de canon, y ambas se yuxtaponen a las voces del coro. De esta manera, entre los cc. 196 y 214 coexisten dos tipos distintos de material melódico: la melodía de la “Salve”, que el autor toma prestada, y los motivos melódicos de creación original, sobre los que se canta el texto. Esta yuxtaposición implica que estos dos tipos de melodía funcionan, por lo que respecta a la temporalidad, de manera independiente uno respecto al otro. Esta contraposición hace referencia a dos pasajes del primer movimiento, uno comprendido entre los cc. 33 y 48, y el otro, entre los cc. 78 y 88. En esos dos casos, la melodía del “Dies iræ” aparece por disminución en las flautas y los violines I, respectivamente, causando una yuxtaposición con la melodía tal y como la realiza el coro, con las mismas notas pero distintos valores rítmicos. Aunque en este último movimiento el compositor utiliza melodías distintas en lugar de variaciones rítmicas de la misma, el resultado es similar.

El desplazamiento temporal se da también en la parte de los contrabajos. Estos empiezan siguiendo el mismo patrón del segundo movimiento: la progresión ascendente de cinco notas re–mi–fa–sol–la, en blancas. A partir del tercer tiempo del c. 196, coincidiendo con el comienzo del motivo melódico principal en las sopranos y contraltos, los contrabajos pasan a realizar escalas (también ascendentes) en valores de negra a partir del re (escala eólica), con lo que cubren la octava completa. Estas escalas se repiten sin interrupción hasta el c. 248, funcionando como *basso ostinato* sobre el cual se afianzan el resto de elementos que constituyen el movimiento.

Además de en los contrabajos, se pueden encontrar escalas en las flautas y los violines ( $I_1$  y  $II_1$ ), al principio del movimiento y una vez se termina de citar la melodía de la “Salve Regina”. Frecuentemente, estas escalas aparecen desplazadas temporalmente respecto a la pulsación del compás.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. Dona eis requiem/Salve Regina, cc. 193-197.

En el ejemplo anterior, tanto la articulación como las notas de las escalas ascendentes que realizan los violines I<sub>1</sub> coinciden con la indicación de compás del movimiento. Sin embargo, el caso de los violines II<sub>1</sub> es distinto, puesto que la articulación se mantiene acorde con el compás, pero las notas de la escala se encuentran desplazadas respecto a este. Así, estas escalas descendentes empiezan realmente en la segunda mitad del primer tiempo del compás y terminan en la primera mitad del primer tiempo del compás siguiente. No obstante, las ligaduras de articulación dividen la progresión de la escala. De esta manera, se remarca al oído la octava al principio del compás, mientras que la que usualmente sería la última nota de la escala queda separada del resto. Esta técnica no es exclusiva de este movimiento, pues como ya se ha visto agrupaciones similares aparecen también en el primero.

Esta misma articulación de las escalas vuelve a encontrarse en la parte de los violines en los cc. 215 a 220, y 227 a 231. Como única diferencia respecto al ejemplo comentado, en el primero de estos pasajes las escalas empiezan a partir del la, mientras que en el segundo se alternan a partir del re y del la. Los intervalos en los que se insis-

te al comienzo del compás, por tanto, son la undécima<sup>169</sup> (la→re) y la quinta (re→la), ambas justas:

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. Dona eis requiem/Salve Regina, cc. 229-232.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. Dona eis requiem/Salve Regina, cc. 233-237.

A partir del c. 231 las notas de las escalas dejan de estar desplazadas respecto al compás. A lo largo de los compases siguientes y hasta el 238, los violines II realizan escalas a partir de las notas del acorde re-fa-la; al dividirse en dos grupos, en uno el

<sup>169</sup> Al ser un intervalo compuesto, esta undécima equivale a una cuarta justa. Por otra parte, debe recordarse que la cuarta y la quinta son intervalos complementarios.

orden en el que las escalas se suceden es fa - re - la y en el otro es re - la - fa. Por tanto, en este movimiento aparecen tres tipos de escala distintos según la nota por la que empiezan: eólicas, cuando son a partir del re; jónicas, a partir del fa; y frigias, a partir del la.

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. Dona eis requiem/Salve Regina, cc. 220-228.

En el caso de las flautas, el desplazamiento temporal respecto a la pulsación del compás es más evidente, ya que en este caso las ligaduras de articulación coinciden con las escalas. Como es habitual en esta pieza, el autor continúa dividiendo a las flautas en dos grupos. Así, a la hora de realizar las escalas una de las partes va cuadrada con el compás, mientras que la otra empieza un tiempo después. Esta misma organización se repite una vez más, de nuevo en las flautas, entre los cc. 239 y 246, mientras el coro, doblado por las violas y los violonchelos, canta el último desarrollo del motivo melódico ( $D_5$ ).

The musical score for the flute (Fl.) shows the following measures:

- Measure 238:** Starts with a dynamic *p*. The first two measures have markings "sim." above and below the staff. The third measure has a dynamic *p*.
- Measure 241:** Shows a dynamic *cresc.* followed by *f*.
- Measure 244:** Shows a dynamic *cresc.* followed by *f*.
- Measure 247:** Ends with a dynamic *rit.*

Roig-Francolí. *Dona eis requiem*. III. *Dona eis requiem/Salve Regina*, cc. 238-248.

En comparación con el primer movimiento, el compositor mantiene el entramado rítmico del *Dona eis requiem/Salve Regina* relativamente simple. Así, en el *Dies iræ* se pueden encontrar diferentes patrones de acentuación y articulación superpuestos, los cuales crean agrupaciones rítmicas irregulares, además de los casos de desplazamiento y descuadre temporales que también se observan en este movimiento final. Sin embargo, la línea melódica en el “*Dies iræ*” es extremadamente sencilla. A lo largo del primer movimiento no hay ningún caso de desarrollo melódico y la única variación son los dos pasajes en los que la melodía aparece por disminución. Frente a esta simplicidad melódica, el autor contrapone una mayor riqueza y complejidad rítmicaa. En este último movimiento se da la situación contraria: puesto que la melodía se amplía y desarrolla notablemente a partir de un motivo inicial breve, el entramado rítmico es mucho menos complicado y además, como ya se ha apuntado, se basa en las notas de la propia melodía en lugar de funcionar de manera independiente. Así, se mantiene un equilibrio entre los distintos elementos musicales que aparecen en la pieza.

En este movimiento se conserva el lenguaje tonal no funcional de los dos anteriores, centrado en torno al re y la escala construida a partir de él (escala eólica). Sin embargo, a diferencia de los movimientos anteriores, en este se incluye un mayor número de voces que proceden no al unísono, como era el caso en el Dies iræ y el Agnus Dei, sino realizando distintas líneas melódicas. A causa de esto, la textura sonora (en las partes del coro) deja de ser monofónica para volverse homofónica.<sup>170</sup> Los dos primeros movimientos están construidos en exclusiva en torno al re eólico; consecuentemente, las melodías de uno y otro se acompañan con distintas variaciones del arpegio sobre el acorde re-fa-la, o con escalas (o progresiones parciales por grados conjuntos, no necesariamente completas) partiendo de una de las notas de esa tríada. A partir de esta característica se crea, en ambos movimientos, un ambiente sonoro estático, del cual únicamente varía su densidad según los distintos valores rítmicos y el mayor o menor número de instrumentos que el compositor elige superponer.

El Dona eis requiem/Salve Regina es distinto, puesto que la homofonía contribuye a que existan verdaderas progresiones de acordes, si bien no se trata de progresiones armónicas en el sentido funcional. El re sigue siendo el centro tonal fundamental del movimiento: el final consiste en un *tutti* sobre el acorde re-fa-la. Como en el Agnus Dei, la conclusión de la pieza en este sentido es absolutamente clara, sin rastro de la relativa ambigüedad introducida al final del Dies iræ. De manera similar, el coro en el tercer movimiento sigue estando acompañado de escalas a partir del re, el fa o el la. Sin embargo, a este estrato sonoro (estático, como en los movimientos anteriores) se le yuxtapone la complejidad del propio motivo melódico, que se va desarrollando a lo largo del movimiento. No hay cadencias propiamente dichas, ni tampoco modulaciones a otros centros tonales, pero aun así esta diversidad tonal va en paralelo con la mayor complejidad melódica que caracteriza al movimiento—en especial si se lo compara con el anterior.

---

<sup>170</sup> Se podría argumentar que hay un primer paso hacia esta homofonía en el segundo movimiento, al aparecer una segunda línea melódica.

#### IV. Conclusiones al análisis

En primer lugar, cabe mencionar como en esta pieza el compositor toma diversos elementos prestados: el texto y la melodía del “Dies iræ”, el texto del “Agnus Dei”, la melodía de la “Salve Regina”; además, en el segundo movimiento la melodía alude al motivo del *Miserere mei Deus* de Josquin des Prez. Aunque el papel y función de estos intertextos se expondrán con más detalle en el sexto capítulo, debe señalarse como su uso está estrechamente relacionado con la temática y la intención compositiva que caracterizan el *Dona eis requiem*, de manera específica, y las piezas postminimalistas de Roig-Francolí, en general.

Por este motivo, la melodía cobra una especial importancia; ya sé ha explicado en el análisis de la pieza como el compositor mantiene un equilibrio entre la complejidad de la línea melódica y la del entramado rítmico. Esta característica no deja de ser un recurso para lograr la inteligibilidad del texto y de los fragmentos prestados; es decir, de los materiales prestados. Además, la idea de paráfrasis, en su sentido musical renacentista, parece estar presente en cómo se tratan los materiales prestados, en tanto que la melodía preexistente es fragmentada y, en ocasiones, repartida entre las distintas voces y/o líneas melódicas. Ciertamente, este concepto de discontinuidad se hace especialmente evidente en el primer y tercer movimientos, donde Roig-Francolí cita las melodías del “Dies iræ” y la “Salve Regina”, respectivamente.

Además, en esta pieza ya se apunta a una cierta tensión y ambigüedad estructurales, en especial de dos contra tres. Este contraste se encuentra presente en el propio entramado rítmico de la obra, que se basa en gran medida en la hemiola. Sin embargo, como se argumentará más adelante, este procedimiento rítmico se aplica a la estructura de *Dona eis requiem*, que pese a estar escrita en tres movimientos puede dividirse en dos bloques temáticos (la condena de los pecadores y la misericordia para con las víctimas). Así, la bipartición y tripartición se encuentran contrapuestas por lo que respecta a la forma de la pieza, lo cual posibilita que se la pueda articular de diversas maneras según se coja como referencia las características específicas de cada uno de sus movimientos, o los textos que Roig-Francolí utiliza en cada uno de ellos. Puesto

que el compositor identifica *Dona eis requiem* como una pieza postmodernista, esta ambigüedad estructural parece aludir al rechazo de las formas “clásicas” fijas que caracteriza a esta música. En los próximos capítulos se hablará más largamente de esta ambigüedad estructural, y de cómo se encuentra presente en otras obras de este mismo ciclo compositivo.

## 4. La continuación de la dicotomía cólera/misericordia: *Antífona y salmos para las víctimas de genocidio* (2005)

---

*Antífona y salmos* fue compuesta entre marzo y mayo de 2005, inmediatamente después de *Dona eis requiem*. A causa de su proximidad cronológica, estas dos obras comparten ciertas características más allá de un lenguaje musical común; en particular, la formación para la cual se escribieron (coro y orquesta, ambos do cámara), y su temática centrada en el recuerdo de los afectados por diversos desastres humanos. Como se recordará, *Dona eis requiem* se refería específicamente a las víctimas de la guerra y el terrorismo; *Antífona y salmos*, a las de los genocidios.

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid estrenaron esta pieza el 13 de octubre de 2008 en Madrid, con Jordi Casas como director. Sin embargo, a diferencia de *Dona eis requiem*, que se volvió a interpretar en diversas ocasiones después de su estreno, *Antífona y salmos* no se ha vuelto a programar desde entonces.<sup>171</sup> Aun así, parece que la recepción de esta composición fue positiva; en un artículo que apareció en el periódico *Diario de Ibiza* el 14 de octubre de 2008, se describió su “presentación en sociedad” como un “innegable éxito”.<sup>172</sup> Según las declaraciones del compositor, recogidas en la misma fuente, “[l]a interpretación ha funcionado muy bien, la orquesta

---

<sup>171</sup> [http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos\\_recientes.htm](http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos_recientes.htm) (consultado el 16/12/2015).

<sup>172</sup> <http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2008/10/14/exito-antifona-roig-francoli/279154.html> (consultado el 15/02/2016): “Al finalizar el concierto, en el que también se interpretó la Misa en Si Mayor de Franz Peter Schubert, dentro del ciclo de conciertos denominado ‘Refinamiento espiritual’, el público, puesto en pie, prorrumpió en una salva de aplausos que duró varios minutos y durante los cuales el compositor ibicenco Miquel Àngel Roig-Francolí no tuvo más remedio que saludar desde el escenario junto al maestro Jordi Casas para corresponder al entusiasmo de quienes habían asistido a la puesta de largo y presentación en sociedad de *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio*.”

ha captado muy bien el espíritu de la obra, ha sabido trasmitirla al público y éste también la ha captado y la ha recibido muy bien”.

*Antífona y salmos* toma prestados el texto y la melodía de la “*Salve Regina*” (la antífona a la que se refiere el título), además de los textos los salmos 93, 10 y 9. De manera adicional, la obra sigue a grandes rasgos la fórmula antífona—salmo—antífona típica de la salmodia. Como se desarrollará más adelante, la estructura ABA’ de la *Antífona* no se corresponde de manera exacta con las características de la salmodia, sino que es más bien una paráfrasis de esta.

### I. “*Salve Regina*” (cc. 1-111)

La estructura interna de esta primera parte se basa en la forma del texto de la antífona, desde su división en estrofas y versos, a la articulación de estos últimos. En la “*Salve Regina*”, según puede verse en el ejemplo siguiente, cada verso está subdividido en dos o tres partes más pequeñas. A su vez, algunas de estas subdivisiones están articuladas por una suerte de coma musical,<sup>173</sup> que suele coincidir con una de las comas del texto.

“*Salve Regina*” – *The Liber Usualis*. (1961) Nueva York: Desclée Company, p. 279.

<sup>173</sup> Llamada inflexión simple o *flexa* en el canto gregoriano. Hoppin (2000), op. cit., p. 93.

El compositor se basa de manera bastante fiel en la articulación de la melodía de la “*Salve Regina*” para dividirla en veintitrés fragmentos:

<sup>1</sup>*Salve, /* <sup>2</sup>*Regina, /* <sup>3</sup>*mater misericordiæ:*

<sup>4</sup>*Vita, /* <sup>5</sup>*dulcedo, /* <sup>6</sup>*et spes nostra, salve.*

<sup>7</sup>*Ad te clamamus, /* <sup>8</sup>*exsules,*<sup>174</sup> *filii Hevæ.*

<sup>9</sup>*Ad te suspiramus, /* <sup>10</sup>*gementes et flentes /* <sup>11</sup>*in hac lacrimarum valle.*

<sup>12</sup>*Eia ergo, /* <sup>13</sup>*Advocata nostra, /* <sup>14</sup>*illos tuos /* <sup>15</sup>*misericordes oculos /* <sup>16</sup>*ad nos converte.*

<sup>17</sup>*Et Jesum, /* <sup>18</sup>*benedictum fructum ventris tui, /* <sup>19</sup>*nobis post hoc exsilium ostende.*<sup>175</sup>

<sup>20</sup>*O clemens: /* <sup>21</sup>*O pia: /* <sup>22</sup>*O /* <sup>23</sup>[*O*] *dulcis Virgo Maria.*

Cada uno de estos fragmentos tiene una longitud distinta, pero en la obra de Miguel Ángel Roig-Francolí todos ellos están separados por el mismo número de tiempos de silencio (tres tiempos y medio). Como ya ocurría en *Dona eis requiem*, en esta parte el acompañamiento instrumental es continuo, en el sentido de que, de una manera u otra, la ilación discursiva no se interrumpe hasta llegar al c. 111. A consecuencia de ello, la estructura de esta primera sección se basa en la de la melodía y, consecuentemente, en la del texto.

Como la duración del intervalo de silencio entre los fragmentos melódicos es siempre la misma—tanto entre los distintos versos como entre las subdivisiones dentro de un mismo verso (hemistiquios e incisos)—, lo que distingue las diferentes secciones del texto es cómo el compositor presenta la melodía de la antífona. En general, el autor alterna versos en los que las sopranos cantan la melodía como solistas con otros en los que las demás voces del coro las contestan.

Así, la primera aparición de la melodía, en el c. 5, es también el primer solo de las sopranos. El segundo verso del texto empieza en el último tiempo del c. 16, con la in-

---

<sup>174</sup> A pesar de que en la partitura hay un signo de barra mínima al final de “*exsules*”, Roig-Francolí no divide aquí la melodía.

<sup>175</sup> Igual que en el tercer verso, hay indicaciones de barra mínima después de “*nobis*” y “*exsillium*”.

tervención de los contraltos y los tenores, y las sopranos, que cantan la misma línea melódica que estos solo que dos tiempos más tarde, a modo de canon. El siguiente segmento vuelve a ser un solo de las sopranos, al que de nuevo replican los contraltos y tenores a partir del c. 35. En la realización de este cuarto verso, el compositor introduce una segunda línea melódica, creada por movimiento contrario respecto a la primera: las contraltos continúan citando la melodía de la antífona de manera textual, mientras que los tenores cantan la segunda. En el quinto verso, siguiendo el patrón establecido por los anteriores, las sopranos intervienen de nuevo. Sin embargo, ya no se puede decir que sea propiamente un solo, puesto que a partir de la segunda mitad del c. 47 (un compás antes de que entren las sopranos), los bajos intervienen por primera vez. Estos cantan el texto de la antífona sobre progresiones descendentes hasta el final de esta primera parte (c. 111).

Finalmente, el tratamiento de la melodía en los dos últimos versos del texto es ligeramente distinto. Así, la primera parte del sexto verso (“Et Jesum, benedictum fructum ventris tui”) la realizan los contraltos y tenores con los dos tipos de líneas melódicas introducidas en el cuarto verso (original y movimiento contrario). A partir del final del c. 75, sin embargo, solo las sopranos cantan el resto del verso (“nobis post hoc ex-silium Ostende”). De manera similar, las contraltos y los tenores realizan el principio del séptimo y último verso (también con las dos líneas melódicas distintas), pero las sopranos se les unen al final del c. 90 y las tres voces cantan el resto del texto al unísono.

Por tanto, la melodía en esta parte de la *Antífona y salmos* está escrita en un estilo antifonal. Esta característica no solo hace referencia a la fuente en la que el compositor se basa, sino que además contribuye a articular y estructurar esta sección de la pieza gracias a la sucesión alternada de solos y respuestas del coro.

Como ya se ha apuntado más arriba, el autor cita la melodía de la “*Salve Regina*” literalmente. Las únicas diferencias que pueden observarse respecto a la original es que en *Antífona y salmos* la melodía aparece transportada un tono hacia abajo (empezando en sol en lugar de la) y que está presentada de forma fragmentada. Se podría decir que Roig-Francolí, en cierto modo, desarticula la melodía para así poder articular

su pieza. Por otra parte, entre los cc. 48 y 66, sobre el quinto verso del texto, hay varios cambios de octava para mantener la melodía dentro de un ámbito que resulte cómodo para las sopranos (se observará que los instrumentos que doblan la melodía no realizan estos cambios de octava). A excepción de esto, la melodía se mantiene fiel a su referente original y el compositor, además, conserva el estilo de canto neumático del texto.

Puesto que la melodía principal es la misma que la de la antífona, es interesante centrarse en la segunda línea melódica que aparece a partir del c. 35, cuando los contraltos y los tenores realizan el cuarto verso del texto, ya que supone un desvío de la cita textual del material prestado.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 35-47.

Como se puede observar en el ejemplo, la parte de la contralto coincide con la sección correspondiente de la melodía de la “Salve Regina”. Sin embargo, la parte del tenor procede por movimiento contrario respecto a esa línea melódica. No se trata de una inversión de la melodía en su sentido estricto, puesto que cambia la direccionali-

dad de los intervalos entre nota y nota pero no se conserva su extensión (en cuanto a número de tonos y semitonos por intervalo). Como puede verse en el ejemplo, sobre la partitura la nueva melodía es un reflejo de la primera; sin embargo, no hay una simetría exacta entre las dos partes. El compositor logra este efecto creando correspondencias entre pares de notas. Por ejemplo, si se asociara el sol con el si bemol, cada vez que apareciera un sol en la melodía de la antífona aparecería un si<sub>b</sub> en la segunda línea melódica; el caso contrario sería igualmente válido: a un si<sub>b</sub> en la melodía original le correspondería un sol en la otra. Por esto, la melodía de la “Salve Regina” es en todo caso el fundamento melódico en esta parte de la *Antífona y salmos*, sea como cita (préstamo) textual, o como modelo sobre el que se crea la segunda melodía. La combinación de ambas partes permite ya observar cómo esta primera parte de la obra se articula en torno a la clase de altura do; aun así, el comentario del marco armónico y tonal se realizará más adelante.

Estas correspondencias entre notas, sin embargo, tampoco son siempre exactas. En el pasaje del ejemplo anterior, donde los contraltos y los tenores cantan el cuarto verso del texto, la melodía está dividida en tres fragmentos. La primera parte del verso (“Ad te suspiramus, gementes et flentes”) se canta sobre dos fragmentos melódicos. En ambos las dos voces empiezan al unísono, y en ambos la correspondencia entre notas cambia antes de llegar a su final. Así, en “Ad te suspiramus” el tenor empieza y termina sobre el do<sub>3</sub>, mientras que la contralto empieza en el do<sub>3</sub> y termina sobre el sol<sub>3</sub>. En “gementes et flentes” ambas voces parten de nuevo del do<sub>3</sub>, pero los contraltos acaban sobre el si<sub>b2</sub> y los tenores sobre el sol<sub>2</sub>. El final del verso (“in hac lacrimarum valle”) no empieza por un unísono, o por la misma nota en distintas octavas, sino que las voces están separadas por una cuarta justa (sol<sub>2</sub> → do<sub>3</sub>); al final del verso, esta cuarta se ha transformado en una sexta mayor (mi<sub>b2</sub> → do<sub>3</sub>).

Aunque en ambos casos la nueva melodía surge por movimiento contrario respecto a la antífona, las sutiles diferencias entre los dos primeros fragmentos del verso y el tercero crean una cierta tensión en la articulación del pasaje. La melodía está claramente dividida en tres partes; sin embargo, la tercera de estas resulta distinta de las otras dos, que son más parecidas. Hasta un cierto punto, habría una tensión entre bipartición (por las características de la melodía) y tripartición (por la división de la me-

lodia) que, por otra parte, aparece frecuentemente en las obras postminimalistas de Roig-Francolí. En general, esta tensión de dos contra tres afecta al entramado rítmico de las piezas (hemiolia), pero también aparece aplicada a cuestiones de estructura y forma a mayor escala.

En contraste con el ejemplo comentado, las correspondencias entre pares de notas se mantienen mucho más constantes en las otras dos ocasiones que los tenores cantan de nuevo la melodía por movimiento contrario, al principio del sexto y séptimo versos. El primer caso empieza en el c. 67. Una vez más, las dos voces parten de la misma clase de altura (do) aunque, a diferencia del principio del cuarto verso, están separadas por una octava ( $do_3 \rightarrow do_4$ ). En el último tiempo del c. 71 la equivalencia de alturas se desvía notablemente del comienzo del pasaje, cuando los contraltos suben una quinta justa ( $si_{b3} \rightarrow fa_4$ ) mientras que los tenores bajan una octava justa ( $re_3 \rightarrow re_2$ ). Sin embargo, cuando se llega al final de la frase, dos compases más tarde, se recuperan las correspondencias entre notas que había al principio.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 66-74.

Lo mismo puede decirse del comienzo del séptimo y último verso, aunque en este caso los tenores parten de un  $do_3$ , una cuarta justa por debajo de los contraltos. Las variaciones de las correspondencias son más pequeñas que en el ejemplo anterior, aunque es especialmente notable como la clase de altura sol se hace coincidir con el

do o el si bemol dependiendo, respectivamente, de si se encuentra al principio o final del fragmento melódico, o en una posición intermedia.

The musical score is a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time with a key signature of two flats. The vocal parts are distributed across four staves. The lyrics 'O cle - mens' and 'pi - a' are repeated at different intervals. The music features various note values and rests, with some notes connected by ties. The vocal parts often overlap or harmonize, creating a polyphonic texture.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 83-89.

Como ya se ha visto, las equivalencias entre notas cambian frecuentemente en el primer caso comentado (cc. 35-47), lo cual contribuye a que la parte de los tenores sea más variada y a mantener la consonancia entre las dos voces. En general, el compositor procura crear entre los contraltos y los tenores intervalos de tercera/sexta, cuarta/quinta u octava, aunque hay dos casos puntuales (también en el pasaje correspondiente al cuarto verso) en los que se forma una segunda/séptima. Este tipo de relaciones interválicas internas sugiere una combinación de las técnicas de *fauxbordon* (uso de terceras y sextas) y la teoría medieval del *occursus* de las voces en consonancias perfectas (unísono, octava, quinta y cuarta).

Como es habitual en sus obras postmodernistas, el compositor también utiliza la melodía dentro de procedimientos imitativos canónicos (en eco). Esta técnica aparece en el pasaje comprendido entre los cc. 16 y 26, sobre el segundo verso del texto. Los contraltos y tenores realizan la melodía al unísono, mientras que las sopranos la repiten dos tiempos más tarde. En este verso la línea melódica está subdividida en tres fragmentos y las tres voces coinciden al final de cada uno. En el último fragmento (sobre "et spes nostra, salve"), el final de la parte de las sopranos está modificado para evitar que se creen disonancias con las contraltos y tenores.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 23-25.

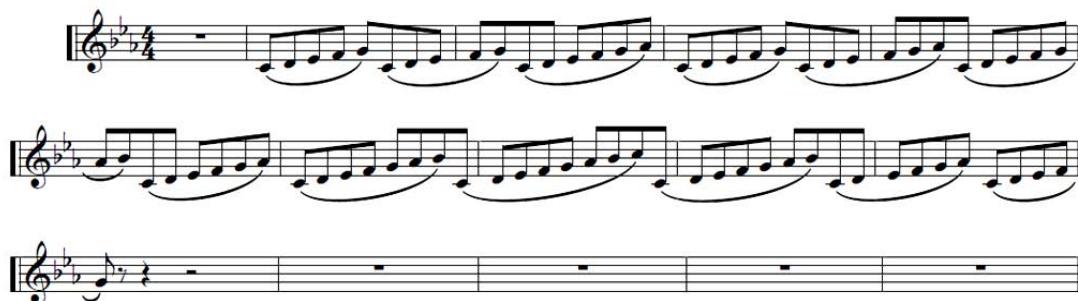
A pesar de que sería perfectamente posible continuar el canon hasta el final del fragmento, eso supondría que el  $\text{si}_2$  y el  $\text{do}_3$  de las contraltos y tenores (en el c. 25) coincidieran con el  $\text{do}_4$  y el  $\text{re}_4$  de las sopranos, respectivamente. Como ya se ha visto, en general se evita la creación de disonancias entre las distintas partes de la melodía. Al continuar la progresión ascendente en las sopranos, el compositor logra que los intervalos entre voces se mantengan constantes (terceras o sextas paralelas), a la vez que hace un guiño a las escalas que conforman el acompañamiento de la melodía y son uno de los elementos característicos de su música postminimalista.

Las voces del coro están dobladas por la sección de viento. Sin embargo, ha de notarse que estos instrumentos no conservan el estilo responsorial que caracteriza al coro. Más bien, su tratamiento funciona por adición. En el primer verso de la *Antífona*, el oboe primero dobla a las sopranos; en el segundo, el clarinete primero, oboe segundo y flauta primera doblan a los tenores, contraltos y sopranos, respectivamente. Pero los siguientes solos de las sopranos están doblados por dos instrumentos (flauta segunda y oboe primero, en el tercer verso) y, más adelante, por tres (flauta primera, oboe primero y clarinete primero, en el quinto verso; flautas primera y segunda, y oboe primera, en la segunda parte del sexto). De manera similar, las partes en las que aparecen la melodía de la antífona y su derivada por movimiento contrario están dobladas por varios instrumentos de viento, empezando por tres (clarinete primero y trompas primera y segunda, en los primeros dos fragmentos melódicos del cuarto verso) y terminando en cinco (oboes y clarinetes primeros y segundos, más fagot primero,

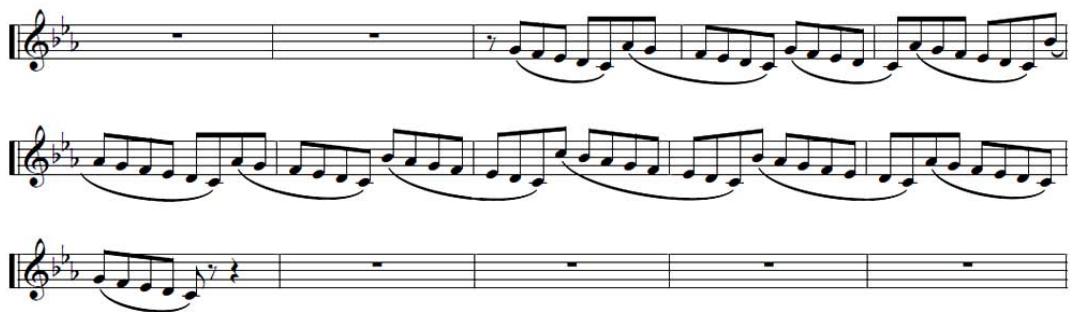
al principio del séptimo verso). El fagot primero dobla a los bajos entre los cc. 47 y 62; a partir del c. 63 las escalas pasan al fagot segundo. El unísono final del coro (cc. 90-100) coincide con un unísono de la sección de vientos al completo, a modo de *tutti*; de este modo, se observa un proceso de densificación de la textura sonora.

A primera vista, el entramado rítmico en la primera parte de la *Antífona y salmos* parece ser relativamente simple. Si bien el acompañamiento instrumental de la melodía se compone exclusivamente de escalas, su articulación rítmica es muy variada. Agrupaciones rítmicas de distinta longitud se superponen a lo largo de esta sección de la pieza y crean una textura sonora de gran densidad y complejidad sonoras. Así, uno de los pasajes más sencillos, al principio de la obra, está formado en realidad por cuatro capas rítmicas bien diferenciadas.

Parte de esta irregularidad rítmica se debe a la naturaleza de las escalas que el compositor utiliza. Una vez más, el autor opta por aplicar el principio de adición/sustracción a este elemento musical. Partiendo de una sucesión de cinco notas (do – re – mi, – fa – sol), el compositor va añadiendo y quitando notas por grados conjuntos hasta obtener otras tres progresiones, de seis, siete y ocho notas, todas a partir de la clase de altura do.



Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 1-15.



Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 26-41.

Los dos ejemplos anteriores corresponden, respectivamente, a las partes del primer (cc. 1-15) y segundo (cc. 26-41) grupos de violines II.<sup>176</sup> Aunque la direccionalidad de las escalas es distintas, en ambos casos se suceden siguiendo un patrón fijo. La clase de altura do está siempre presente, sea como nota inicial, en el caso de las escalas ascendentes, o como nota final, en el de las descendentes. El compositor emplea esta clase de altura como punto de partida para construir escalas de cuatro longitudes distintas: do → sol (quinta justa), do → la♭ (sexta menor), do → si♭ (séptima menor) y do → do (octava justa). A partir de esto, se crea una célula rítmica de sesenta y ocho notas, según la siguiente sucesión de escalas: 5J – 6m – 5J – 6m – 7m – 6m – 7m – 8J – 7m – 6m – 5J. Como puede observarse, en el primer ejemplo (que es, de hecho, la primera aparición de la célula rítmica en la obra) la primera escala, de cinco notas, se repite dos veces. Esta repetición aparece de la misma manera en el c. 11, en la parte del primer grupo de violines I. Exceptuando estos dos casos, el patrón se mantiene inviolable y aparece siempre que uno o varios instrumentos realizan escalas. La única excepción es la primera aparición de la célula rítmica en las violas, donde se omite la última progresión de seis notas. Además, la parte de los contrabajos en esta primera sección de la obra es un caso especial, que se comentará más adelante.

El compositor utiliza tanto escalas ascendentes como descendentes; en algunos momentos, incluso, combina ambos tipos. En general, la célula rítmica aparece escrita en valores de corchea; en la primera parte de la obra el autor también la escribe en negras, mientras que en la última (cc. 290-324) utiliza también semicorcheas y blancas.

---

<sup>176</sup> Compases de silencio incluidos.

Como puede apreciarse en los dos ejemplos previos (en los que se muestra el patrón de adición y sustracción en los violines II), la articulación de la célula rítmica coincide en principio con la longitud de las escalas que la componen. Gracias al uso de ligaduras, las sesenta y ocho notas se subdividen en grupos más pequeños, de cinco, seis, siete y ocho notas cada uno. En consecuencia, se crea una situación de irregularidad rítmica cuando las agrupaciones descritas se contraponen a la indicación de compás de la pieza ( $\frac{4}{4}$ ). A esto hay que añadirle que, frecuentemente, el inicio de la célula rítmica no coincide con el del compás o, ni siquiera, con la caída de uno de sus cuatro tiempos: en el primer ejemplo, si no se tiene en cuenta la primera sucesión de cinco notas (que sí empieza en el primer tiempo del compás), la célula empieza en la segunda mitad del tercer tiempo. De manera semejante, el segundo ejemplo empieza en la segunda mitad del primer tiempo. Evidentemente, estos comienzos sobre la subdivisión del tiempo solo son posibles en los casos que el compositor escribe la célula rítmica utilizando valores iguales o menores que la corchea.

La articulación simple (una ligadura por escala) se mantiene hasta el c. 53. A partir del 54, las sucesiones de seis, siete y ocho notas se subdividen en grupos más pequeños.

The musical score consists of three staves. Vln. I starts with a rest, followed by a sixteenth-note pattern (two groups of four notes). Vln. II starts with a rest, followed by an eighth-note pattern (two groups of four notes). Vla. starts with a rest, followed by a sixteenth-note pattern (two groups of four notes). This pattern repeats for the remaining measures shown.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 56-60.

En el ejemplo anterior se puede observar cómo las escalas de seis notas se articulan en dos grupos de tres (3 + 3); de manera semejante, las de ocho se subdividen en dos de cuatro (4 + 4). En la progresión de do a si bemol, al haber un número impar de notas, estas se pueden agrupar en dos combinaciones distintas, que se utilizan de manera alternada: 3 + 4 y 4 + 3. Evidentemente, esta mayor complejidad de articulación afecta a todas las partes que participan en el acompañamiento de la melodía (en el ejemplo, el segundo grupo de violines I, el primero de violines II primeros y las violas primeras), lo cual a su vez condiciona al entramado rítmico y la densidad sonora del pasaje en general. El pasaje comprendido entre los cc. 1 y 78, por lo que respecta a la sección de cuerdas, se puede dividir en dos partes:

1. cc. 1-18: sobre la base de los contrabajos se superponen dos partes (violas en *divisi*) que realizan la célula rítmica en negras, otras dos partes (primer grupo de violines II y violonchelos) en corcheas, y una tercera (primer grupo de violines I) que se suma a las anteriores a partir del c. 11, también en corcheas.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 11-15.

2. cc. 19-78: sobre los contrabajos se superpone una parte (violonchelos) que toca la célula rítmica en negras, y tres partes en corcheas. Los instrumentos que tocan la segunda opción se distribuyen en dos grupos, que se van alternando: segundo grupo de violines I, primer grupo de violines II y violas primeras; primer grupo de violines I, segundo grupo de violines II y violas segundas.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 26-30.

En el pasaje comprendido entre el c. 79 y el 110 el entramado rítmico aparece en su mayor complejidad rítmica y densidad sonora. Sobre la base de los contrabajos y los violonchelos, el resto de instrumentos de cuerda realizan la célula rítmica en corcheas. Tomando como referencia a las violas, que son las primeras de entrar juntas en el cuarto tiempo del c. 78, los violines II entran un tiempo y medio (tres  $\text{♪}$ ) más tarde, y los violines I, tres tiempos y medio (siete  $\text{♪}$ ) después.

A musical score for five string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score shows measures of music with various rhythmic patterns. Red boxes highlight specific groups of notes in measures 76-85, illustrating different articulation patterns. The instrumentation includes two violins (Vln. I and Vln. II), a cello (Vc.), a double bass (Db.), and a viola (Vla.). The music is in common time, with a key signature of one flat.

A continuation of the musical score for the same five string instruments. The red boxes from the previous page are present here as well, highlighting specific rhythmic patterns in measures 76-85. The instrumentation remains the same: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 76-85.

Aunque la célula rítmica no varía respecto a los compases anteriores, en este pasaje se pueden observar dos patrones de articulación distintos:



[5 4 + 2 5 4 + 2 3 + 4 4 + 2 3 + 4 5 + 3 4 + 3 4 + 2 5]



[5 3 + 3 5 3 + 3 4 + 3 3 + 3 4 + 3 4 + 4 3 + 4 3 + 3 5]

Los primeros grupos de violines I y II y las violas primeras realizan el primer modelo de articulación, mientras que los segundos grupos de violines I y II y las violas segundas tocan el segundo,<sup>177</sup> de modo que los dos patrones se superponen. Por otra parte, como cada grupo de instrumentos entra de manera escalonada, cada par se encuentra descuadrado respecto de los demás, por lo que se crean seis estratos rítmicos distintos que se yuxtaponen hasta el final de la primera parte. La irregularidad rítmica es consecuencia, por tanto, de dos factores: los dos patrones distintos de articulación, que a su vez crean dos modelos diferentes de agrupaciones rítmicas desiguales; y las entradas sucesivas de los distintos instrumentos. El desfase temporal también funciona a dos niveles: cada grupo de instrumentos respecto a los demás, y entre estos y la pulsación definida por la indicación de compás.

Como ya se ha mencionado más arriba, la parte de los contrabajos es distinta de los demás instrumentos. Los contrabajos realizan escalas y, de este modo, forman parte del entramado rítmico de la obra. Sin embargo, a diferencia del resto de la sección de cuerdas no siguen el patrón de la célula rítmica ya descrita. El compositor utiliza progresiones de cinco, seis, siete u ocho notas a partir del do<sub>2</sub>, o con este como última nota cuando la dirección cambia de ascendente a descendente. Sin embargo, el orden en que estas escalas se suceden no es el mismo que configura la célula rítmica. Así, la parte de los contrabajos tiene tres segmentos distintos según la duración de cada nota que conforma las escalas. Desde el c. 1 hasta el 17 se utilizan redondas (el primer do<sub>2</sub> dura dos redondas ligadas). A partir del c. 18 y hasta el 47 la duración de las notas se reduce de cuatro a tres tiempos. Esto supone un descuadre respecto al compás, de cuatro tiempos, por lo que en este pasaje las notas se escriben de tres maneras distin-

<sup>177</sup> Este, por otra parte, se mantiene prácticamente igual respecto a los compases anteriores—solo cambia la articulación del primer grupo de siete notas, que era [3 + 4] en lugar de [4 + 3].

tas, según en qué momento del compás empiezan: (primer/segundo tiempo), (tercer tiempo), (cuarto tiempo). A partir del c. 48 no solamente cambia la duración de las notas (de tres a dos tiempos) sino también la dirección de las escalas (descendentes en lugar de ascendentes).

Esta primera parte de la *Antífona y salmos* se centra en torno a la clase de altura do. Dada la armadura, tanto las progresiones de notas que forman parte del entramado rítmico como el acorde del c. 111 (do – mi, – sol) se encuentran en la modalidad eólica. El acompañamiento instrumental, una vez más, es estático en cuanto a variación modal interna. El acorde mencionado no aparece como resultado de una progresión, sino como un momento de pausa, que dura varios compases y funciona como punto de transición entre la primera y segunda partes de la pieza.

## II. Salmos (cc. 112-289)

La segunda sección de la *Antífona y salmos* empieza con el mismo acorde que cierra la primera. A lo largo de diez compases el centro modal de la obra se desplaza de la clase de altura do al sol. A pesar de que la pieza no está dividida en movimientos, las partes que hacen referencia a la antífona “*Salve Regina*” son marcadamente distintas de la sección central, que corresponde a los salmos. Además del cambio de modalidad, marcado por una nueva armadura, la indicación metrónómica se duplica ( $\text{♪}=110$  →  $\text{♩}=110$ ).

B. 

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 111-122.

El compositor utiliza tres tipos distintos de material melódico, así como fragmentos de tres salmos.<sup>178</sup> El primero (salmo 93: "Deus ultionum Dominus") aparece en el c.

<sup>178</sup> En orden de aparición: 93, 10, 9. Nótese que en este análisis se está utilizando la misma numeración que la que indica el compositor, correspondiente a la de la Vulgata.

125, después del pasaje de transición entre la primera parte y esta. El nuevo centro modal se consolida antes de la entrada del coro (y, por tanto, del texto) gracias al uso de la clase de altura sol como nota pedal y a la repetición del acorde sol – si, – re en las distintas partes de la sección de cuerdas. En cuanto al texto, el autor selecciona siete de los versículos del salmo:

- (1) *Deus ultionum Dominus, Deus ultionum libere egit.*
- (2) *Exaltare, qui iudicas terram; redde retributionem superbis.*
- (3) *Usquequo peccatores, Domine, usquequo peccatores gloriabuntur;*
- (5) *Populum tuum, Domine, humiliaverunt, et hereditatem tuam vexaverunt:*
- (6) *viduam et advenam interfecerunt, et pubillos occiderunt.*
- (7) *Et dixerunt, Non videbit Dominus, nec intelleget Deus Iacob.*
- (23) *Et reddet illis iniquitatem ipsorum; et in malitia eorum disperdet eos, disperdet illos Dominus Deus noster*

En el c. 125, pues, las sopranos (en divisi) y las contraltos cantan el principio del salmo sobre el primer tipo de melodía:<sup>179</sup> “Deus ultionum Dominus” (cc. 125-128), sobre la cabeza del tema; “Deus ultionum [Dominus, Dominus,] libere egit / Exaltare, qui iudicas terram” (cc. 129-141), con la línea completa. El resto de las voces (tenores y bajos) entran en el c. 142. El coro repite lo mismo, si bien en este caso la melodía es algo más extensa y está escrita en valores rítmicos diferentes.

Esta melodía (A), tal como aparece en la parte de las sopranos primeras, puede caracterizarse como un tema que se va alargando en sus siguientes apariciones, al añadirsele una progresión de notas, primero ascendente y luego descendente.

---

<sup>179</sup> Se toma la parte de las sopranos como referencia. Esto se clarificará más adelante, una vez se haya descrito la estructura de esta parte.

Soprano      De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus

Alto      De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 125-128 (tema melódico A).

Las tres primeras apariciones de la melodía mencionadas en los párrafos anteriores corresponden también a los tres primeros versículos del salmo 93. Sin embargo, no hay una correspondencia entre el final de los versículos y el final de la línea melódica: la primera mitad del primer versículo se canta sobre la cabeza del tema melódico, por lo que sobre la siguiente aparición de la melodía se canta la segunda mitad del primer versículo y la primera mitad del segundo. A consecuencia de este descuadre el compositor repite ciertas palabras del texto para que se ajuste mejor a la música. El resultado final es una suerte de encabalgamiento de ambos elementos: es decir, el texto está encabalgado respecto a la melodía, y la melodía lo está respecto al texto. Que se considere la existencia del encabalgamiento en uno u otro elemento depende cuál de los dos se tome como referencia.

Después de una pausa de diecisiete tiempos (tres tiempos, seguidos de tres compases completos, más otros dos tiempos), el texto del salmo 93 continúa en el c. 160 sobre una tipo de melodía distinto (B). Esta segunda línea melódica se repite cuatro veces y cada una de estas apariciones se encuentra separada por varios compases de silencio. En este caso, las tres primeras repeticiones de la melodía coinciden con uno de los versículos del texto (5, 6 y 7). A la cuarta repetición le corresponde el texto del versículo 23; al ser este más largo que los anteriores, la melodía A reaparece sobre el final del versículo (“disperdet illos Dominus Deus noster”). Este fragmento del texto se repite dos veces para que su longitud coincida con la de la melodía.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 196-214 (melodía B).

El texto del salmo 10 empieza en el c. 217. Una vez más, esta entrada está separada de la melodía anterior por una pausa, esta vez de trece tiempos.<sup>180</sup> En el caso de este salmo, el compositor toma prestados los tres últimos versículos:

- (6) *Dominus interrogat iustus et impium; qui autem diligit iniquitatem, odit animam suam.*
- (7) *Pluet super peccatores laqueos. Ignis et sulphur et spiritus procellarum pars calicis eorum.*
- (8) *Quoniam iustus Dominus, et iustitias dilxit. Aequitatem vidit vultus eius.*

La totalidad de este salmo se canta sobre la melodía B y cada uno de estos versículos se corresponde con una repetición de esta. Como en su primera aparición con el texto del salmo 93, las sucesivas presentaciones de la línea melódica están separadas por silencios. El coro termina de cantar estos versículos en el c. 249, para después volver a entrar en el 254 con el texto del salmo 9:

<sup>180</sup> Tres tiempos, dos compases completos, más dos tiempos.

- (17) *Desiderium pauperum exaudivit Dominus; præparationem cordis eorum audivit auris tua.*
- (18) *Iudicare pupillo et humili; ut non adponat ultra magnificare se homo super terram.*

El material melódico utilizado aquí (C) es distinto de los anteriores y consiste en la repetición de una misma clase de altura; a pesar de que esta melodía se describirá más extensamente en los siguientes párrafos, cabe adelantar que es mucho más sencilla que las otras dos. Por otra parte la melodía A aparece de nuevo en esta sección, primero en las flautas y oboes (cc. 254-267) y más tarde en los violines I y II (cc. 266-278).

El pasaje final de esta parte (cc. 279-289) es muy similar al del su comienzo. No debe olvidarse que la tercera y última sección de la obra, a partir del c. 290, supone un retorno a los elementos musicales utilizados en la primera parte. Así, las transiciones de la antífona a los salmos, y viceversa, se realizan de manera similar y tienen características muy semejantes. La función principal de ambas es establecer y consolidar el cambio de modalidad entre las distintas partes, de do eólico a sol eólico, y de vuelta a do eólico.

Estructuralmente, la segunda parte de la pieza se caracteriza por el uso de un total de doce versículos provenientes de los tres salmos mencionados, más las tres distintas melodías, que aparecen según la sucesión aAA B B B BA B B B C.<sup>181</sup>

Como ya se ha mencionado, la melodía A aparece en cuatro ocasiones; por otra parte, lo que se está llamando aquí “melodía A” es propiamente la parte de las sopranos primeras. En su primera entrada en el c. 125, solo las voces femeninas la realizan; las contraltos repiten el  $\text{sol}_4$  inicial siguiendo la misma sucesión de valores rítmicas que las sopranos primeras, mientras que las sopranos segundas empiezan también repitiendo el  $\text{sol}_4$ , para luego subir una tercera menor al  $\text{si}_4$ . Si se observa el ascenso de quinta de la melodía, se la puede relacionar con la entonación del primer tono salmódico, debidamente ornamentada, puesto que se conservaría la ordenación de semito-

---

<sup>181</sup> La “a” minúscula se refiere a la cabeza del tema.

nos del primer tetracordo y se produciría una tensión entre este y la finalis (sol). De hecho, la cabeza de esta melodía A es en esencia igual que el final del primer tono salmódico (desde la última aparición de la tenor hasta la finalis), solo que por movimiento retrógrado. Las características de este tono salmódico se detallarán al describir la melodía B.

Soprano      De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus

Alto            De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 125-128

La segunda aparición de este material melódico, inmediatamente después de la primera, supone su ampliación. Al final de la cabeza del tema se añaden sucesivamente el  $mi_{\flat 5}$ ,  $fa_5$  y  $sol_5$ , con lo cual se establece el ámbito completo de esta melodía, una octava más arriba de donde empieza.

Soprano      De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus      Do - mi - nus li - be - re e - git

Alto            De - us ul - ti - o - num Do - mi - nus      Do - mi - nus li - be - re e - git

S               e - xal - ta - re qui iu - di - cas ter - ram

A               e - xal - ta - re qui iu - di - cas ter - ram

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 129-141.

Las partes de las contraltos (en divisi a partir del c. 133) no presentan grandes cambios respecto a la cabeza del tema. El sol<sub>4</sub> se mantiene en las contraltos segundas como nota pedal sobre la que se superponen el resto de las voces. En el caso de las primeras, el ámbito se amplía hasta una cuarta justa por encima de la primera nota (sol<sub>4</sub> → do<sub>5</sub>) y las transiciones entre notas (teniendo en cuenta que las contraltos segundas empiezan en el divisi a partir del si<sub>b4</sub>) se realizan por grados conjuntos. Las sopranos también aparecen subdivididas; entre los cc. 129 a 132 las sopranos segundas cantan las mismas notas que en la primera aparición del tema. En el c. 135 cantan un mi<sub>b5</sub>, una segunda mayor por debajo de la voz superior, para luego coincidir ambas en el sol<sub>5</sub> del c. 137. A partir de esta nota tanto las sopranos primeras como las segundas descienden por grados conjuntos. Sin embargo, la progresión de notas en las sopranos primeras es más corta que la de las segundas: de sol<sub>5</sub> a re<sub>5</sub>, y de sol<sub>5</sub> a sol<sub>4</sub>, respectivamente. La ampliación de la melodía, por tanto, está basada en las escalas (sucesiones de notas) a partir de la clase de altura central.

En la tercera entrada de esta melodía participa el coro al completo por primera vez. La ampliación de la cabeza del tema melódico, así como la parte de los bajos, están basadas una vez más en la sucesión de notas por grados conjuntos. Las voces centrales, mientras tanto, cantan las notas del acorde tríada sobre la clase de altura sol. Dada la movilidad de las distintas partes se crea una progresión de acordes que se comentará con más detalle al hablar de la cuestión tonal y modal en esta sección de la obra.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 142-149.

The musical score shows four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The lyrics are written below each note. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some sustained notes and grace notes.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 150-156.

Debe insistirse en la particular relación entre la melodía y el texto en este pasaje. Tanto en la primera parte de la obra como en su pieza anterior (*Dona eis requiem*), Roig-Francolí utiliza principalmente melodías (o elementos melódicos) que toma prestadas de música ya existente. Ejemplos de esto son su uso del “Dies iræ” y la “Salve Regina”, y su referencia al *Miserere* de des Prez. Al basarse en melodías ya preexistentes, la relación entre música y texto le viene dada de antemano. Aquí, sin embargo, el final de la primera aparición de la melodía, en el c. 128, coincide no con el final del versículo, sino con el del primer hemistiquio. En consecuencia, los tres primeros versículos del texto están descuadrados respecto a la melodía. Las distintas repeticiones del material melódico empiezan a medio versículo; aunque se respetan los hemistiquios de los versículos, la estructura sintáctica del texto se interrumpe y fragmenta.

Así como las dos primeras apariciones del material melódico A las realizaban las voces femeninas, la melodía B la realizan exclusivamente las masculinas. Empezando en el tercer tiempo del c. 160 y hasta el 203, los bajos y los tenores cantan al unísono cuatro repeticiones de la misma línea melódica. Estas repeticiones son ligeramente distintas entre sí en lo que respecta a los valores rítmicos y el número de notas utilizados en total. Sin embargo, las notas que el compositor usa son siempre las misma y aparecen estrictamente en el mismo orden.

Este segundo material melódico es un tono salmódico medieval, que el compositor toma prestado. A grandes rasgos, los tonos salmódicos eran fórmulas melódicas

fijas—una para cada modo más otra irregular sobre el llamado *tonus peregrinus*—sobre las que cantaban los textos de los salmos. La estructura musical de la salmodia refleja exactamente la del texto. Así, cada versículo de los salmos se compone de dos secciones iguales o hemistiquios. En la forma habitual del canto salmódico, el solista (o primer coro) entona el primer hemistiquio de cada versículo y el coro (o segundo coro) le responde con el segundo hemistiquio, que suele ser un eco o complemento del primero. Musicalmente, dos cadencias—la mediante o *mediatio* y la terminación o *terminatio*—señalan el final del primer hemistiquio y del versículo, respectivamente. En ciertas ocasiones se utiliza un tercer tipo de cadencia, la *flexa*, aunque solo cuando la primera mitad del versículo es particularmente larga y tiene dos divisiones gramaticales diferentes.<sup>182</sup>

Normalmente, cada salmo va precedido y seguido de una antífona, que le sirve de marco y lo convierte en la parte central de una unidad más larga. Esta antífona se canta en el mismo modo que el salmo; a partir de ella se introduce la entonación o *initium* a modo de transición. La entonación, por su parte, es un pequeño motivo que suele corresponder a las dos o tres primeras sílabas del principio del salmo. Puesto que su función es unir la antífona con la cuerda recitativa (tenor), la entonación se utiliza únicamente con el primer versículo del salmo; los siguientes empiezan directamente en el tenor. En el caso que se canten varios salmos con una misma antífona, se da la entonación al inicio de cada uno, y se canta el “Gloria Patri” (doxología menor), sobre el mismo tono salmódico, al final. Así como la entonación sirve de transición entre la antífona y el salmo (o salmos), algunos de los tonos salmódicos tienen diversas terminaciones para enlazar con la repetición de la antífona.

En esta segunda parte de la *Antífona y Salmos*, la melodía B es el tono salmódico I, transportado una cuarta justa ascendente. Como ya se ha mencionado anteriormente, las distintas apariciones de esta melodía (siete, en total) no son exactamente iguales, ya que el número de notas se adapta al texto.

---

<sup>182</sup> Hoppin (2000), op. cit., pp. 95-97.

The musical score consists of eight staves of Gregorian chant notation. Each staff begins with a bass clef (F) and a common time signature. The notation uses square neumes on four-line staffs. Some neumes contain a dot or a dash, likely indicating pitch or rhythm. Staff 8 is specifically labeled "TONUS PEREGRINUS".

Tonos salmódicos – *The Liber Usualis*. (1961) Nueva York: Desclée Company, pp. 113-117.

En general, cada repetición del tono salmódico coincide con uno de los versículos; a diferencia del pasaje anterior, los finales de frase en la melodía se corresponden con los del texto. Cada una de las repeticiones del tono salmódico está separada por un cierto número de tiempos de silencio (que varía entre trece y dieciocho) y el compositor conserva el *initium* al principio de todos los tonos. Por otra parte, cada uno de ellos se estructura atendiendo a los hemistiquios del texto, así que además de los silencios que separan cada versículo hay otras pausas, más breves, dentro de los propios tonos que marcan el punto donde una mitad termina y la otra comienza.

El pasaje comprendido entre los cc. 204 a 214 supone una repetición del tema melódico A y es también una ruptura de la correspondencia entre tonos salmódicos y versículos. Después de que el tono salmódico lo realizaran únicamente los bajos y los

tenores, el coro entero canta el retorno a la primera melodía. De este modo, hay un paralelismo con el pasaje comprendido entre los cc. 142 a 156, en los que el coro contesta a las sopranos y las contraltos.

El tono salmódico vuelve a aparecer en el c. 217, sobre el texto del salmo 10, y se repite tres veces. En contraste con su uso anterior, aquí todo el coro canta la melodía:

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

S  
A  
T  
B

Do-mi-nus in-ter-ro-gat ius-tum et im-pi-um qui au-  
Do-mi-nus in-ter-ro-gat ius-tum et im-pi-um qui au-  
Do-mi-nus in-ter-ro-gat ius-tum et im-pi-um qui au-  
Do-mi-nus in-ter-ro-gat ius-tum et im-pi-um qui au-

tem di-li-git i-ni-qui-ta-tem o-dit a-ni-mam su-am  
tem di-li-git i-ni-qui-ta-tem o-dit a-ni-mam su-am  
tem di-li-git i-ni-qui-ta-tem o-dit a-ni-mam su-am  
tem di-li-git i-ni-qui-ta-tem o-dit a-ni-mam su-am

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 217-225.

Las sopranos, tenores y bajos realizan el tono al unísono, mientras que las contraltos concluyen en sol<sub>4</sub>, pero comienzan en si<sub>4</sub>. La melodía en esta voz se mantiene consistentemente a distancia de tercera de su inmediatamente superior, excepto por el final de frase; sin embargo, no es que el compositor transporte el tono para basarlo

en un centro modal distinto, sino que mantiene las alteraciones de la armadura. De este modo, aunque los contraltos comienzan su parte a un tono y medio de las sopranos, no se mantienen siempre a la misma distancia: en varias ocasiones ambas voces están separadas por una tercera mayor, según qué notas coincidan ( $\text{si}_\flat$  –  $\text{re}$ ,  $\text{fa}$  –  $\text{la}$ ). Así, la función de esta voz no es introducir un tono salmódico sobre una clase de altura distinta al sol que se contraponga a la modalidad predominante; al contrario: esta parte vocal distinta únicamente refuerza la centralidad del sol; al proporcionar la tercera del acorde, le da un aire mucho más tonal. A partir del c. 230, además, los bajos realizan escalas descendentes desde el  $\text{sol}_3$  hasta el  $\text{sol}_2$  mientras las otras voces continúan cantando el tono salmódico. Estas progresiones se repiten dos veces por cada aparición de la melodía.

El tercer y último tipo de material melódico que se utiliza en esta parte de la obra aparece en el c. 254, con un cambio de texto. En este último pasaje el compositor divide los dos versículos del salmo 9 en fragmentos a partir de los hemistiquios del texto (uno de ellos—“iudicare pupillo et humili”—se repite dos veces). La melodía se basa en la repetición de una misma nota, que coincide con la cuerda recitativa (*tenor*) del tono salmódico, con desviaciones mínimas sobre ella. En general, la estructura del pasaje es la siguiente: dos segmentos en los que todas las voces cantan al unísono; un segmento de contraste; otros dos segmentos que hacen eco de los dos primeros, con unísono de sopranos y contraltos, y las contraltos y tenores procediendo por movimiento paralelo a partir de  $\text{re}_4$  y  $\text{si}_\flat 3$ , respectivamente; un último segmento sobre “homo super terra” en el que la melodía utilizada es igual que el final del segmento inmediatamente anterior pero tratado por aumentación rítmica.

Antes de hablar del entramado rítmico en esta parte de la obra, debe mencionarse cómo aparece la melodía en las diferentes secciones de la orquesta. En el primer pasaje, la flauta primera y el clarinete primero doblan a las sopranos primeras, mientras que la flauta segunda dobla a los contraltos y el clarinete segundo, a las sopranos segundas. En el c. 142, con la entrada del coro entero, la melodía se desplaza a la sección de cuerdas; los violines I y II y los contrabajos doblan las voces hasta el c. 147, mientras que los vientos madera retoman la línea melódica entre los cc. 148 y 156.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 254-278.

Las trompas doblan la primera aparición del tono salmódico (en el c. 160). En sus dos siguientes apariciones, sin embargo, la trompa primera dobla la melodía junto con el oboe primero; a estos dos instrumentos se les añade el fagot primero en el c. 196, correspondiente a la entrada de la última repetición del tono. Con el retorno de la melodía A en el c. 204 y la reentrada del coro al completo es la sección de cuerdas la que dobla a las voces hasta el final del pasaje (c. 214). El tono salmódico reaparece tres compases más tarde doblado por las trompas y los oboes; de estos, la trompa y el oboe segundos realizan la misma melodía que las contraltos. En el siguiente segmento melódico (cc. 229-237) las trompas continúan doblando al coro, esta vez con las flautas; a partir del c. 241, lo doblan con los oboes y los clarinetes. La trompa segunda

sigue doblando a las contraltos en estas dos repeticiones del tono, primero con la flauta segunda y, por último, con el oboe y clarinete segundos.

El último pasaje melódico de esta parte corresponde al material melódico C que, como ya se ha mencionado, consiste básicamente en la repetición de la cuerda recitativa (clase de altura re) con desplazamientos mínimos por encima o debajo de esta, al estilo del recitado *recto tono*.

The musical score consists of two systems of staves. The first system begins with a flute (Fl.) and a bassoon (Bsn.). The second system begins with a soprano (S.). The vocal parts sing the text "De-si-de-rium pau - pe-rum ex-au-di-vit Do - mi - nus". The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Alto, Tenor, and Bass.

Roig-Francolí. *Antifona y salmos*, cc. 253-257.

Desde el c. 254 hasta el 265 esta melodía está doblada por los clarinetes y el fagot primero; a partir del c. 266 la realizan los oboes y los dos fagotes, para terminar,

entre los cc. 275 y 278, con los clarinetes y los fagotes. Además, en esta sección reaparece la melodía A, primero en las maderas (cc. 254 a 265, flautas y oboes) y luego en las cuerdas (cc. 266 a 278, violines I y II), por lo que ambas melodías se superponen.

Por su parte, en la primera parte de la obra (basada en la antífona), el entramado rítmico consiste en una sucesión de progresiones de notas, articuladas según un patrón irregular de acentos y ligaduras. La complejidad sonora en esta sección se logra gracias a la superposición de estas progresiones. En la segunda parte (a partir del c. 112, pero, particularmente, del 115) las características del entramado rítmico cambian de manera notable. En lugar de basarse en un solo elemento (escalas, por ejemplo) y repetirlo, las partes rítmicas se organizan en bloques que van variando en función de la melodía. En resumen, el entramado rítmico no es un continuo más o menos estático sobre el que se yuxtapone la línea melódica, como en la primera parte de la pieza.

En el pasaje inicial de esta sección (cc. 112-124) se establecen las características básicas sobre las que se fundamenta el entramado rítmico. A partir del c. 115 los violines II repiten la tercera  $\text{sol}_4 - \text{si}_4$  en corcheas, empezando aún sobre el acorde do – mi – sol proveniente de la primera parte. Este acorde, por tanto, es un elemento crucial en la transición entre centros tonales; puede argüirse que esta transición se consolida en el c. 119, cuando aparece la clase de altura re en las violas y los violonchelos, y, en consecuencia, se completa el acorde sol – si – re. Dos compases más tarde las violas empiezan a tocar las notas si<sub>3</sub> y re<sub>4</sub>, repitiéndolas de manera alternada; esto se prolonga más allá del c. 125, donde entra la melodía, y se convierte en parte del primer bloque rítmico.

Musical score for strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) showing measures 112-128. The instruments play eighth-note patterns and sustained notes.

Continuation of the musical score for strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) showing the transition and first appearance of the melody. The instruments play eighth-note patterns and sustained notes.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 112-128  
(pasaje de transición y primera aparición de la melodía)

Las características del entramado rítmico se mantienen bastante constantes en la segunda aparición de la melodía: los distintos instrumentos realizan pares de notas en corcheas, que se repiten durante intervalos más o menos largos, que van desde un par de tiempos a varios compases. En el caso particular de los violines I, las notas que tocan coinciden con las de una o varias de las voces de la melodía.

Roig-Francolí. *Antifona y salmos*, cc. 133-137.

La concordancia entre los violines I y la melodía se mantiene en los compases siguientes, a pesar de que no pueda considerarse que la doblen de manera propiamente dicha (como hacen, por otra parte, las flautas y los clarinetes). A partir del c. 137, que coincide con la segunda mitad de la melodía A (la progresión de notas descendente), los violines I se hacen eco de las partes de las sopranos y contraltos por medio de notas repetidas, todavía en valores de corchea. Por otra parte, en los violonchelos se empiezan a usar valores de un tiempo y medio contra las cuatro pulsaciones del compás, lo cual resulta en un desfase rítmico; este patrón rítmico sincopado refleja también el de la melodía. Con la tercera repetición de la melodía, en el c. 137, las violas pasan a realizar dos notas ( $\text{sol}_4$  y  $\text{re}_5$ ) simultáneamente. Puesto que en este pasaje los violines doblan la melodía, es la sección de viento la que se encarga del resto del entramado rítmico, basándose en elementos similares a los de los compases anteriores.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 138-142 (coro y cuerdas).

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 143-147 (coro y vientos).

Al final del pasaje (cc. 148 a 155) se combinan distintos tipos de elementos. Dejando de lado al coro y los instrumentos que lo doblan (flautas, clarinetes y el fagot segundo), el resto de partes contribuye al entramado rítmico. En la parte del clarinete primero aparece el arpegió del acorde tríada sobre la clase de altura sol, que se realiza con notas repetidas a partir del  $\text{si}_4$  y terminando una octava por debajo de este; el segundo clarinete toca la escala desde el  $\text{sol}_4$  al  $\text{sol}_3$ , también usando notas repetidas. Las dos trompas tocan el mismo arpegió que el clarinete primero pero con valores distintos; en la parte de la trompa primera, particularmente, el compositor utiliza puntilllos, ligaduras, o ambas cosas, para obtener duraciones de dos tiempos y medio (cc. 148-152), y un tiempo y medio (cc. 152-154). Estos mismos valores aparecen también en las violas y los violonchelos. Una vez más, el objetivo es lograr un desfase respecto a la pulsación y el patrón de acentuación del compás.

Por su parte, tanto los violines como los contrabajos realizan progresiones de notas. En el caso de los segundos se trata de una escala completa que cubra el espacio de octava ( $\text{sol}_2$ — $\text{sol}_3$ ). En los cuatro primeros compases del pasaje (cc. 148-151) se usan redondas, pero en los tres siguientes los valores se acortan de cuatro tiempos a uno y medio. Así, en este último segmento aparece el mismo patrón rítmico irregular en todas las partes que realizan la melodía (coro, flautas, oboes y fagot segundo), más la trompa primera y toda la sección de cuerdas (excepto los violines I y II). Por otra parte, la progresión de los contrabajos es la misma, escrita en valores distintos, que realizan los bajos y la trompa segunda.

Las sucesiones de notas que aparecen en las partes de los violines no llegan a abarcar una octava completa. En los violines I la progresión va del  $\text{sol}_5$  al  $\text{re}_6$ , mientras que en los violines II empieza en  $\text{si}_4$  hasta el  $\text{fa}_4$ , ambas partes en valores de corchea. Debe tenerse en cuenta que en este mismo segmento la trompa primera, las violas y los violonchelos tocan valores de dos tiempos y medio; del mismo modo, cinco corcheas equivalen a la misma duración. Cuando la longitud de los valores en el resto de las partes se acorta, los violines también pasan a tocar progresiones más breves, de solo tres notas.

Fl.  
 Fl.  
 Ob.  
 Ob.  
 Cl.  
 Cl.  
 Bsn.  
 Bsn.  
 Hn.  
 Hn.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Db.

Do - mi-ne us - que-quo pec-ca-to - res glo - ri - a - bun - tur pec - ca - to -  
 Do - mi-ne us - que-quo pec-ca-to - res glo - ri - a - bun - tur pec - ca - to -  
 Do - mi-ne us - que-quo pec-ca-to - res glo - ri - a - bun - tur pec - ca - to -  
 Do - mi-ne us - que-quo-pec-ca-to - res glo - ri - a bun - tur pec - ca - to -  
*legato*  $\text{V}$   $\text{V}$   $\text{sim.}$   
*legato*  $\text{V}$   $\text{V}$   $\text{sim.}$   
*legato*  $\text{V}$   $\text{V}$   $\text{sim.}$

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 148-152.

Fl.  
 Fl.  
 Ob.  
 Ob.  
 Cl.  
 Cl.  
 Bsn.  
 Bsn. *mf*  
 Hn.  
 Hn. *p*  
 S.  
 res glo - ria - bun - tur.  
 A.  
 res glo - ria - bun - tur.  
 T.  
 - res glo - ria - bun - tur.  
 B.  
 res glo - ria - bun - tur.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vla. *simile*  
 Vc.  
 Vc. *unis.*  
 Db.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 153-157.

En principio, ambos grupos de instrumentos parten de la misma nota que en los compases inmediatamente anteriores. A partir del c. 153, sin embargo, los violines I comienzan sus progresiones de tres notas desde el  $\text{si}_4$ , y los violines II, desde el  $\text{sol}_4$ . En los dos compases siguientes, los violines I parten del  $\text{sol}_4$  y el  $\text{si}_3$ , respectivamente, y los violines II, del  $\text{si}_3$  y el  $\text{sol}_3$ . A diferencia de los violines II, que mantienen la concordancia del número de notas en sus progresiones con la duración de los valores rítmicos en las otras partes (instrumentales y vocales), los violines I terminan este pasaje con una sucesión de seis notas que empieza en  $\text{si}_3$  y termina en  $\text{sol}_4$ , ya en el c. 156, de modo que se pasa a un nuevo bloque del entramado rítmico.

En los siguientes compases se establecen dos nuevos bloques del entramado rítmico, que se van alternando (con ciertas variaciones en cada nueva repetición) según aparezca el tono salmódico en las voces y vientos o haya un pasaje de silencio. Así, entre los cc. 156 y 160 se consolidan las características principales que configuran la sección instrumental cuando hay una pausa en el recitado de la melodía:

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Violin I (G clef), Violin II (G clef), Viola (C clef), Cello (C clef), and Double Bass (C clef). The music is in common time, with a key signature of one flat. The violins play eighth-note patterns. The violas play eighth-note chords. The cellos play sustained notes. The double basses play eighth-note patterns.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 156-160.

Las progresiones descendentes de los contrabajos y las dobles cuerdas repetidas de las violas se conservan en el próximo pasaje, como verá a continuación. El principal

elemento que distingue estos bloques rítmicos son los valores irregulares en los violines I y violines II. Como se recordará, este ritmo sincopado se había introducido en el pasaje anterior y aparecía tanto en la melodía como en el acompañamiento instrumental. En la sección comprendida entre los cc. 156 y 203 esta irregularidad rítmica se convierte en una pieza clave de la articulación y estructuración de los segmentos de silencio, frente a aquellos en los que aparece (se canta) el texto.

Por esta misma razón, los bloques del entramado rítmico sobre los que sí se canta la melodía son más simples a nivel de organización temporal. No se utilizan valores irregulares que puedan descuadrar el acompañamiento respecto a la pulsación, ni tampoco se agrupan las corcheas de manera que se cree un patrón de acentuación distinto al del compás.

Roig-Francolí. *Antifona y salmos*, cc. 160-167.

Como ya se ha dicho, las características básicas de los bloques rítmicos siguientes se mantienen de acuerdo a las que se acaban de describir. Entre los cc. 167 y 171 a las progresiones de notas sincopadas en los violines I y II, originalmente de tres notas, se les añade una cuarta. Siguiendo la misma pauta, estas progresiones se aumentan hasta cinco (cc. 179-183) y seis notas (cc. 191-195). En estos dos últimos casos se reduce

también el valor de las notas a la mitad, de un tiempo y medio (.) a tres cuartos de tiempo (♪).

A musical score for two violins (Vln. I and Vln. II). The score consists of six staves of music in 4/4 time. The violins play eighth-note patterns, with some notes being sustained or grouped. The notation includes various note values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, along with rests.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 179-183.

A continuation of the musical score for two violins (Vln. I and Vln. II) in 4/4 time. It consists of six staves of music, continuing the pattern of eighth-note patterns and rests established in the previous section.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 191-195.

El pasaje comprendido entre los cc. 204 y 214 es un eco del que ya había aparecido desde el 142 al 156. Esto, en primer lugar, supone el retorno de la melodía A después de las cuatro recitaciones del tono salmódico. Además, el entramado rítmico es también una repetición bastante exacta de su precedente. Se debe tener presente que los distintos elementos que lo componen se encuentran aquí algo más condensados, pues este pasaje tiene solo once compases frente a los quince del primero. El segmento inicial (cc. 204-207) comienza de la misma manera: en la sección de cuerda, los violines, violonchelos y contrabajos doblan el coro mientras las violas tocan notas dobles; en los vientos, tanto las flautas como los oboes se basan en las notas de la melodía. En el siguiente segmento (cc. 208-214) vuelven a usarse valores de dos tiempos y medio,

primero, y de un tiempo y medio, después. En este pasaje, cinco de las partes instrumentales (los clarinetes, fagotes, violas, violonchelos, y la trompa primera) contribuyen al ritmo sincopado; en la primera versión de este entramado rítmico, como se recordará, esta particular irregularidad rítmica aparece solo en tres partes (trompa primera, violas y violonchelos). Los oboes primero y segundo doblan las sopranos y contraltos, respectivamente, y los contrabajos, a los bajos. Sin embargo, ninguno de los instrumentos dobla los tenores de manera exacta; los que se le aproximan más son el clarinete segundo y el fagot segundo. En comparación con el primer pasaje y pese a las evidentes similitudes entre ambos, aquí el entramado rítmico es más denso.

Después de esta repetición de la melodía A y su acompañamiento rítmico correspondiente vuelve a haber una sección de silencio, seguida por el tono salmódico. En el pasaje comprendido entre los cc. 214 y 253 hay de nuevo dos bloques rítmicos distintos que se suceden de manera alternada. La organización de la melodía y el entramado rítmico, por tanto, son los mismos que en el pasaje anterior, desde el c. 156 hasta el 203. No obstante, las características del acompañamiento rítmico son aquí algo distintas, si bien se conserva el patrón de valores sincopados en la parte de los violonchelos entre cada entonación del tono salmódico (es decir, durante las secciones de silencio).

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 214-217.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 226-229.

Sobre una base de contrabajos y violonchelos que se mantiene constante de un bloque a otro, las violas tocan dobles cuerdas, mientras que los violines I y II realizan progresiones de notas que evocan el entramado rítmico de la primera parte de la *Antífona y salmos*. Como puede verse en los ejemplos anteriores, estas escalas incompletas tienen diferentes longitudes: en el primer segmento los violines I tocan motivos de cinco notas (de sol<sub>4</sub> a re<sub>5</sub>), mientras que los violines II los realizan de solo tres notas (si<sub>3</sub> a re<sub>4</sub>). En el segundo segmento (cc. 226-229) estas progresiones se amplían a seis y cinco notas, respectivamente, y en los dos siguientes se continúan añadiendo notas para crear así progresiones cada vez más larga.

Por otra parte, a consecuencia del número desigual de notas que realiza cada instrumento, el patrón de acentuación que resulta de su articulación se encuentra desfasado. Esta irregularidad se da entre las distintas partes del entramado rítmico y respecto a la pulsación del compás. En los dos siguientes bloques rítmicos que se realizan durante una pausa de la melodía (cc. 238-241 y cc. 250-253) las violas pasan a tocar progresiones como los violines en lugar de dobles cuerdas. Además, en estos dos segmentos tocan también algunos de los instrumentos de viento. Así, en el tercero los dos oboes tocan notas repetidas en corcheas (si<sub>4</sub> el primero y sol<sub>4</sub> el segundo) y el fagot primero realiza la misma progresión descendente que los contrabajos. Entre los cc. 250 y 253, las trompas son las que tocan notas repetidas y el fagot segundo dobla a los

contrabajos; los clarinetes realizan arpegios de la tríada sobre la clase de altura sol, en distintas posiciones.



Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 238-241.

A musical score excerpt for two clarinets (Cl.), bassoon (Bsn.), and horn (Hn.). The music is in common time and B-flat major. The first measure consists of six groups of two eighth notes each. The second measure consists of five groups of two eighth notes each. The third measure consists of six groups of two eighth notes each. The fourth measure consists of five groups of two eighth notes each. The bassoon and horn are silent in the first three measures. The bassoon plays a single note in the fourth measure. The horn plays a single note in the fourth measure.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 250-253.

Durante la primera entonación del tono salmódico (cc. 218-225), el entramado rítmico se mantiene prácticamente igual que como aparece justo antes de la reaparición de la melodía A, si bien a las cuerdas se les suman las dos flautas, que realizan progresiones de cinco y tres notas, respectivamente.<sup>183</sup> En las siguientes entonaciones del tono la sección de cuerdas y algunos de los instrumentos de viento siguen realizando el entramado rítmico: en los cc. 230 a 287 los clarinetes tocan progresiones cortas en corcheas (tomando el relevo a las flautas) mientras que los fagotes doblan los violonchelos y contrabajos, con dos repeticiones de la escala de sol<sub>3</sub> a sol<sub>2</sub>, en blancas. Por otra parte, la densidad sonora en las cuerdas se simplifica respecto al segmento anterior (cc. 218-225), puesto que los violines I pasan también a tocar escalas en valores de

<sup>183</sup> Estas progresiones, por otra parte, son un eco de las que realizan los violines I y II en los cc. 214-217.

blanca, aquí de si<sub>b5</sub> a si<sub>b4</sub>. A partir del c. 234 estas escalas aparecen desplazadas respecto al compás, puesto que el compositor mantiene el valor de las notas (dos tiempos) pero empieza la progresión en el segundo tiempo del compás en lugar de en el primero.



Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 230-237.



Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 242-247.

Durante la última entonación del tono salmódico, además, las violas realizan dobles cuerdas; como ya se ha visto, estas se utilizan en primer lugar en los bloques rítmicos correspondientes a las partes de silencio en la melodía. Este cambio contribuye a que haya un mayor contraste entre el último segmento instrumental después del tono salmódico (cc. 250-253) y la entrada del nuevo material melódico (y el texto del tercer salmo) en el c. 254.

En el último pasaje de esta parte de la obra (cc. 254-289), el entramado rítmico es mucho más simple que en las secciones anteriores. Como ya se había descrito más arriba, aquí se utilizan dos materiales melódicos distintos: por un lado, el coro canta una melodía muy simple, basada en una nota repetida; por otro, reaparece la melodía A. Dejando de lado los instrumentos que doblan una línea melódica u otra, el entramado rítmico se basa en notas que tenidas que se prolongan a lo largo de varios compases, y en dobles cuerdas repetidas o pares de notas que se repiten de manera alter-

nada. Una vez ambas melodías terminan en el c. 278, la sección de cuerdas realiza un pasaje de once compases que sirve de transición a la tercera y última parte de la pieza. Estos compases, además, remiten al pasaje inicial que consolidaba el cambio de centro tonal desde la antífona a los salmos. En este caso, el retorno al centro tonal original (clase de altura do) se realiza antes de que termine esta parte, con los contrabajos tocando un doble do (do<sub>2</sub> – do<sub>3</sub>) a partir del c. 284.

The musical score consists of two staves of five parts each, representing a string quartet or quintet. The top staff includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass (Db). The bottom staff includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features sustained notes and rhythmic patterns typical of a string quartet or quintet. The first staff shows a steady pattern of eighth-note chords and sustained notes. The second staff introduces dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *pppp* (pianississimo), indicating a gradual increase in volume.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 278-289.

En términos de densidad sonora, el compositor acostumbra en general a comenzar sus piezas (o los movimientos de estas) con unos pocos elementos simples que después desarrolla o complejifica, por lo que los momentos de mayor densidad suelen encontrarse hacia el final de sus obras. Sin embargo, en el caso concreto de esta parte, se puede apreciar cómo la mayor complejidad sonora se alcanza entre los cc. 208 y 214. A partir de este pasaje el entramado rítmico se va simplificando de manera paulatina hasta llegar al pasaje de transición. Así, hay un paralelismo entre el cambio de la antífona a los salmos y su contrario, cuando desde la parte basada en los salmos se regresa a la antífona para concluir la pieza.

Uno de los factores que distingue de manera más clara las distintas partes de la *Antífona y salmos*, como ya se ha apuntado, es el cambio de armadura en el c. 112 (y, consecuentemente, el retorno a la armadura inicial en el c. 290). Este cambio va acompañado por el establecimiento de un centro tonal distinto al de las otras dos partes de la obra. Sin embargo, aunque esta segunda parte se articula claramente en torno a la clase de altura sol, la modalidad respecto al resto de la pieza se mantiene igual. Así, hay un desplazamiento de do eólico a sol eólico; al basarse en el mismo patrón de distribución interválica interna, la sonoridad se mantiene constante a lo largo de la pieza. Aunque en el contexto de la tonalidad funcional el paso de do a sol supondría una transición de tónica a dominante, en este caso la tensión tonal no se produce, a pesar de que los dos centros tonales siguen estando a distancia de quinta justa, ya que el si<sub>b</sub> anula la direccionalidad de sensible.

Al hablar de las melodías utilizadas sobre el texto de los salmos se ha prestado una especial atención al tono salmódico. Como ya se ha visto, la melodía que Roig-Francolí utiliza se basa en el primer tono. Aunque originalmente cada una de estas fórmulas melódicas estaba asociada con uno de los ocho modos (lo cual significaría que el primer tono correspondería al modo dórico) en la *Antífona y salmos* no se conserva tal relación. El compositor escribe el tono salmódico en función de la centralidad tonal de la clase de altura sol, de modo que el re (la quinta respecto al sol) se convierte en el tenor de ese tono. Aun así, en base al listado de tonos salmódicos dado en *La música medieval* de Hoppin, en el cual la clase de altura sí aparece alterada con un

bemol, el patrón de tonos y semitonos entre las notas de la melodía se mantiene igual a pesar de usarse en una modalidad distinta.

Por lo que respecta a las características del entramado rítmico en esta parte, en particular el hecho de estar estrechamente relacionado con la melodía (hasta el punto de basarse en sus notas, en ocasiones), contribuyen a la creación de progresiones de acordes en momentos concretos, que contrastan con la textura sonora general, basada en la tríada sol-si,-re. Las transiciones entre acordes, además, no obedecen a una necesidad de creación o resolución de tensión armónica; más bien, dados los paralelismos entre la melodía y el entramado rítmico, estas progresiones están causadas por el propio discurrir melódico. Por este mismo motivo, las variaciones respecto a la sonoridad (o acorde) principal se pueden considerar como acordes de paso o accidentales. De modo similar, se crean clausulas que funcionan a la manera de signos de puntuación, remarcando las pausas y articulación del texto; sin embargo, no se les puede asignar un valor conclusivo o no conclusivo, como sería el caso de las cadencias en un contexto armónico funcional.

Las progresiones mencionadas, así, aparecen en menor medida junto con el material melódico A (por ejemplo, entre los cc. 142 y 147, o los cc. 204 y 207), donde tienen el carácter accidental que acaba de describirse, y, en particular, en el último pasaje de esta parte central, donde el compositor utiliza el material melódico C en el coro mientras que los instrumentos de viento y cuerda tocan el principio del tema A. Con el material melódico B (es decir, el tono salmódico) el entramado rítmico se construye enteramente sobre el acorde sol-si,-re.

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Db.

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Db.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 258-267.

### III. “Salve Regina” (cc. 290-324)

Después del desarrollo de los salmos en la sección central de la obra, esta tercera y última parte supone un retorno de los elementos musicales utilizados en la primera. En particular, el compositor vuelve a citar la melodía de la “Salve Regina”, en este caso utilizando solamente los dos primeros versos del texto. El tratamiento de la línea melódica es el mismo que en la primera parte de la pieza y, por tanto, se presenta dividida en fragmentos según la articulación del texto. Cada uno de estos segmentos melódicos, por su parte, está separado de los demás por intervalos de silencio de tres tiempos y medio (es decir, de la misma duración que en la primera parte).

Las sopranos cantan de nuevo el primer verso de la antífona como solistas, mientras que en el segundo, que funciona como respuesta a ese solo, se les unen las contraltos. Por tanto, esta última parte de la *Antífona y salmos*, al igual que la primera, está escrita en un estilo responsorial por lo que respecta a la melodía. Esta característica hace referencia, por una parte, a la fuente en la que el compositor se basa, y, por otra, contribuye a articular la obra en las tres secciones que se han descrito, separando las partes que hacen referencia a la “Salve” de la sección central, más larga, en la que el autor se basa en los tres distintos salmos. Además, la fórmula solo/respuesta contribuye a estructurar las partes de la pieza en las que se cita la antífona. Esta tercera parte de la *Antífona y salmos*, al igual que la primera, está centrada alrededor de la clase de altura do y se construye sobre la escala eólica a partir de esta.

Por lo que respecta a los instrumentos, las dos flautas (a una octava de distancia) doblan la melodía en el primer verso del texto; en el segundo, además, se les unen los clarinetes. En cuanto al entramado rítmico, la célula rítmica descrita para la primera parte de la pieza aparece una vez más. Así, esta célula rítmica está presente en las partes de violines I y II, escrita en corcheas y con el tipo de articulación simple (una ligadura por escala) que ya se había visto al principio de la obra. Los violonchelos y contrabajos también la realizan, los primeros en negras y los segundos en blancas. Como novedad, a partir del c. 307 los oboes pasan a contribuir al entramado rítmico, realizando la

célula rítmica en semicorcheas; las flautas, por su parte se les unen a partir del c. 316 y hasta el final de la pieza.

**Tempo I** ( $\text{♩} = 110$ )

The musical score consists of two staves of five-line music notation. The instruments listed on the left are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The first staff begins with a dynamic **p**. The second staff begins with a dynamic **p**, followed by **mf**. The music features various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some sustained notes and rests.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 290-300.

3/6

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

Roig-Francolí. *Antífona y salmos*, cc. 316-318.

Los dos ejemplos anteriores permiten observar cómo en la sección de viento (flautas y oboes) la célula rítmica está presentada de manera distinta que en la de cuerda. Cada instrumento está desdoblado en dos partes. Cuando entran las flautas, a partir del c. 316, la articulación de la flauta primera coincide con la del oboe primero, y la de la flauta segunda, con la del oboe segundo. Tanto la articulación como la agrupación rítmica de los vientos se encuentran desfasadas: las de la flauta primera y oboe primero respecto a las de la flauta segunda y oboe segundo, pero también las de los vientos respecto a la sección de cuerda (y a sus dos partes individuales), y a la pulsación del compás. Además, también en las partes de las flautas y los oboes, el compositor intercala silencios de corchea dentro de las escalas en semicorcheas. Esto, sin embargo, no afecta al patrón de repetición de la célula rítmica.

#### IV. Conclusiones al análisis

Como se ha apuntado al comienzo de este análisis, se puede hablar de una continuidad entre *Dona eis requiem* y *Antífona y salmos*. En primer lugar, es innegable la proximidad cronológica entre ambas obras, lo cual supone que muchas de las ideas y características que se utilizan en *Dona eis requiem* reaparecen en *Antífona y salmos*. Uno de los ejemplos más obvios es la elección de la “Salve” como la antífona a la que se refiere el título. En capítulos posteriores se comentará el valor y significado específicos que este elemento intertextual tiene para el compositor, por los cuales su uso en ambas obras implica también una continuidad temática y narrativa entre ellas, y, por tanto, una misma intención compositiva.

Se ha mencionado también como la estructura de esta pieza alude a la fórmula salmódica, si bien el compositor no la sigue de manera exacta. Los tres tipos melódicos que se utilizan en la parte central de la obra son derivaciones del primer tono salmódico (melodías A y C) o su cita exacta (melodía B); en este último caso, el *initium* se repite con cada aparición de la melodía. La decisión de conservar la entonación parece

querer reforzar la integridad del tono salmódico como unidad melódica, lo cual contrasta con la fragmentación de la “Salve”, al principio y final de la pieza; no obstante, al mismo tiempo la repetición del *initium* rompe con la unidad del texto, puesto que su aparición está asociada de modo específico con la recitación del primer versículo del salmo.

Por otra parte, en la *Antífona* no se usa el texto de la doxología menor, a pesar de que tradicionalmente el “Gloria Patri” acostumbra a cantarse entre salmo y salmo cuando se usan varios de ellos con una misma antífona. El origen religioso de los textos y melodías que el compositor cita en esta obra, en particular, y el resto de sus piezas postminimalistas, en general, implica un vínculo de esta música con la espiritualidad. Sin embargo, no puede negarse que su procedencia original, ligada a la liturgia, presupone también una serie de creencias y prácticas religiosas. Como se elaborará con más detalle en el sexto capítulo, el compositor prescinde deliberadamente de aquellos textos cuya función es hacer una declaración de fe explícita para así lograr transmitir una cierta idea universal de lo sagrado a través de su música. La *Antífona*, al igual que *Dona eis requiem* y *Missa pro pace*, no se creó pensando en un posible uso litúrgico. La intención compositiva de Roig-Francolí, en su momento, consistió en mostrar su postura personal frente a los desastres humanos a los que se refieren los títulos de sus obras, y se reflejó directamente en los intertextos que utilizó.

Una vez más, la tensión dos contra tres (hemiolia) está presente en el entramado rítmico de esta pieza, pero también en la articulación de ciertos pasajes melódicos (recuérdense el fragmentos entre los cc. 35 y 47, comentado anteriormente). Además, en la parte central de *Antífona y salmos* la irregularidad rítmica afecta a la relación entre texto y música, como ya se ha mencionado al hablar de los encabalgamientos que se producen entre los versículos del primer salmo y los desarrollos del material melódico A. Esto resulta en un desfase de la acentuación del texto, por un lado, contra la de la melodía, con lo que se produce también una cierta ambigüedad por lo que se refiere a la articulación y estructuración del pasaje, puesto que se puede organizar de distintas maneras según cuál sea el elemento (intertexto musical o textual) que se tome de referencia. Esta característica, debe insistirse, parece aludir al rechazo de la formas fijas e ideas absolutas de que caracteriza la música postmodernista.

## 5. “La paz sea contigo”, o el cierre de un ciclo: *Missa pro pace* (2007)

---

Roig-Francolí compuso *Missa pro pace* entre septiembre y diciembre de 2007; Adolfo Villalonga dirigió la Orquesta Sinfónica y Coro Ciudad de Ibiza en su estreno, el 21 de diciembre de 2008. La *Missa* se volvió a tocar el 28 de octubre de 2009 en la Bellarmine Chapel de la Xavier University (Edgechill Vocal Ensemble and String Ensemble, dirigidos por Tom Merrill). En adición, uno de sus movimientos, el Agnus Dei, se interpretó el 21 de mayo de 2009 en el TUC Great Hall de la Universidad de Cincinnati, bajo la dirección de Terry Milligan, y el 21 de abril de 2011 (Jueves Santo) en Bronxville, Nueva York (The Reformed Church of Bronxville Chorus, dirigido por Matthew Phelps). Por otra parte, el compositor escribió una segunda versión para coro mixto y órgano en 2010, que se estrenó el 1 de febrero de 2014 en el CCM Corbett Auditorium de Cincinnati a cargo de la CCM Chorale, dirigida por Brett Scott y con Matthew Phelps al órgano.<sup>184</sup>

Esta pieza se compone de cinco movimientos, cuatro de los cuales se corresponden con cantos del Ordinario (Kyrie, Gloria, Sanctus y Agnus Dei). Además de omitir el Credo, el compositor comienza la pieza con un salmo, “*Lætatus sum*”, con lo cual el Kyrie se pospone hasta el segundo movimiento. Como se verá con más detalle en el capítulo siguiente, el texto del salmo está relacionado con la idea principal de la *Missa* (la petición de paz). Al ser la última obra del ciclo postminimalista de Roig-Francolí (si bien no la última composición donde utiliza este particular lenguaje musical), la *Missa pro pace* recoge algunas de las características de *Cánticos para una tierra sagrada* (uso del texto de un salmo para introducir la temática de la pieza) y, además, supone una

---

<sup>184</sup> [http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos\\_recientes.htm](http://www.miguelroig-francoli.com/conciertos_recientes.htm) (consultado el 16/12/2015).

cierta continuación de los temas presentados en las obras corales anteriores (*Dona eis requiem* y *Antífona y salmos*).

El compositor sugiere tres diferentes combinaciones para la interpretación de la *Missa*: coro pequeño (hasta veinte cantantes) y quinteto de cuerda (un instrumento por parte); coro de cámara (de veinticuatro a treinta y dos cantantes) y cuerdas (3 violines I/3 violines II/2 violas/2 violoncelos/1 contrabajo) o pequeña orquesta de cuerda; coro grande con orquesta de cuerda.<sup>185</sup>

### I. Lætatus sum

El primer movimiento de la *Missa pro pace* se basa en el salmo 122<sup>186</sup>, sobre cuyo texto el compositor establece algunas de las características fundamentales (en cuanto a estructura, melodía y entramado rítmico) que desarrollará a lo largo del resto de la obra.

El *Lætatus sum* se estructura en tres partes, ABA'. De la misma manera que en la sección central de la *Antífona y salmos*, el autor selecciona algunos de los versículos del salmo en lugar de utilizarlo entero. Al final, además, se usa el texto de la doxología menor:

- (1) *Lætatus sum in his, quæ dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.*
- (6) *Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te.*
- (7) *Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.*
- (8) *Propter fratres meos et proximos meos, loquebar pacem de te:*

<sup>185</sup> Roig-Francolí, M. Á. (2007). *Missa pro pace for mixed chorus and strings*. Cincinnati (OH): Perennis Music Publishing, p. 2.

<sup>186</sup> Según la numeración que utiliza Roig-Francolí; este salmo aparece como Salmo 121 tanto en el *Liber Usualis* como en la Vulgata.

(9) *Propter domum Domino Dei nostri, quæsivi bona tibi*

(-) *Gloria Patri, et Filio, et Spiritus Sancto.*

*Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum.*

*Amen.*

La primera parte del movimiento comprende los cc. 1 a 11. Los contrabajos establecen la base sonora del pasaje por medio de la repetición del  $\text{si}_2$  usando un ritmo sincopado ( $\text{J}\text{J}\text{J}$ ). Esto no solo consolida la clase de altura  $\text{si}_1$  como centro tonal del movimiento; la tríada  $\text{si}_1\text{--re}_1\text{--fa}$  que se construye en el primer compás sobre el bajo *ostinato*, en combinación con la armadura, identifica a la modalidad como eólica. Dada la naturaleza del bajo, la sección de cuerdas se articula alrededor de la tríada ya mencionada, con mínimas variaciones. El coro entra al final del c. 3, en la segunda mitad del cuarto tiempo; desde allí, las cuatro voces cantan el primer versículo del salmo al unísono.

A partir del c. 8 los valores rítmicos en las partes de los violines I, violines II y las violas se modifican por aumentación. De este modo, se conserva el ritmo sincopado de los compases anteriores, pero se dobla su duración ( $\text{J}\text{J}\text{J} \rightarrow \text{J.J.J}$ ). Este cambio se aplica en los diferentes instrumentos de manera progresiva: empezando por los violines I en el primer tiempo del c. 8, los violines II se les unen en el tercer tiempo del mismo compás, y las violas en el tercero del compás siguiente.

A partir de la segunda mitad del c. 11 se produce un cambio significativo en el entramado rítmico que realiza la sección de cuerdas. Consecuentemente, este cambio afecta a la sonoridad general del pasaje y sirve de introducción para la segunda parte del movimiento. En otras obras o movimientos dentro de la producción postminimalista de Roig-Francolí, la estructuración en partes se basa en la forma del texto y suele estar caracterizado por un cambio de centro tonal o, incluso, de modalidad. Aunque aquí hay una cierta coincidencia con el texto, en el sentido que el cambio de sección se realiza entre el primer y segundo versículos del salmo, la segunda parte sigue articulándose en torno a la misma clase de altura. La segunda parte, además, es notablemente más larga que las otras dos y se extiende entre los cc. 11 y 59.

El entramado rítmico, por tanto, se convierte en una sucesión de escalas o progresiones de notas, insistiéndose en particular en el si, que, si bien deja de tener el carácter constante del *ostinato*, sigue funcionando como clase de altura central. Sobre esta base las sopranos y contraltos cantan los siguientes cuatro versículos del texto, cada uno de ellos dividido en sus dos hemistiquios.

Los contrabajos vuelven a retomar el ritmo sincopado de la primera parte en el c. 57, anticipando el retorno al tema A y, por tanto, el comienzo de la tercera parte, en el c. 60. Tanto la melodía como el entramado rítmico aparecen prácticamente de la misma manera que en la primera parte de la obra. No obstante, aquí el coro, una vez más al unísono, pasa del texto del salmo 122 a la doxología menor. En términos de métrica la doxología es algo más larga que el primer versículo del salmo. Aunque la melodía sigue el mismo patrón que en la primera parte, su longitud se adapta al cambio de texto.

Como al principio del movimiento, a partir de la segunda mitad del c. 68 el valor de las síncopas en las partes de los violines I, violines II y violas se dobla. Todas las partes del entramado rítmico vuelven a sus valores originales en el c. 77, para terminar con un acorde triada sobre si<sub>b</sub>2 en el tercer tiempo del c. 78. Después de este acorde hay un compás vacío que cierra el movimiento. Mientras tanto, el coro repite el último “amen” del texto dos veces más, la primera a partir del tercer tiempo del c. 74, y la segunda, en el tercer tiempo del 77. Todas las partes, tanto voces como cuerdas, terminan al mismo tiempo.

En cuanto a la melodía que se utiliza en la primera y tercera partes del *Lætatus sum* corresponde al primer tono salmódico, el mismo que se utiliza en la sección central de la *Antífona y salmos*. Igual que en esa obra, aquí la fórmula melódica también se trasporta para tener en cuenta la centralidad del si, de modo que la clase de altura fa se establece como tenor o nota de recitación. La primera aparición del tono salmódico es una referencia textual a la musicalización del primer versículo del salmo tal y como aparece en el *Liber usualis*, usando la primera de sus terminaciones.

**Psalmus 121. Laetatus sum..**

Tonus 1. D, D<sup>2</sup>, f, g, g<sup>2</sup>, a, a<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>.

1. Laetā-tus sum in his quae dīcta sunt mi- hi : \* In dōmum Dōmi-ni  
 D D ~ D<sup>2</sup> f g  
 f-bimus. vel : f-bimus. vel : i-bi-mus. vel : i-bimus. vel : f-bimus.  
 g<sup>2</sup> a a<sup>2</sup> a<sup>3</sup>  
 vel : f-bimus. vel : i-bim. vel : f-bimus. vel : i-bimus.

*The Liber Usualis.* (1961) Nueva York: Desclée Company, p. 169.

S: La-e - ta-tus sum in his que dic-ta sunt mi - hi in do-mum Do-mi-ni i - bi - mus  
 A: La-e - ta-tus sum in his que dic-ta sunt mi - hi in do-mum Do-mi-ni i - bi - mus  
 T: La-e - ta-tus sum in his que dic-ta sunt mi - hi in do-mum Do-mi-ni i - bi - mus  
 B: La-e - ta-tus sum in his que dic-ta sunt mi - hi in do-mum Do-mi-ni i - bi - mus

Roig-Francolí. *Missa pro pace.* I. Lætatus sum, cc. 3-8.

Si se compara la línea melódica del ejemplo anterior con la fórmula gregoriana se puede observar como el compositor mantiene las notas en el mismo orden, y que, gracias a la alteración accidental contemplada en el original, el patrón de intervalos entre nota y nota también se conserva. Además su distribución interválica, también se puede apreciar que aunque en general la entonación del tono es silábica, en el primer final hay un cambio al estilo de canto neumático sobre la última palabra del versículo (en este caso, "ibimus"). En la versión de la *Missa pro pace* se hace evidente como el compositor también apuesta por una entonación más libre del final de la frase melódica. Sin embargo, no hay una correspondencia con el tono original, en el que *i-* se canta sobre dos notas, *-bi-* sobre una, y *-mus* sobre las cuatro restantes. Aquí el compositor escribe la primera sílaba de "ibimus" contra un grupo de cuatro corcheas, siguiendo con dos corcheas para la segunda, y terminando la palabra sobre una nota larga. Es

posible que esta desviación sea debida a un intento de respetar la habitual sílaba acen-tuada, con lo cual se le da un tratamiento más largo.

La siguiente aparición del tono salmódico en la tercera parte del movimiento tie-ne las mismas características que la primera, en especial las referentes al final y sus diferencias respecto a la versión del *Liber usualis*. Como ya se había mencionado al describir la estructura del movimiento, el texto que se utiliza en estos compases es el de la doxología menor. Al ser más largo que el del primer versículo el compositor re-suelve esta cuestión repitiendo la primera mitad del tono salmódico una segunda vez. Los versículos de los salmos están divididos en dos mitades o hemistiquios, división que la melodía reproduce estructuralmente. Así, además de la cadencia final, existe otra central, la mediante o *mediatio*, que se corresponde con la cesura del texto. En el caso de este pasaje, tanto “Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto” como “Sicut erat in principio et nunc et semper” se cantan sobre el mismo fragmento melódico, que com-prende el *initium* del tono, el tenor, y la cadencia central. El resto del texto se recita sobre la segunda mitad de la línea melódica (tenor, más cadencia final).

Soprano (S): Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto Sicut erat in principio et nunc et semper.

Alto (A): Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto Sicut erat in principio et nunc et semper.

Tenor (T):   
8 Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto Sicut erat in principio et nunc et semper.

Bass (B): Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto Sicut erat in principio et nunc et semper.

Soprano (S): per, Et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum. Amen.

Alto (A): per, Et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum. Amen.

Tenor (T):   
8 per, Et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum. Amen.

Bass (B): per, Et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum. Amen.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. I. *Lætatus sum*, cc. 62-71.

Al contrastar las dos apariciones del tono salmódico se puede apreciar como el mayor número de sílabas en la segunda resulta en un mayor número de repeticiones del tenor. Además, en ambos casos la línea melódica está fragmentada en segmentos correspondientes a las distintas secciones del texto (los hemistiquios del versículo del salmo y de los de la doxología), separados unos de otros por dos tiempos y medio de silencio.

La melodía en la segunda parte del movimiento está dividida en ocho segmentos, correspondientes a los cuatro versículos del salmo que se utilizan, cada uno dividido en sus dos hemistiquios. Los fragmentos melódicos están separados por tres tiempos y medio de silencio; en consecuencia, aunque los valores rítmicos de las notas son los mismos de un segmento a otro, se alternan fragmentos en los que la melodía coincide con la pulsación del compás ( $\frac{4}{4}$ ), con otros en los que la melodía está escrita a contratiempo. El primero de estos fragmentos melódicos aparece en la segunda mitad del tercer tiempo del c. 12. Así, el patrón en el que se sucede la melodía es de ritmo sincopado sobre la primera mitad de los versículos, y valores cuadrados con la pulsación con la segunda.

**V<sub>6</sub>**

cc. 12-16      cc. 17-21

S                          A

**V<sub>7</sub>**

cc. 22-26      cc. 27-31

S                          A

V<sub>8</sub>

cc. 32-38  
cc. 39-42

Soprano (S) and Alto (A) parts. The soprano part has a continuous eighth-note pattern. The alto part follows with lyrics: "Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi-mos me - os," repeated.

V<sub>9</sub>

cc. 43-48  
cc. 49-53

Soprano (S) and Alto (A) parts. The soprano part has a continuous eighth-note pattern. The alto part follows with lyrics: "lo - que - bar pa - - - cem de te." and "Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i no - stri," repeated.

Mientras las sopranos y contraltos se ocupan de la línea melódica los bajos cantan progresiones descendentes de notas. Esta parte refleja la de los contrabajos en la sección de cuerdas; la única diferencia es que en determinadas ocasiones los bajos repiten algunas de las notas de la progresión (en negras en lugar de blancas) para ceñirse al número de sílabas del texto. Los tenores, por otra parte, no cantan en ningún momento de la parte central del movimiento. De este modo se produce una polarización de las voces (dos, más agudas, contra una grave); las voces femeninas se encargan de la melodía, mientras que los bajos, por las características de su parte, se unen al entramado rítmico. Más allá de los dos tipos melódicos principales que se utilizan en las partes A-A' y B, en los cc. 74 a 76 y 77 a 79 se repite el "amen" final del texto. En estas dos ocasiones el coro canta dos octavas distintas del si<sub>5</sub> (si<sub>3</sub> y si<sub>2</sub>) al unísono.

Como ya se ha mencionado, los cambios del entramado rítmico contribuyen a distinguir las distintas partes en que se estructura el movimiento. Su forma tripartita (ABA') implica que la última comparte gran parte de las características de la primera. Estas similitudes, que ya se han descrito a nivel melódico, se encuentran también en el plano rítmico.

La base del entramado en A y A' es el  $\text{si}_2$  que los contrabajos repiten a modo de *ostinato*. Este nivel sonoro sirve de fundamento sonoro a partir del cual se establece el  $\text{si}_1$  como la clase de altura central; además, esta parte sirve de modelo rítmico—las síncopas aparecen a lo largo del movimiento, primero en las distintas partes de la sección de cuerdas y más tarde en la melodía (en la parte central). Es más, el ritmo sincopado, como se verá en los capítulos siguientes, aparece repetidamente a lo largo de la obra.

Si los contrabajos insisten sobre el  $\text{si}_2$ , los violonchelos hacen lo propio sobre el  $\text{fa}_3$ . Sobre estos dos instrumentos, los violines I, violines II y las violas realizan un pequeño motivo que se repite entero dos veces, además de una tercera vez en la que se utiliza de manera parcial.<sup>187</sup>

Cuerdas – motivo

Esta célula de dos compases y medio está construida sobre el mismo patrón de síncopas ( $\overline{\text{G}}\text{ } \overline{\text{G}}\text{ } \overline{\text{D}}$ ) establecido en el primer compás del movimiento. Como se puede observar en el ejemplo, las tres partes de la célula rítmica son distintas, aunque en todas se enfatizan especialmente el  $\text{si}_1$ , más su tercera y quinta ( $\text{re}_2$  y  $\text{fa}$ ). Además de esto, hay un claro paralelismo entre las dos partes de los violines: el final del motivo que tocan los violines II es un reflejo del inicial de los violines I. Así, aunque ambas líneas son distintas a nivel sonoro se produce un efecto semejante al canon, según el cual la

---

<sup>187</sup> Se debe tener en cuenta que en el caso de los violines II, los dos primeros tiempos del motivo no aparecen en el c. 2.

transición de fa<sub>4</sub> a do<sub>5</sub> por vía del re<sub>b5</sub> se distingue claramente sobre el resto del entramado rítmico.

En el c. 7 la célula rítmica vuelve por tercera vez, pero un compás más tarde se produce un cambio significativo del entramado en general. Empezando por los violines I, los tres instrumentos que previamente realizan la célula rítmica comentada en los párrafos anteriores pasan a tocar motivos distintos. En particular, los violines I y las violas (a partir del primer tiempo del c. 8 y del tercero del c. 9, respectivamente) doblan el valor de las síncopas. En ambos casos, el motivo que realizan anticipa las progresiones de notas de la parte central. Por otra parte, los violines II dejan de tocar síncopas; a partir del tercer tiempo del octavo compás realizan su parte sobre la pulsación.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. I. Lætatus sum, cc. 8-11.

En adición a lo anterior, los violonchelos rompen el *ostinato* sobre el fa<sub>3</sub> al mismo tiempo que las violas cambian de valores rítmicos. A pesar de que continúan realizando las mismas síncopas que durante el resto de este primer pasaje, las notas que realizan son, una vez más, un preludio de las escalas utilizadas en la siguiente parte. En definitiva, estos tres compases y medio sirven de transición entre A y B.

La segunda parte del movimiento empieza inmediatamente después de la primera, en el tercer tiempo del c. 11. Aquí el entramado rítmico se basa exclusivamente en

progresiones de notas de diferente longitud, todas ellas articuladas en torno a la clase de altura si<sub>b</sub>. Esto supone que el si<sub>b</sub> está siempre presente, sea como nota final cuando las progresiones son descendentes, o como nota inicial cuando son ascendentes. La longitud variable de estas sucesiones de notas se debe al principio de adición y sustracción que el compositor utiliza habitualmente en sus obras postminimalistas. Tomando a los violines I de ejemplo, su primera progresión es de cinco corcheas, desde el fa<sub>4</sub> hasta el si<sub>b3</sub>; a cada una de las tres siguientes se les añade una nota extra, de modo que comienza a partir del sol<sub>4</sub>, la<sub>4</sub> y s si<sub>b4</sub>, respectivamente, hasta completar una octava. Una vez alcanzado este punto el compositor procede por el método contrario, acortando las sucesiones progresivamente hasta que se regresa a las cinco notas iniciales; a partir de estas se vuelve a repetir todo el proceso. La irregularidad de las progresiones (en cuanto a número de notas) contribuye a que estén descuadradas respecto al compás y su pulsación.

El sistema de adición/sustracción afecta a todas las partes del entramado rítmico por igual, aunque las progresiones en las partes de los violonchelos y contrabajos están escritas en negras y blancas, respectivamente, a diferencia de las corcheas de los violines II y las violas. Consideradas de manera individual, estas dos últimas partes son iguales; sin embargo, las violas empiezan un tiempo antes que los violines II, con lo que se crea un desfase entre las dos líneas. Por otro lado, se debe considerar también la articulación en estas dos partes, que recalca aún más el desfase del ritmo respecto a la pulsación. Los grupos de cinco y seis corcheas se mantienen intactos, con una única ligadura de principio a fin que enfatiza la primera nota. En el caso de los grupos más largos, el de siete corcheas se articula en dos subgrupos de tres y cuatro notas, respectivamente; el de ocho, en dos subgrupos iguales de cuatro corcheas cada uno.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. I. *Lætatus sum*, cc. 12-16.

El patrón de acentos creados por la articulación irregular del pasaje, en última instancia, contribuye a que el entramado rítmico sea más complejo a nivel sonoro. Como se puede apreciar en el ejemplo anterior, los violines I no entran con el resto de las cuerdas. De hecho, su parte no empieza hasta el c. 22, donde son los primeros en realizar las progresiones ya descritas en sentido ascendente. La parte de los violines I, al estar escrita también en corchas, está articulada según el mismo patrón que los violines II y las violas. Estos dos grupos de instrumentos pasan a tocar las progresiones en dirección ascendente a partir del c. 24, manteniendo el tiempo de desfase entre ambos igual que al principio del pasaje. Durante el resto de esta parte la direccionalidad de las progresiones cambia en todos los instrumentos, exceptuando a los contrabajos.

La transición a la tercera y última parte empieza en el tercer tiempo del c. 57, cuando los contrabajos regresan a las síncopas cortas sobre el  $\text{si}_2$  del principio del movimiento. El resto de instrumentos se les unen de manera progresiva, y el cambio de parte se da en el c. 60. A pesar de que el final de algunas de las progresiones (en las partes de los violines) se alarga sobre este compás, se puede reconocerlo de manera clara como el principio de la tercera parte porque los contrabajos, violonchelos y violas tocan exactamente lo mismo que en primer compás del movimiento. No solo esto: en el siguiente compás reaparece la célula rítmica que ya se ha descrito más arriba.

Al igual que en la primera parte, esta célula rítmica se repite varias veces, en yuxtaposición con las partes de los violonchelos y contrabajos, que una vez más se centran

en repetir una sola nota cada uno ( $fa_3$  y  $si_2$ , respectivamente). A diferencia del principio, la célula rítmica se completa tres veces. De este modo, los valores de las síncopas en los violines I no se doblan hasta el tercer tiempo del c. 68. Así como en la primera parte de la obra este cambio en el entramado rítmico no ocurre hasta después del final de la melodía, en este caso coincide con el último segmento del tono salmódico.

Al principio del movimiento este pasaje sirve de transición entre partes, mientras que aquí funciona a modo de coda; por tanto, se puede decir que en este caso no sirve de transición entre partes, sino entre movimientos, a pesar de que sus características son las mismas. En cuanto a las diferencias entre ambos, por una parte los contrabajos dejan de repetir el  $si_2$  en el segmento comprendido entre los cc. 70 y 74; además, los violonchelos tocan brevemente progresiones ascendentes en corcheas desde el tercer tiempo del c. 74 hasta el segundo del 77 (ambos incluidos). Por otra parte, aunque los violines II empiezan tocando negras sobre la pulsación en el c. 69, dos compases después pasan a realizar síncopas junto con los violines I y las violas. Los últimos compases del movimiento consolidan la tríada sobre la clase de altura  $si$ , que aparece desde el principio, primero con el tipo de síncopas cortas característico de las partes A y A', y finalmente terminando con notas largas. El último compás del movimiento es enteramente de silencio.

En lo que respecta a modalidad, ya se ha mencionado cómo el movimiento está claramente articulado en torno a la clase de altura  $si$ , utilizando esta nota como *ostinato* en las partes A y A', y como fundamento de las escalas en B. En la primera y tercera partes del movimiento la superposición de los violonchelos, violas y violines sobre los contrabajos contribuye a la creación de acordes, en el sentido de varias notas sonando simultáneamente. En general este acorde está formado por las tres clases de altura  $si$ ,  $re$  y  $fa$ , en distintas configuraciones (con el  $si$  como fundamental). Sin embargo, en ciertos momentos hay desviaciones a otras notas, que pueden considerarse como accidentales o de paso en el contexto general del  $si$  como clase de altura central. No obstante, de paso o no, lo cierto es que estas desviaciones matizan la sonoridad tanto en A como en A'.



Roig-Francolí. *Missa pro pace*. I. Lætatus sum, cc. 5-6.

En el ejemplo anterior se puede apreciar como en el segundo tiempo del c. 5 se crea efectivamente un acorde sobre las clases de altura fa–la<sub>b</sub>–do; en el cuarto tiempo el compositor superponen fa–do–mi<sub>b</sub>, y re<sub>b</sub>–fa–do en el primero del compás siguiente. Estas variaciones respecto a la sonoridad general del pasaje se encuentran en todo momento yuxtapuestas a los contrabajos y los violonchelos y, como ya se ha mencionado, es posible descartarlas como accidentales por el hecho de que las transiciones entre notas, tanto las violas como los violines I y II, proceden por grados conjuntos. En última instancia, estas desviaciones dentro de la sonoridad predominante en el entramado rítmico no influyen en cuál es la clase de altura central que articula el movimiento, ni tampoco en que esté basado en la escala eólica.

Un caso distinto de ambigüedad modal se da al principio de la segunda parte, donde los dos primeros segmentos melódicos (cc. 12-16 y 17-21) empiezan y terminan sobre el fa<sub>4</sub>. En el primero, particularmente, el ámbito de la melodía es de una quinta justa desde el mi<sub>b</sub><sub>4</sub> hasta el si<sub>b</sub><sub>4</sub>. Dentro de esta quinta el fa<sub>4</sub> se repite varias veces, con lo que se crea una sensación de centralidad en torno a esta nota. La armadura no cambia de una parte a otra, por lo que la distribución de intervalos en una progresión de notas a partir de la clase de altura fa correspondería a la escala frigia. Así pues, en este pasaje la melodía, en modo frigio, se superpone al entramado rítmico, que se

mantiene en modo eólico a lo largo de todo el movimiento. A partir del c. 22, sin embargo, la línea melódica vuelve a centrarse en torno al si; en consecuencia, se rompe la situación de ambigüedad sonora creada por la superposición de elementos construidos en torno a dos escalas distintas.

## II. Kyrie

Al igual que el *Lætatus sum*, el segundo movimiento de la *Missa pro pace* se estructura en tres partes según el esquema ABA'. Esta división coincide además con la forma del texto del “Kyrie”: tres entonaciones del verso “Kyrie eleison”, tres de “Christe eleison”, más otras tres de “Kyrie eleison”. A diferencia del original, sin embargo, “Kyrie eleison” se repite una cuarta vez en A'.

La primera parte (A) está comprendida entre los cc. 1 y 16, y en ella se presentan las características básicas del movimiento entero. Así, la melodía y el texto se presentan sobre una base de notas tenidas en la sección de cuerdas. En esta primera parte los violines I doblan a las sopranos y contraltos, que cantan al unísono, y los violonchelos hacen lo mismo con la parte de los tenores. Los bajos, por su parte, realizan la misma combinación de valores rítmicos que el resto de las voces, a la vez que cantan las mismas notas que los contrabajos.

En la parte central intervienen únicamente las voces femeninas; las sopranos, además, se dividen en dos grupos. Los violines I, también en *divisi*, doblan la parte de los contraltos, por un lado, y la línea superior de las sopranos, por el otro. Debe tenerse en cuenta, también, que el compositor considera la posibilidad de que su *Missa* se toque con el coro acompañado por un simple quinteto de cuerda; en ese caso, al haber solo un violín primero, se doblaría únicamente la línea superior de las sopranos.

A' es básicamente una repetición de A. En este caso la sección de cuerdas únicamente realiza notas tenidas, mientras que en el caso del coro el compositor utiliza dos

líneas melódicas distintas—las sopranos y contraltos cantan una; los tenores y bajos, la otra. La diferencia más significativa de esta parte respecto a la primera, como ya se ha mencionado, es la inclusión de una cuarta repetición de “Kyrie eleison”, situada entre la segunda y tercera entonación del verso, en los cc. 42 a 45. Aunque melódicamente se deriva del tema expuesto en A, es algo más largo que este; el coro sigue procediendo por pares, separado en voces femeninas y masculinas, pero estos pares ya no cantan al unísono, sino que realizan líneas melódicas paralelas a distancia de tercera.

En cuanto a la melodía, este movimiento se basa en un motivo, formado por dos líneas distintas, que se modifica progresivamente según se va repitiendo el texto. En su forma más simple, la línea melódica superior (cc. 3-5, sopranos y contraltos dobladas por los violines I) se basa en tres notas:  $do_5$ ,  $si_{\flat 4}$  y  $sol_4$ . Estas se combinan en torno a la repetición del  $do_5$  y el  $si_{\flat 4}$ , con un salto a un único  $sol_4$  al final del c. 3. Por otra parte, la línea inferior (tenores doblados por los violonchelos) es básicamente una progresión de notas del  $do_3$  hasta el  $do_4$ , menos el  $la_{\flat 3}$ . Atendiendo solamente a la primera parte de la obra (A), este último motivo cambia en sus siguientes apariciones tanto en términos de longitud como de dirección; sin embargo, se conserva su rasgo distintivo fundamental, es decir, su forma de escala o progresión.

1  
(cc. 3-5)

2

(cc. 7-9)

3

(cc. 12-14)

La sección B comienza en el c. 17 y se diferencia de A por la inclusión del  $\text{sol}_{\flat 4}$  en la parte de los violines II. A lo largo de toda esta parte las sopranos cantan en dos grupos. Una mitad realiza la línea superior del motivo melódico que aparece en A a partir del  $\text{mi}_{\flat 5}$ , la otra, a partir del  $\text{sol}_{\flat 5}$ . Los motivos melódicos en B, como se puede observar, son prácticamente iguales que los de A, transportados una tercera ascendente. Por otra parte, las dos partes de las sopranos proceden por movimiento paralelo a distancia de tercera, aunque el número de tonos y semitonos entre ellas varía—el compositor utiliza en toda la parte central del movimiento alteraciones accidentales para cambiar el centro tonal de la clase de altura do al  $\text{mi}_{\flat}$ , manteniendo la misma modalidad (eólica) que en el resto de las partes. Por este motivo las dos partes de las sopranos están escritas siguiendo esas alteraciones, lo cual resulta efectivamente en un total de seis bemoles (combinando los propios con los accidentales) aplicados tanto a la melodía como al acompañamiento instrumental.

La segunda línea del motivo melódico mantiene su identidad respecto a la primera parte del movimiento. En la segunda y tercera entonaciones de “*Christe eleison*” estas progresiones están partidas, creándose un salto de octava entre  $\text{si}_{\flat 3}$  y  $\text{la}_{\flat 4}$  para mantener a la línea melódica dentro de un ámbito cómodo para las contraltos.

1  
(cc. 18-20)

2  
(cc. 22-24)

3  
(cc. 27-29)

Por otra parte, los violines I se dividen en dos grupos para doblar la línea melódica superior de las sopranos, y la parte de las contraltos.

De los cuatro motivos melódicos que aparecen en A', el primero, segundo y cuarto son iguales que el primero y segundo de la primera parte—en el último, se puede apreciar como el compositor utiliza solo la línea melódica superior y, además, aumenta el valor de las últimas tres notas.

1  
(cc. 35-36)

Soprano (S): Ky - ri - e e - le - i - son

Alto (A): Ky - ri - e e - le - i - son

Tenor (T): Ky - ri - e e - le - i - son

Bass (B): Ky - ri - e e - le - i - son

2  
(cc. 38-40)

Soprano (S): Ky - - - ri - e e - le - i - son.

Alto (A): Ky - - - ri - e e - le - i - son.

Tenor (T): Ky - - - ri - e e - le - i - son.

Bass (B): Ky - - - ri - e e - le - i - son.

4  
(cc. 47-50)

Soprano (S): Ky - ri - e e - le - i - son \_\_\_\_\_

Alto (A): Ky - ri - e e - le - i - son \_\_\_\_\_

Tenor (T): Ky - ri - e e - le - i - son \_\_\_\_\_

Bass (B): Ky - ri - e e - le - i - son \_\_\_\_\_

En contraste con estos tres, el tercero es una ampliación del motivo melódico original tal y como aparece en los cc. 3 a 5, a la que se agregan algunas de las características que aparecen en la melodía en la parte central del movimiento.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. II. Kyrie, cc. 42-45.

Particularmente, en este motivo se pueden observar de nuevo el movimiento paralelo entre voces, y los saltos de octava en las progresiones de notas. Las cuatro voces del coro se agrupan en dos pares: sopranos y contraltos, por un lado, y tenores y bajos, por el otro. Cada par se encarga de realizar una de las dos líneas melódicas en que se basa el movimiento. Como se puede observar en el ejemplo, la parte de las sopranos se encuentra una tercera (menor, para empezar) por encima de la de los contraltos, y a partir de allí procede por movimiento paralelo respecto a esta última. El caso de los tenores y bajos es exactamente el mismo, aunque aquí el intervalo de tercera que separa al principio a las dos voces es mayor. Igual que en la segunda parte del movimiento, el movimiento paralelo de las voces no significa que una sea una transposición exacta de la otra, puesto que el compositor escribe las distintas líneas melódicas sin usar otras alteraciones que las de la armadura.

Por lo que respecta a lo que se ha venido llamando entramado rítmico, este movimiento es muy simple. En el resto de la *Missa* el entramado rítmico, además de servir de acompañamiento a la melodía, suele contener dos de las características fundamentales del lenguaje postmodernista del compositor: las escalas o progresiones de notas, y el uso de distintos elementos rítmicos, generalmente agrupaciones rítmicas irregulares que contrastan con la pulsación establecida por el compás. En el caso de este Kyrie las cuerdas—exceptuando a los instrumentos que doblan a la melodía en la primera y segunda partes del movimiento—realizan notas tenidas que llegan a durar varios com-

pases. Puesto que al menos tres de las cinco partes de la sección de cuerdas proceden de este modo, las distintas notas tenidas se superponen al modo de acordes. Las transiciones entre unos y otros se realizan ocasionalmente por medio de sucesiones de notas más cortas; por ejemplo, en el c. 6 se utiliza una blanca entre dos valores tenidos; en el 13, una blanca y dos negras; finalmente, entre los cc. 43 y 44 hay una sucesión de blancas.

En cuanto a las características armónicas y modales del movimiento, sus tres partes de este movimiento por su centro tonal. La primera sección (A) se articula en torno a la clase de altura do; de esta se pasa a mi<sub>b</sub> en el c. 17 para toda la parte central; finalmente, A' supone el regreso al do de la primera parte. Dada la armadura del movimiento, este está construido a partir de la escala eólica sobre el do, cuya distribución de tonos y semitonos coincide con la escala menor natural propia de la tonalidad funcional. Esto no cambia en la segunda parte, puesto que el compositor utiliza alteraciones accidentales para mantener la misma modalidad una vez que el mi<sub>b</sub> se convierte en el nuevo centro tonal. Según venimos observando en la práctica armónica del compositor, a pesar de la equivalencia entre las escalas eólica y menor natural en cuanto a interválica, este movimiento no está escrito en un lenguaje tonal funcional. Sin embargo, es interesante notar esta relación de tercera entre regiones tonales, en lugar de la de quinta; en la armonía funcional, las modulaciones a partir de una tonalidad menor suelen hacerse a su relativo mayor, el cual se encuentra a una tercera menor de distancia. En el caso de este Kyrie se reproduce esta relación interválica, pero la modalidad, como ya se ha comentado, es la misma a lo largo de todo el movimiento.

Una de las líneas melódicas que conforman el motivo principal es, en esencia, una escala o progresión de notas. En los dos casos en que esta progresión es ascendente, en el primer motivo melódico de A y A', se parte a partir de la clase de altura do. De modo semejante, en el resto de casos, en los que la dirección de las escalas es descendentes, la nota inicial varía según la longitud de la línea melódica; sin embargo, cada una de ellas termina sobre la clase de altura que constituye el centro tonal—do, en A y A', y mi<sub>b</sub>, en B.

Por último, se debe considerar también la superposición de notas que se crea en la sección de cuerdas. Como puede observarse en el siguiente ejemplo, la sonoridad del movimiento está centrada principalmente en torno a la clase de altura do; además, la parte central del movimiento es mucho más estática que el resto. De manera esquemática, el resultado es el siguiente:

Vln. I      Vln. II      Vla.      Vc.      D.B.

$C^5$        $G^{-9/B_{\flat}}$        $A_1^5$        $F^5$        $C^{-9/E}$  ( $D^{\emptyset 7}$ )       $C^-$        $C^-$

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. II. Kyrie

Esquema de la progresión armónica (corresponde a cc.1-16).

A musical score for five string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score consists of five staves. A vertical red line marks the harmonic progression. Below the staffs are the corresponding chords:

Vln. I      Vln. II      Vla.      Vc.      D.B.

$E_{\flat}-$        $C_{\flat}^{\Delta 7}/B^{\Delta 7}$        $A_{\flat}-^7$        $E_{\flat}-^9$       C-       $A_{\flat}^{\Delta 7}$        $D^{\emptyset 7/F}$

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. II. Kyrie

Esquema de la progresión armónica (corresponde a cc.17-33).

A musical score for five string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score consists of five staves. A vertical red line marks the harmonic progression. Below the staffs are the corresponding chords:

Vln. I      Vln. II      Vla.      Vc.      D.B.

$C^{-/E,}$        $D^{\emptyset/F}$        $B_{\flat}$       C-

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. II. Kyrie

Esquema de la progresión armónica (corresponde a cc.34-53).

### III. Gloria

Este movimiento, el tercero y más largo de la *Missa*, está formado por tres secciones; su fundamento musical son dos temas (*a + b*) que se repiten en cada una de ellas (aunque en la tercera sólo se utiliza una variación de *a*). En esencia, la melodía del Gloria, tanto en *a* como en *b*, se basa en la repetición de una misma nota a lo largo de cada compás; sin embargo, los valores rítmicos que el compositor utiliza son significativamente diferentes de una parte a la otra—diversidad que también alcanza al acompañamiento instrumental. De este modo, la línea melódica en *a* se caracteriza por los grupos de corcheas, mientras que en *b* predominan las negras con puntillo (según la fórmula  $\text{J. J. J.}$ , que corresponde al pie métrico antibaquio). Por otra parte, la forma del movimiento estructura el texto del “Gloria” del siguiente modo:

	<i>Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.</i>
I	<i>Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,</i>
II	<i>Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili Unigenite, Iesu Christe,</i>
	<i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>

*Quoniam tu solus Sanctus, [...] tu solus Altissimus,  
Iesu Christe, cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen*

La primera sección del movimiento comprende los cc. 1 al 37. Si la base rítmica de la melodía, como acaba de mencionarse, son las corcheas, por una parte, y las negras con puntillo, por la otra, el entramado rítmico en los cc. 1-19 (*a*) está compuesto fundamentalmente de cuatro niveles distintos de síncopas (♪♪♪♪) superpuestos, ejecutadas por los violines primeros y segundos, los violonchelos y los contrabajos, y una parte, la de las violas, que realiza corcheas (ocho por compás, articuladas en grupos de dos). El siguiente pasaje de esta sección (*b*) empieza en el c. 20; tanto para las voces como para la sección de cuerdas, como ya se ha apuntado más arriba, esto supone un cambio de los valores rítmicos respecto a la parte anterior.

En el caso del acompañamiento instrumental, se conserva la fórmula de síncopas del principio del movimiento, pero solo dos partes, los violonchelos y los contrabajos, se encargan de ellas. Mientras, los violines y las violas tocan corcheas. En los dos últimos compases de esta parte (cc. 36-37), las cuerdas retoman la textura rítmica de *a*, de manera que se anticipa el cambio a la segunda sección, que comienza en el c. 38. Estos dos compases, además, son una referencia al principio del movimiento, donde la sección de cuerdas establece la textura rítmica en los dos primeros compases, antes de la entrada del coro en el tercero.

Entre los cc. 38 y 80 se repite la misma estructura: la parte *a*, desde el c. 38 al 54, seguida de la *b*, desde el 55 al 80. Una vez más, en los dos últimos compases de la sección la textura rítmica vuelve a ser la de *a* en lugar de la de *b*, y, una vez más, esto precede a la última sección del movimiento, que empieza en el c. 81. A diferencia de las dos primeras secciones, en esta última solo se utiliza el tema *a*.

Soprano (S) vocal line:

Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o

Alto (A) vocal line:

- - - - -      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o

Tenor (T) vocal line:

- - - - -      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis

Bass (B) vocal line:

- - - - -      - - - - -      - - - - -      Glo - ni - a in ex-cel-sis De - o      Glo - ni - a in ex-cel-sis

Soprano (S) vocal line:

Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o      Et in ter - ra pax ho-mi - ri - bus bo - nae vol - lun - ta - tis

Alto (A) vocal line:

Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o      Et in ter - ra pax ho-mi - ri - bus bo - nae vol - lun

Tenor (T) vocal line:

De - o      De - o      - - - - -      Et in ter - ra pax ho-mi - ri - bus

Bass (B) vocal line:

De - o      De - o      - - - - -      Et in ter - ra

a

S

Et in ter - ra pax ho-mi-ni-bus bo - nae vol - lun - ta - - - tis.

A

ta - tis Et in ter - ra pax ho-mi-ni-bus bo - nae vol-lun-ta-tis.

T

bo - nae vol - lun - ta - - tis Et in ter - ra pax ho-mi-ni-bus bo - nae vol - lun - ta - tis.

B

pax ho-mi-ni-bus bo - nae vol - lun - ta - - tis bo - nae vol - lun - ta - - tis.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 3-21.

*b*

Soprano (S): Be-ne-di-ci-mus te, Glo-ri-fi-ca-mus te  
Alto (A): Lau-da-mus te, A-do-ra-mus te, Gra-ti-as  
Tenor (T): 8 Lau-da-mus te, Be-ne-di-ci-mus te, Glo-ri-fi-ca-mus te  
Bass (B): Lau-da-mus te, A-do-ra-mus te

b

S pro - (op) - ter ma - (a) - gnam glo - ri - am tu - am. Glo - ri - am tu - am. Glo - ri - am tu - am.

A a - gi - mus ti - bi \_\_\_\_\_ pro - (op) - ter ma - (a) - gnam glo - ri - am tu - am. Glo - ri - am tu - am.

T pro - (op) - ter ma - (a) - gnam glo - ri - am tu - am. Glo - ri - am tu - am.

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi \_\_\_\_\_ pro - (op) - ter ma - (a) - gnam glo - ri - am tu - am. Glo - ri - am tu - am

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 20-37.

1

a

S

Do - mi - ne Fi - li u - ri - ge - ni - te Je - su Je - su Chri - ste.

A

ge - ni - te Do - mi - ne Fi - li u - ri - ge - ni - te Je - su Chri - ste.

T

8 Do - mi - ne Fi - li u - ri - ge - ni - te Je - su Je - su Chri - ste

B

ge - ni - te Do - mi - ne Fi - li u - ri - ge - ni - te Je - su Chri - ste.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 38-54.

S

A

T

B

b

S

A

T

B

S mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

A dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

T mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis no - - - - bis

B dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 55-80.

1

a

S Quo - ri - am tu so-lus San - ctus, tu so - lis Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste, tu so - lis Al -

A Quo - ri - am tu so-lus San - ctus, tu so - lis Al - tis - si-mus,

T Quo - ri - am tu so-lus San - ctus, tu so - lis Al - tis - si-mus, tu so - lis Al -

B Quo - ri - am tu so-lus San - ctus, tu so - lis Al -

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 81-99.

Por su parte, la textura rítmica del movimiento está formada por dos elementos distintos, como ya se ha mencionado: las síncopas, y la sucesión regular de corcheas. Ahora bien, el compositor aplica diferentes tipos de articulación a las corcheas, con lo que se producen varias instancias de irregularidad rítmica.

En los pasajes correspondientes al tema *a*, la textura rítmica, al estar formada por una única parte de corcheas contra cuatro de síncopas, aparece en su versión más simple. La articulación a dos remarca la propia pulsación del compás ( $\frac{4}{4}$ ) y, al mismo tiempo, se contrapone al ritmo sincopado que, por su propia naturaleza, está desfasado respecto esa misma pulsación.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 1-4.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 40-43.

En el acompañamiento del tema *b*, al estar formado por tres partes de corcheas, la articulación es, en contraste con *a*, significativamente más compleja. En la primera aparición de este segundo tema (cc. 20-37, aunque en los dos últimos compases del pasaje se utiliza de nuevo una única línea de corcheas) el compositor escribe las partes de los violines primeros y segundos, y la de las violas sobre el mismo ritmo, pero cada una con una articulación y características distintivas. Así, las violas mantienen la articulación a dos del pasaje anterior (que, por otra parte, realizan a lo largo de todo el movimiento); mientras, los violines primeros realizan notas basándose en las distintas partes del coro: cada una de estas notas se repite tres veces antes de cambiar a una diferente, que también se repite tres veces, y así sucesivamente. Estos grupos de tres corcheas sobre la misma clase de altura reflejan el ritmo característico de la melodía

del tema *b* (las negras con puntillo) y, además, provocan un desfase respecto a la pulsación, pues siempre hay un grupo de tres que queda a caballo entre dos compases. Los violines segundos tocan también corcheas organizadas en grupos de tres; en este caso se trata de progresiones ascendentes cortas, que van variando (igual que varía la parte de los violines primeros) según cambian las partes del coro.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 20-24.

En líneas generales, a partir de sus dos notas iniciales (fa $\sharp_5$  y re $\sharp_5$ ) los violines primeros se mueven en dirección descendente. Como se puede observar en el ejemplo anterior, en esta parte las notas repetidas se alternan de agudas a graves, y viceversa; de este modo, mientras las notas graves descienden de manera consistente hasta el c. 35 (la $\flat_4$ ), del c. 25 al 26 hay un salto ascendente del fa5 al la $\flat_5$ . A partir de allí, sin embargo, los violines primeros proceden por movimiento descendente. En contraste, las progresiones de los violines segundos se mueven hacia arriba. Debe observarse, además, que al final del c. 27 se rompe momentáneamente el patrón de repetición que agrupa a las corcheas en grupos de tres, en ambas partes de violines; esta agrupación irregular se reemprende en el compás siguiente.

Por lo que respecta a la segunda aparición del tema *b* (cc. 55-80), la textura rítmica conserva a grandes rasgos las características que se han descrito para el pasaje correspondiente a *b* en la primera sección del movimiento. A diferencia de allí, no obstante, los violines primeros repiten sus notas en grupos de dos (clase de altura más aguda) y tres corcheas (clase de altura más grave). Al igual que en la primera sección,

esta irregularidad en la agrupación supone un descuadre respecto a la pulsación del compás. Los violines segundos, mientras tanto, tocan progresiones ascendentes de cinco notas en lugar de solo tres. Al igual que en la primera sección, aunque cada una de las partes de los violines está basada en elementos distintos, desde el punto de vista de su agrupación rítmica continúan coincidiendo entre sí.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 54-58.

En el c. 71, por otra parte, las partes de los violines se intercambian—los violines primeros pasan a realizar progresiones y los segundos, notas repetidas—mientras que, además, se retoma la agrupación a tres de la primera sección del Gloria.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. III. Gloria, cc. 69-73.

La construcción del entramado rítmico parece que se base en cierta manera en una concepción modal del ritmo, es decir, en unidades mínimas de *tactus* (la corchea, en este caso) que se redistribuyen en patrones métricos y agrupaciones de compás, y que parecen concebirse más como ayuda a la interpretación que como parte de la concepción formal del movimiento. Por otra parte, el uso de patrones rítmicos repetidos (larga-larga-breve, o breve-larga-breve) recuerda a los pies métricos grecolatinos y, por consiguiente, a los modos rítmicos utilizados en la música medieval y renacentista. Los patrones que utiliza Roig-Francolí no se corresponden a ninguno de los seis modos que se recogen en la mayor parte de las fuentes medievales; no obstante, el primero de los patrones mencionados (larga-larga-breve) correspondería al antibaquio, uno de los pies de tres sílabas, y el segundo (breve-larga-breve), al anfíbraco.<sup>188</sup>

Por lo que respecta al aspecto armónico de este movimiento es notablemente más complejo, a diferencia del resto de la *Missa* y también del resto de las obras coralies postminimalistas del compositor. De hecho, en este Gloria el compositor crea una progresión de acordes que se extiende a lo largo de todo el movimiento. El ritmo de cambio armónico es de compás, con la excepción de cuatro casos puntuales en los que se pueden encontrar dos acordes distintos dentro del mismo compás (cc. 10, 19, 46 y 53). Como ya se ha mencionado, la sección de cuerdas y el coro realizan en esencia las mismas notas, si bien utilizando figuras y agrupaciones rítmicas distintas. Además, cada una de las partes que compone el movimiento, vocales y instrumentales por igual, se basa en la repetición de una o dos notas por compás, y su subsiguiente variación en los compases sucesivos—aunque a veces una misma nota se repite a lo largo de varios compases, como se verá a continuación.

A partir de estas características, la transición entre distintas notas se realiza generalmente por grados conjuntos, en particular en las voces intermedias. Además, el compositor se vale del uso de enarmonías para facilitar la transición entre acordes: por ejemplo, esto le permite pasar fácilmente de un acorde perfecto menor sobre la clase de altura la, a uno perfecto mayor sobre mi (la → sol#, y do → si). Gracias al uso de

---

<sup>188</sup> Hoppin, *op. cit.*, pp. 238-239.

Modos rítmicos ([https://es.wikipedia.org/wiki/Modos\\_rítmicos](https://es.wikipedia.org/wiki/Modos_rítmicos)).

Pie (métrica) ([https://es.wikipedia.org/wiki/Pie\\_\(métrica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pie_(métrica))).

(Consultados el 27/08/2015).

este recurso, el compositor crea transiciones progresivas entre acordes en las que las notas de uno se prolongan en el siguiente, y así sucesivamente. Precisamente, esta insistencia en el uso de notas comunes y enarmonías crea una textura sonora constante y da una cierta uniformidad a pesar de que los acordes varían, de hecho, en cada compás. En contraste con esta característica, pues, se pueden encontrar en el movimiento ciertos momentos—de manera semejante a los casos en los que se utilizan dos acordes por compás en lugar de uno—en los que la continuidad entre acordes se rompe.

Como ya se ha expuesto al principio de este análisis, el Gloria se organiza en tres partes según las repeticiones de dos temas, *a* y *b*. Esta estructura se basa en las características de la melodía y el entramado rítmico. Los momentos de rotura entre acordes, en este contexto, funcionan a modo de signos de puntuación, que remarcan el final y principio de distintas secciones del texto.

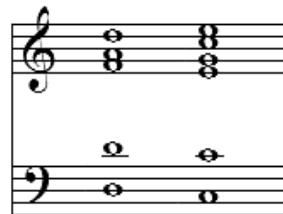
El primero de estos casos se encuentra entre los cc. 10 y 11. En el primero de estos, debe recordarse, el compositor utiliza dos acordes: una tríada menor sobre la clase de altura fa, seguida de otro acorde menor sobre si. El siguiente acorde, ya en el c. 11, es una tríada mayor sobre la. Este salto, así, remarca la transición de “Gloria in excelsis Deo” a “et in terra pax hominibus bonæ voluntatis” y, por tanto, la separación entre entonación y continuación del texto. Además de este, hay cinco casos más en los que la transición entre acordes se realiza por medio de un salto entre las distintas partes que los forman en lugar de basarse en el uso de notas comunes y enarmonías que caracteriza el movimiento. Entre los cc. 19 y 20, 46 y 47, y 53 y 54, una vez más, la continuidad entre acordes se rompe después de un compás en el que el compositor utiliza dos acordes distintos en lugar de solo uno. Los dos casos restantes de ruptura se encuentran entre los cc. 70 y 71, y 78 y 79.



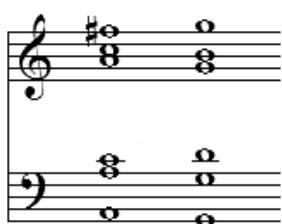
(cc. 10-11)



(cc. 19-20)



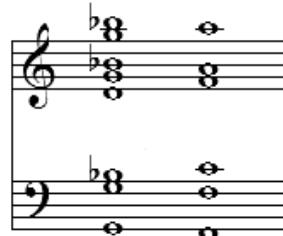
(cc. 46-47)



(cc. 53-54)



(cc. 70-71)



(cc. 78-79)

Así, las transiciones entre distintas secciones del texto que actúan a modo de puntuación son las siguientes:

*Gloria in excelsis Deo,*

*et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.*

*Laudamus te, [...]*

*Deus Pater omnipotens.*

*Domine Fili Unigenite, Iesu Christe,*

*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, [...]*

*Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.*

*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

*Quoniam tu solus sanctus, [...]*

Además de con las distintas secciones del texto, algunos de los casos de ruptura del entramado armónico coinciden con cambios del tema *a* al tema *b*, o viceversa. Esto sucede en los cc. 19 a 20; en dos ocasiones más (cc. 53-54 y 78-79) la ruptura se anticipa.

pa al cambio entre tema y tema uno y dos compases, respectivamente. La función de puntuación que realiza este elemento, por tanto, afecta en particular al texto, pero también se encuentra vinculada a la estructura fundamental del movimiento.

A pesar de que este movimiento está construido sobre un entramado triádico, el lenguaje tonal que el compositor utiliza no es funcional. El compositor utiliza acordes mayores y menores y, en dos ocasiones, construye una triada disminuida sobre las clases de altura do $\sharp$  (c. 19) y fa $\sharp$  (c. 53). Sin embargo, ninguno de estos acordes tiene una función clara de creación de tensión armónica; es más, el uso de notas comunes (incluidas las enarmonías) como técnica de transición entre acordes contribuye a que el movimiento sea estable a nivel sonoro, a pesar de que los acordes varían en cada compás. De modo similar, aunque la mayor parte de los acordes están escritos en su posición fundamental, el hecho de que ocasionalmente se utilicen en alguna de sus inversiones no es relevante—en todo caso, este recurso se suele utilizar para facilitar la transición de un acorde a partir de su precedente, y de cara al que le sigue.

Mientras en el resto de movimientos de la *Missa* existe un centro tonal (o centros tonales) generalmente claro, en el Gloria resulta más difícil determinar a simple vista sobre qué clase de altura se encuentra articulado, precisamente por la naturaleza variante del entramado armónico. A pesar de que la segunda sección empieza sobre un acorde distinto de la primera y tercera, y de que el texto se canta sobre notas distintas, estas características no suponen que esté transportada respecto al resto del movimiento. Es más, a nivel armónico hay ciertas progresiones de acordes que se repiten en varias ocasiones a lo largo del Gloria,<sup>189</sup> pese a que la línea melódica varíe. La textura armónica tiene una tendencia a desplegarse y densificarse, de modo que alcanza su máxima complejidad durante el tema *b* de la segunda sección, pero existen paralelismos en cuanto al contenido armónico de una sección a otra e independientemente de la densidad del pasaje; una vez más, esto da coherencia y, en especial, cohesión al movimiento a nivel sonoro.

Aunque no funciona propiamente como centro tonal, la clase de altura fa resulta relevante en cuanto a la organización sonora, puesto que aparece de manera consis-

---

<sup>189</sup> Consultese el esquema armónico en el Anexo II.

tente a lo largo del movimiento y, además, forma parte del pasaje armónico que aparece en diversos puntos del Gloria y sirve de acorde final. En cuanto a modalidad, el movimiento no se organiza según una determinada escala modal a partir de ese fa (que teniendo en cuenta la armadura, debería ser la frigia en este caso). Más bien, puesto que la textura armónica se construye predominantemente sobre acordes mayores y menores, la sonoridad del movimiento se articula en torno a esta cierta modalidad suspendida, que podría describirse como un híbrido entre marco modal (por la importancia de la clase de altura fa de cara a la organización sonora) y tonalidad no funcional (por el despliegue de transiciones de acordes a lo largo del movimiento).

#### IV. Sanctus

La estructura del movimiento se organiza de acuerdo a los versos del texto:

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.*

Cada cambio de verso señala también un cambio a nivel musical, ya sea de la melodía, el ritmo o la densidad sonora. En el c. 41 hay un cambio de armadura que coincide con “Benedictus, qui venit in nomine Domini”, lo cual conecta este movimiento con los demás movimientos de la *Missa*, que se estructuran en tres partes, articuladas por un cambio del centro tonal principal. En el caso de este tercer movimiento su forma no es tripartita de manera tan obvia como en los demás, pero el paso de la armadura de dos bemoles a la de cinco (y el regreso a los dos bemoles iniciales), además de las dis-

tintas características de los elementos musicales utilizados en sus diferentes secciones, contribuyen a mantener una continuidad con el resto de la obra en términos de forma musical. La estructura de este Sanctus, además, hace referencia a la forma tripartita típica de la puesta en música de este movimiento de la misa durante el Renacimiento (Sanctus—Benedictus—Hosanna, presentada a menudo como Sanctus—Hosanna—Benedictus—Hosanna)

La línea melódica principal del Sanctus es una variación de la del Kyrie, de la que se deriva por movimiento contrario. En el pasaje inicial (cc. 1-16), que se corresponde con el primer verso del texto, la densidad sonora por lo que respecta a la melodía aumenta progresivamente con cada repetición de “Sanctus”: en la primera (cc. 2-4) las contraltos realizan el motivo melódico básico; en la segunda (cc. 7-9) se les añaden las sopranos, realizando el mismo motivo una quinta justa por encima de las contraltos; por último, los tenores y bajos entran en la tercera repetición (cc. 12-15). Los primeros cantan una progresión descendente de notas por grados conjuntos, con un cambio de octava intermedio (de sol<sub>3</sub> a fa<sub>4</sub>). Por su parte, los bajos se hacen eco de la nota tenida de los contrabajos. En este pasaje, los violines segundos doblan las contraltos, los primeros, las sopranos, y las violas, los tenores. En los ejemplos siguientes se puede apreciar cómo el motivo melódico inicial se va modificando y ampliando ligeramente con cada repetición.



Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 2-4.

Soprano (S) and Alto (A) parts for measures 7-9. The soprano part consists of eighth and sixteenth note patterns, with lyrics "Sanc - - - tus". The alto part consists of eighth note patterns, also with lyrics "Sanc - - - tus".

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 7-9

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts for measures 12-15. The soprano, alto, and tenor parts have melodic lines with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides harmonic support with sustained notes. The lyrics "Sanc - - - tus" are repeated for each section.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 12-15.

El segundo verso (“Dominus Deus Sabaoth”) aparece en los cc. 17 a 20. En este breve pasaje, la línea melódica que se ha identificado como el motivo básico se desplaza de las contraltos a la parte de los tenores, mientras que los bajos son los que se encargan de la progresión de notas que los tenores cantan en el fragmento inmediatamente anterior. Las sopranos, por otra parte, realizan el mismo motivo melódico que los tenores, pero invertido y empezando a partir del  $re_5$  (una decimosegunda justa<sup>190</sup> por encima de los otros). A diferencia de otras obras, en las que el compositor crea nuevos motivos a partir de otro por movimiento contrario, pero sin que se trate pro-

<sup>190</sup> La cual equivale a una quinta justa.

piamente de una inversión del original<sup>191</sup>, en este segmento del movimiento la parte de las sopranos es una inversión de la de los tenores. Sin embargo, debe notarse que los intervalos entre las notas de una parte y otra no siempre coinciden en cuanto a su número de tonos y semitonos, pues el compositor se limita a usar las alteraciones establecidas en la armadura. Las contraltos, en este mismo fragmento, son las que se encargan de reflejar la nota tenida de los contraltos; por otra parte, los violines primeros doblan a las sopranos, mientras que las violas y los violonchelos hacen lo mismo con los tenores y los bajos, respectivamente.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 17-20.

En el siguiente pasaje del movimiento (cc. 22-31) se repite dos veces el tercer verso del texto (“Pleni sunt cœli et terra gloria tua.”). En este caso, la melodía se deriva en parte del fragmento del segundo movimiento que aparece entre los cc. 42 y 45, que a su vez es una ampliación y variación del motivo melódico básico. En el Sanctus, las sopranos y contraltos se encargan de la primera repetición del verso, dobladas por los violines primeros y segundos, respectivamente. Estas dos partes no cambian en la se-

---

<sup>191</sup> La progresión interválica de la melodía original no se conserva, por lo cual no se consideran estos nuevos motivos como inversiones—el compositor, como ya se ha visto, utiliza esta misma técnica en otras de sus piezas.

gunda repetición, pero la densidad sonora se incrementa al entrar los tenores y bajos (doblados, en este caso, por las violas y los violonchelos). La línea melódica que los bajos cantan, si bien no es una inversión exacta de la de las sopranos, se deriva de esa por movimiento contrario. Así, cada vez que la melodía procede por movimiento ascendente en la parte de las sopranos, la de los bajos se mueve descendente, y viceversa. Solo hay dos excepciones, la primera entre el segundo y tercer tiempos del cc. 28, donde los bajos repiten la misma nota contra un intervalo ascendente de las sopranos; la segunda se encuentra en el compás siguiente, también entre el segundo tiempo y el tercero, cuando ambas voces proceden brevemente por movimiento ascendente.

Soprano (S) and Alto (A) parts. The lyrics are: Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, glo - - - ria tu - a.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 22-26.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, glo - - - ria tu - a.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 27-31.

El cuarto verso del texto (*"Hosanna in excelsis"*) se utiliza tres veces entre los cc. 31 y 39, donde vuelve a aparecer el motivo melódico en su versión fundamental y transportado una quinta justa más arriba, tal y como se utiliza en los cc. 12 a 15 (en las

partes de las sopranos y las contraltos). En este pasaje, los tenores y bajos cantan la primera repetición del texto sobre el motivo melódico fundamental. En lugar de proceder al unísono, el compositor escribe las dos partes de manera que los bajos entran un tiempo más tarde que los tenores, por lo que se crea un desfase entre las dos voces, que se mantiene en las dos repeticiones siguientes.

En la segunda, pues, las sopranos y las contraltos son las que cantan el texto; las sopranos entran primero con el motivo transportado a la quinta en el cuarto tiempo del c. 33, sobre las últimas notas de los tenores y bajos, y las contraltos se les unen un tiempo más tarde con el motivo fundamental. En la última repetición las cuatro voces entran progresivamente en orden descendente de registro, y separadas aún por intervalos de un tiempo. Las sopranos continúan cantando la línea melódica transportada, mientras las demás voces realizan la original. Como en los pasajes anteriores del movimiento, la textura sonora se va haciendo progresivamente más densa, en particular si se tiene en cuenta que los violines primeros y segundos, las violas y los violonchelos continúan doblando a las partes de las sopranos, contraltos, tenores y bajos, respectivamente.

The musical score consists of four staves, each representing a vocal part: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in common time and has a key signature of one flat. The vocal parts are labeled above the staves. The lyrics "Ho - san-na, ho - san-na in ex - cel - sis." are written below the vocal parts. The score shows the progression of the voices over time, with the bass and tenor parts appearing later than the soprano and alto parts.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 31-35.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 36-39.

La siguiente línea melódica comienza en el último tiempo del c. 40, un tiempo antes del cambio de armadura que comprende los cc. 41 a 55. Toda la sección anterior a este cambio (que, como ya ocurre en otros movimientos de la *Missa*, señala una variación del centro tonal) se basa principalmente en el segundo movimiento de la obra, el Kyrie, en particular por lo que respecta al material melódico y a las características de la sección de cuerdas. En contraste, en este pasaje el compositor toma prestados los elementos distintivos del *Lætatus sum* (en particular, su entramado rítmico y la propia armadura), y se anticipa además el quinto y último movimiento de la obra, el Agnus Dei, que, como se verá, se basa fundamentalmente en el movimiento inicial. Este segmento del Sanctus corresponde al texto del Benedictus (esto es: “*Benedictus qui venit in nomine Domini*”) y, en primer lugar, se debe tener en cuenta que la melodía de este pasaje, realizada por las sopranos, contraltos y bajos, se ha de considerar junto con el entramado rítmico de la sección de cuerdas. Así, el pasaje comprendido entre los cc. 41 y 55 repite de manera prácticamente literal al entramado rítmico tal y como aparece al final del primer movimiento (cc. 66-76), no solo en cuanto al uso del tipo de síncope que caracterizan al *Lætatus sum* ( $\overline{\text{J}}\text{ J} \text{ J}$  y  $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ ), sino también por lo que respecta a las notas que componen ambos pasajes.

La melodía en este pasaje se compone de dos elementos: una nota inicial, que se repite al estilo del tenor en los tonos salmódicos, seguida de una pequeña progresión de notas descendente (excepto al principio de la parte de los bajos, entre los cc. 45 y 48, donde la nota repetida está seguida por una progresión ascendente, primero, y luego por la descendente). Aunque los valores que se utilizan en las partes vocales son

distintos de los de las cuerdas (en el coro, particularmente, el ritmo no es sincopado), después de la primera nota repetida las voces cantan las mismas notas que aparecen en el entramado rítmico. Así, las sopranos doblan la parte de los violines primeros, las contraltos, la de los violines segundos, y los bajos, la de las violas (y también la de los violonchelos, que entre los cc. 44 y 49 realizan las mismas notas sobre síncopas cortas). Desde el c. 56 hasta el 65, que corresponde al final del movimiento, se repite el verso “Hosanna in excelsis”; desde el punto de vista musical, este pasaje es idéntico al que aparece inmediatamente antes de la sección del Benedictus, entre los cc. 31 y 39.

Musical score for orchestra (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Db.) in 2/4 time, key signature of four flats. The score shows various rhythmic patterns and dynamics, including *p*, *molto express.*, and *mp*.

Continuation of the musical score for orchestra (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Db.) in 2/4 time, key signature of four flats. The score continues the rhythmic patterns established in the previous section.

Musical score for strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Db.) in 2/4 time, key signature of four flats. The strings play eighth-note patterns.

Musical score for strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Db.) in 2/4 time, key signature of four flats. Dynamics include *pianissimo* (pp), *forte* (ff), and *fortissimo* (ff').

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. IV. Sanctus, cc. 41-57.

Musical score for strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Db.) in 2/4 time, key signature of four flats. A green box highlights a section of sixteenth-note patterns.

Vln. 1      
  
 Vln. 2      
  
 Vla.      
  
 Vc.      
  
 Db.     

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. I. Lætatus sum, cc. 64-80.

Excepto en el pasaje comprendido entre los cc. 41 y 55, cuyo entramado rítmico ya se ha descrito en su interrelación melódica, en el resto del movimiento no se puede hablar de entramado rítmico propiamente dicho. Asimismo, varios de los instrumentos de la sección de cuerdas doblan las distintas partes del coro; por lo que respecta a los que no doblan la melodía, en el Sanctus el compositor vuelve a utilizar el mismo tipo de notas tenidas que caracteriza también al Kyrie que, no debe olvidarse, es el movimiento con el que comparte más elementos. A diferencia de en el Kyrie, sin embargo, en este movimiento el número de partes instrumentales que doblan a las voces (hasta un máximo de cuatro) implica que a lo largo del Sanctus el acompañamiento instrumental no realiza acordes completos, es decir, de al menos tres clases de altura distintas.

Por lo que respecta a la modalidad predominante, el Sanctus como el resto de movimientos de la *Missa* está escrito en esencia en el modo eólico, utilizando un lenguaje tonal no funcional centrado en torno a la clase de altura sol y, tras el cambio de armadura desde el c. 41 hasta el 55, el si<sub>2</sub>. En este último pasaje las características son las mismas que en el primer movimiento: el si<sub>2</sub> se utiliza en *ostinato* a modo de fundamento sonoro, mientras el resto de las partes, instrumentales y vocales, proceden simultáneamente por superposición. A raíz de esto no solamente la clase de altura si<sub>2</sub> es claramente el centro tonal del pasaje, sino que además este se articula en torno a la triada si<sub>2</sub> – re – fa, con acordes secundarios (de paso) que se forman sobre el mismo bajo *ostinato*. Una vez más, se debe insistir que estas características son las mismas que aparecen ya en el primer movimiento, sobre el cual se modela este pasaje del Sanctus. En el resto del movimiento el sol es la clase de altura central (con una cierta centralidad secundaria en torno al re frigio en el motivo melódico transportado y en el invertido). El Sanctus empieza con los violonchelos y contrabajos tocando esta clase de altura al unísono, y el sol es generalmente la primera y última notas de los motivos melódicos utilizados. Aun así, no se utilizan acordes completos en estos dos pasajes (cc. 1-40 y 56-65), sino que la melodía está escrita y construida sobre quintas justas (cuando no octavas), exceptuando el segmento comprendido entre los cc. 6 y 11, donde los contrabajos tocan un sol<sub>1</sub> al mismo tiempo que el mi<sub>2</sub> de los violonchelos.

## V. Agnus Dei

Como se recordará, la estructura del Agnus Dei se basa en tres repeticiones de la plegaria “Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis”—en la tercera entonación, “miserere nobis” se sustituye por “dona nobis pacem”.<sup>192</sup> Así, este último movimiento de la *Missa* tiene una forma tripartita (ABA') en la que cada parte se corresponde con una de las repeticiones del texto. Además, el Agnus Dei tiene elementos en común con los movimientos anteriores, en particular con el primero (*Lætatus sum*) pero también con el cuarto y, en menor medida, el tercero (*Sanctus* y *Gloria*, respectivamente).

La primera parte del movimiento comprende los cc. 1 a 15. Hasta la entrada del coro en el cuarto tiempo del c. 8, la sección de cuerdas realiza el mismo tipo de entramado rítmico que en el primer movimiento—un compás en el que se superponen  $do_3$ ,  $sol_3$  y  $mi_{\flat}4$  en los contrabajos, violonchelos y violas, seguido del motivo rítmico en síncopas cortas que caracteriza al *Lætatus sum*, transportado una segunda mayor ascendente.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 2-4.

<sup>192</sup> Excepto en el contexto de la misa de réquiem, donde se canta “dona eis requiem”.

A diferencia del primer movimiento, en este la célula rítmica no se repite de manera constante, sino que a partir del tercer tiempo del cuarto compás las síncopas aumentan de valor, primero en los violines I, luego en los violines II y finalmente en las violas. En el *Lætatus sum* este mismo elemento se utiliza, en primer lugar, como transición entre la primera y segunda partes del movimiento, y, además, como coda. En contraste, en el *Agnus Dei* el motivo de síncopas cortas seguido de su aumentación sirve de introducción instrumental a la melodía que, como ya se ha mencionado, entra al final del octavo compás. A partir de esta entrada, las cinco partes instrumentales vuelven a realizar el mismo patrón rítmico que en la introducción ( $\overline{J J J}$ ), si bien con notas distintas.

La segunda parte (B) del movimiento empieza en el c. 16. Una vez más, el compositor utiliza una armadura distinta para señalar el cambio de una sección a otra, pasando de tres bemoles a dos. A consecuencia de este cambio, el centro tonal del movimiento, que en A se articula en torno a la clase de altura do, se desplaza al sol, mientras que la modalidad, por otra parte, se mantiene en el entorno eólico. En cuanto a su forma, esta parte empieza de la misma manera que la anterior, con el motivo rítmico de síncopas cortas en la sección de cuerdas, esta vez transportado una quinta justa ascendente con respecto a la primera parte. A esta célula rítmico le sigue el motivo de síncopas aumentadas ( $\overline{J J J} \rightarrow J J J$ ), hasta la entrada del coro en el c. 24. De la misma manera que en A, las cuerdas acompañan al coro con síncopas cortas hasta el c. 31.

Aunque A' supone un regreso a la misma armadura y centro tonal que al principio del movimiento, esta tercera parte empieza directamente con la entrada del coro en el c. 32. Además, el entramado rítmico desde esa entrada hasta el c. 44 está compuesto por síncopas largas ( $J J J$ ) superpuestas a progresiones de notas en corcheas, que realizan los violonchelos, y la constante base de síncopas cortas ( $\overline{J J J}$ ) en los contrabajos. En el pasaje final de esta tercera parte (cc. 45-50) reaparece la célula rítmica, mientras que el coro repite dos veces más el último verso de la entonación del “*Agnus Dei*”.

En lo que respecta a su melodía, este movimiento utiliza la misma línea empleada en el movimiento anterior sobre el texto del “*Benedictus*”. Este dibujo melódico,

como ya se ha mencionado, es continuo, pero pueden distinguirse dos partes internas: una nota repetida, primero, seguida de una sucesión de progresiones descendentes de la melodía. En el caso del Agnus Dei, la primera sección de la melodía corresponde al principio del texto—“Agnus Dei, qui tollis peccata mundi”—, mientras que el resto corresponde a la petición final: “miserere nobis”, en las dos primeras repeticiones, y “dona nobis pacem”, en la última.

La línea melódica en A es la más sencilla de las tres que aparecen en el movimiento en cuanto a entonación. Las sopranos y los tenores cantan la primera parte de la melodía; el resto de voces se les unen en el c. 11 para realizar el final. En ambas secciones cada sílaba del texto se corresponde con una de las notas de la melodía; a causa de esto, la última parte de la línea melódica es considerablemente más larga que el texto que le corresponde, en términos de su contenido silábico. Por este motivo el compositor repite “miserere” un total de cuatro veces, y no utiliza “nobis” hasta el último compás de esta primera parte (c. 15). De este modo, el texto queda ajustado con la línea melódica.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 8-15.

Las características de la melodía en B son esencialmente las mismas que en la primera parte, transportada una quinta justa descendente de acuerdo con el cambio de centro tonal. En este caso son los contraltos y los bajos los que realizan el comienzo de la línea melódica. Las primeras, además, toman la línea melódica que los tenores realizan en A; las sopranos y los bajos, desde el c. 27 hasta el 31, cantan lo mismo que

en la primera parte del movimiento, si bien hay cambios de octava respecto al primer pasaje (cc. 11-15) en ambas voces a fin de mantenerlas dentro sus respectivas tesituras. Los tenores, por su parte, cantan una serie de progresiones cortas que reflejan a la parte de las violas (cc. 27-28) y a la de los violines II (de la segunda mitad del c. 29 hasta el final del c. 31).

Soprano (S): mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

Alto (A): Agnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

Tenor (T): mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis

Bass (B): Agnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 24-31.

La tercera y última aparición de la línea es también la más larga. Las cuatro voces realizan el comienzo a modo de canon: las sopranos y contraltos empiezan al unísono en el tercer tiempo del c. 32, repitiendo el sol<sub>4</sub>; los tenores y bajos, por otro lado, comienzan dos tiempos más tarde, en el segundo tiempo del c. 33, con el do<sub>4</sub>. Esta primera parte de la melodía conserva el tipo de entonación que caracteriza las partes A y B. Los tenores y bajos mantienen la entonación silábica (en su mayor parte) a lo largo de todo el pasaje. Sin embargo, en las voces femeninas se introducen melismas sobre las progresiones de notas descendentes a partir del c. 36, siempre sobre la primera sílaba, respetando la acentuación de “pacem”. Después de que todas las voces canten la línea “dona nobis pacem” completa, las partes del texto que se repiten para ajustarlo a la melodía varían según cada una de ellas. En la parte de las sopranos, por ejemplo, solo se repite “pacem”, mientras en las contraltos se repite tanto “pacem” como “dona nobis”; los tenores y bajos utilizan la línea completa (“dona nobis pacem”) varias veces, pero también el fragmento “dona nobis” por sí mismo. Las distintas partes del

coro están basadas en gran medida en las partes del entramado rítmico, como ya se ha elaborado al hablar de la melodía en el movimiento anterior.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 32-45.

Por su parte, el acompañamiento instrumental de este movimiento se basa en su totalidad en la combinación de síncopas cortas ( $\overline{\text{J}}\text{ J}$ ) y largas ( $\text{J} \text{ J}$ ), siguiendo el modelo del primer movimiento (que aparece también, de modo más simplificado, en el cuarto a lo largo del pasaje del Benedictus). A diferencia del *Lætatus sum*, el entramado rítmico en el *Agnus Dei* no se articula de manera rígida en torno a diversas repeticiones de una única célula rítmica, si bien esta célula continúa siendo el elemento fundamental a partir del cual se desarrolla el resto del entramado.

Los contrabajos y violonchelos establecen la base sonora por medio de una misma nota repetida durante la mayor parte del movimiento. Las desviaciones respecto a este *ostinato* toman la forma de progresiones de notas, que proceden generalmente por grados conjuntos.

Los centros tonales de este último movimiento se pueden identificar a partir de la armadura y las notas que forman parte del entramado rítmico. Así, el Agnus Dei parte del do eólico para convertirse en sol eólico a partir del c. 16 y regresar a do eólico en el 32. Las clases de altura centrales (do y sol) se encuentran en el fundamento sonoro del movimiento, es decir, la parte del contrabajo, mientras el resto de instrumentos de cuerda realizan otras notas que reafirman su centralidad, en particular la tercera y quinta a partir de las dos fundamentales. La sonoridad, pues, se articula en torno a do – mi, – sol en las partes A y A', y sol – si, – re, en B. Como en el primer movimiento, en todas las partes del entramado rítmico (incluyendo a los contrabajos) el compositor se desvía ocasionalmente de las tres clases de altura centrales y que, una vez más, se pueden considerar como puramente accidentales.

A pesar de usar un lenguaje tonal, el Agnus Dei, como el resto de la *Missa*, no se inscribe dentro el contexto de la tonalidad funcional. La escala eólica establece la sonoridad básica del movimiento, pero las notas que la componen no se organizan en grados de manera jerárquica, y la armonía se crea simplemente a partir de la superposición de las distintas partes, en particular de las instrumentales.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 13-16.

Roig-Francolí. *Missa pro pace*. V. Agnus Dei, cc. 28-35.

Por otra parte, las características de la línea melódica crean una cierta ambigüedad modal, semejante a la del primer movimiento. Así, en A la melodía empieza y termina sobre la clase de altura sol (excepto por los tenores, cuya última nota es un do<sub>4</sub>), con lo cual esta adquiere una cierta centralidad. Si el entramado rítmico se articula en torno a la modalidad eólica a partir del do, la melodía que se le yuxtapone está escrita según la escala frigia a partir del sol. Esta característica se repite en B: la centralidad tonal se desplaza de la clase de altura do al sol con el cambio de A a B, mientras que se mantiene la modalidad eólica como fundamento sonoro del pasaje—al mismo tiempo, las cuatro partes vocales que conforman a la melodía muestran una tendencia a articularse en torno a la clase de altura re lo cual, considerando el cambio de armadura, significa una vez más el uso de la escala frigia como modelo melódico.

Como se recordará, esta contraposición entre modos eólico y frigio aparece ya en la parte central del primer movimiento, junto con la consiguiente ambigüedad sonora que se crea al superponer la parte del coro a la del conjunto de cuerdas. Esta ambigüedad sonora en las dos primera partes del movimiento, por otro lado, se crea precisamente cuando y gracias a que los dos elementos (melodía y acompañamiento instrumental) aparecen simultáneamente—tanto la centralidad tonal como la modalidad de cada uno de ellos son suficientemente claras si se consideran por separado.

El choque de sonoridades que se crea a partir de la yuxtaposición de la melodía y el entramado rítmico en A y B es aún más evidente si se considera en comparación con A'. En esta tercera parte se regresa al centro tonal del principio del movimiento (do); sin embargo, a diferencia de las dos partes anteriores, en esta la melodía no está centrada en una clase de altura distinta a la del entramado rítmico—de las cuatro voces, solo las partes de las sopranos y las contraltos empiezan a partir del sol<sub>4</sub>, y solo las sopranos, si se consideran de manera independiente respecto al resto del coro, realizan una línea melódica que podría considerarse que contradice la centralidad tonal del do. Al igual que las desviaciones sobre el *ostinato* en el entramado rítmico contribuyen a matizar y dar variedad a la sonoridad predominante del movimiento, la parte de las sopranos (centrada una vez más en torno a la clase de altura sol y construida según la escala frigia) añade un elemento extra de complejidad sonora a esta última parte, junto con el estilo de canto melismático de la melodía que ya se ha mencionado más arriba.

## VI. Conclusiones al análisis

Esta composición toma los cantos del Ordinario de la misa, con la excepción del “Credo”, como modelo estructural. En lugar de empezar por el “Kyrie”, el primer movimiento de la *Missa* toma prestado parte del salmo 122, “Lætatus sum”, además del primer tono salmódico. Como se ha apuntado en la introducción y se explicará más

ampliamente en el siguiente capítulo, el significado literal del texto que se utiliza está relacionado con la idea principal de la pieza; esto es, la petición de paz. El compositor usa este mismo recurso en su obra inmediatamente anterior (*Cánticos para una tierra sagrada*) donde la primera melodía que cita está asociada al canto del texto del salmo 64 durante la Comunión; texto que, por su parte, es una alabanza a la fertilidad y abundancia de la tierra. Tanto en el caso de la *Missa* como en el de *Cánticos*, pues, hay una relación directa entre el sentido del material externo que el compositor introduce y el significado que quiere transmitir con aquellas composiciones, con lo cual esos intertextos establecen la idea principal de ambas a partir de su primera aparición.

Por otra parte, el uso del tono salmódico como línea melódica supone una continuación de *Antífona y salmos*. Así, en ambas se puede establecer una clara relación entre melodía y texto, en cuanto a la asociación de un salmo (o fragmentos del mismo) con el tono salmódico. En *Antífona*, además, su uso apunta a la propia estructura de la composición (antífona—salmo—antífona), mientras que en el primer movimiento de la *Missa* funciona como una referencia al Introito (antífona—primer verso de un salmo—doxología menor—antífona).<sup>193</sup> De este modo, además de la función significativa descrita en el párrafo anterior, también existe una conexión entre la estructura de las piezas o pasajes donde aparecen estos intertextos, y la forma de sus fuentes originales, si bien el compositor no las sigue de manera exacta.

Por otra parte, cabe recalcar que en algunos de los movimientos de la *Missa* (*Lætatus sum*, *Gloria*, *Agnus Dei*) parece haber una mayor ambigüedad modal que en otras obras comentadas. No es una coincidencia que esto ocurra en los movimientos impares, dada la concepción simétrica de la pieza. Particularmente, en el caso del primer y quinto movimientos puede observarse cómo sus similitudes van más allá del uso de características y elementos musicales semejantes (estructural, material melódico, entramado rítmico); además, se establece un paralelismo en lo que respecta a su contenido. Así, *Lætatus sum* introduce la idea principal de la pieza (“Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te. / Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis. / Propter fratres meos et próximos meos, loquebar pacem de te.”), y este núcleo temático se encuentra reflejado en *Agnus Dei* (“Dona nobis pacem”). De esta

---

<sup>193</sup> Hoppin (2000), op. cit., pp. 138-139.

manera, la ambigüedad modal coincidiría con los dos movimientos en los que se expresaría más explícitamente el significado de la composición. En el siguiente capítulo se expondrá con más detalle cómo el compositor asocia el texto del “Agnus Dei” con la petición de descanso para las víctimas de los desastres humanos en *Dona eis requiem*, mientras que en la *Missa* se utiliza para pedir paz

# 6. Apuntes para una interpretación estética de los procedimientos intertextuales en el ciclo coral analizado.

---

Durante el período comprendido entre 1987 y 2004 Roig-Francolí se dedicó en exclusiva a la investigación y la docencia. Así, su regreso a la composición fue el resultado de una reacción personal frente a sus circunstancias sociales e históricas; particularmente, de su protesta contra los conflictos violentos del momento,<sup>194</sup> por una parte, y contra la destrucción medioambiental, por otra. Esta intención compositiva, ligada a un cierto compromiso social, se reflejó en el carácter de las piezas que compuso durante la primera década del siglo XXI. En una redefinición de su lenguaje y estilo musicales, Roig-Francolí utilizó e incorporó características y elementos de la música medieval y renacentista en sus obras, como en su momento vio la crítica:

Quan fa pocs anys Roig-Francolí va retornar a la creació es va marcar un *credo* com a compositor. La seva música, en primer lloc, sempre tindria un context social i es relacionaria d'alguna forma amb els problemes d'ara. Segonament, es va proposar que les seves obres tinguessin un contingut espiritual. De fet, des de fa algun temps, Roig-Francolí just escriu música de temàtica espiritual, inspirada en texts sagrats i melodies gregorianes. La seva música, efectivament, celebra l'espiritualitat de totes les civilitzacions a través de cites de melodies gregorianes, l'ús de tècniques de composició de la música sacra del l'Edat Mitja i el Renaixement (el cànon i el contrapunt de pri-

---

<sup>194</sup> “La guerra de Irak me impulsó a volver a la composición. Sentía repulsión por aquella masacre, y lo viví intensamente en el ambiente de Estados Unidos”.

<http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2012/07/20/miguel-angel-roig-francoli-guerra-irak-impulso-volver-composicion/567030.html> (consultado el 7/3/2016).

mer ordre) o, senzillament, celebrant la glòria de la natura. Finalment, el compositor va decidir limitar-se a un llenguatge simple i directe.<sup>195</sup>

Por otra parte, Roig-Francolí ha mencionado su interés por la música medieval y renacentista, y las tradiciones musicales de otras culturas, haciendo hincapié en el contenido y arquetipos espirituales que transmiten, y en el hecho de que “no representan la expresión más o menos caprichosa de un cierto individuo, sino la expresión impersonal, objetiva e intemporal del sentido de lo que es sagrado”.<sup>196</sup> En referencia al préstamo y uso de melodías del repertorio gregoriano en sus obras, Roig-Francolí ha apuntado:

[...] es difícil para mí trabajar con la música espiritual de la India, por ejemplo, porque no es parte de mi cultura ni de mi herencia directa. El gregoriano sí lo es. Por otra parte, yo soy un académico del Renacimiento y también enseño historia de la música medieval. El Renacimiento y la edad media son una unidad estilística con muchas conexiones internas. La relación que tengo con la música de estos períodos es tan clara [...] que fue natural que a la hora de introducir un elemento espiritual en mis piezas utilizara gregoriano [...]<sup>197</sup>

Estas piezas de “dimensión espiritual”, pues, tomaron prestadas melodías gregorianas, que se citaron en combinación con sucesiones de notas y diferentes combinaciones rítmicas. El resultado fue un lenguaje neotonal, definido por el propio compositor como postminimalista, que se caracterizó por su gran economía de recursos. Estos tres elementos (a grandes rasgos: melodía, escalas y ritmo) se distinguieron como los rasgos distintivos del estilo compositivo del autor a principios del siglo XXI. El uso y cita de melodías provenientes de un contexto histórico distinto al suyo, por otra parte, condiciona que, desde el punto de vista del análisis, sus obras deban considerarse desde una perspectiva intertextual.

De este contexto, pues, surgió un ciclo de obras compuestas siguiendo un lenguaje común, formado por *Dona eis requiem (En memoria de las víctimas inocentes de la guerra y el terror)* (2005), *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* (2005),

---

<sup>195</sup> Pizà, Antoni (2010). Recers estètics i espirituals. En *Nits simfòniques* (pp. 226-228). Muro: Ensiola.

<sup>196</sup> Torres Planells (2006), op. cit., pp. 28-33.

<sup>197</sup> Bonet Riera (2014), op. cit.

*Cánticos para una tierra sagrada* (2006-2007) y *Missa pro pace* (2007). Adicionalmente, en 2011 Roig-Francolí compuso *Songs of Light and Darkness*, cuyo tercer movimiento, *Light on a Calm Sea—Lux perpetua*, está escrito siguiendo las mismas características que las tres piezas corales que se han analizado en los capítulos anteriores.

#### I. Condena, misericordia, paz: las tres obras corales.

Las dos primeras piezas del ciclo coral se compusieron de forma sucesiva, la primera entre enero y marzo de 2005, y la segunda entre marzo y mayo del mismo año. Debido a esta proximidad cronológica ambas tienen diversos elementos en común. Ya se ha apuntado que estas dos obras, junto con la *Missa*, surgieron en respuesta a diversos conflictos violentos; no obstante, la temática específica de ambas es el recuerdo y/o homenaje de las víctimas inocentes de esos conflictos (atendiendo a sus títulos, de la guerra, el terror y el genocidio). Este contenido se expresa en ambas obras como la contraposición de dos ideas principales: la condena de los perpetradores de los diversos actos violentos referidos, por una parte, y la petición de misericordia para las víctimas de esa misma violencia, por la otra. Para expresar la segunda de estas ideas, en ambas obras aparece citada la melodía de la “*Salve Regina*”: en el tercer movimiento de *Dona eis requiem*, y al principio y final de la *Antífona y salmos*. Mientras tanto, la condena se evoca a partir de la cita del “*Dies iræ*”, y de fragmentos específicos de tres salmos distintos (93, 10 y 9), respectivamente.

En las notas de programa de *Dona eis requiem*, el compositor remarca la forma tripartita de su obra, describiendo del siguiente modo el tratamiento de la oposición entre condena y misericordia:

La primera parte está basada en el texto y la melodía originales de la famosa secuencia gregoriana *Dies iræ* [...] en referencia a lo que cabe imaginarse que Dios debe “sentir” sobre los irracionales y masivos actos de destrucción, violencia y muerte que se han vuelto tan habituales en nuestros días. La segunda sección es una austera ren-

dición musical del texto del *Agnus Dei*: Cordero de Dios, ten piedad de nosotros por las atrocidades que estamos cometiendo. El recuerdo directo de las víctimas viene en la tercera sección, *Dona eis requiem sempiternam*, dales el descanso eterno.

Por tanto, por lo que respecta a la estructura de la obra siguiendo lo dicho en las notas de programa, temática y musicalmente se puede hablar de tres partes distintas:

- » Ira de Dios.
- » Petición de misericordia, para “nosotros”, los pecadores.
- » Petición de misericordia, para “ellos”, las víctimas inocentes de la violencia.

Cada una de estas secciones se corresponde con cada uno de los movimientos de la pieza y, además, con la inserción (más o menos explícita) de un intertexto distinto: el “Dies iræ”, en la primera parte; el “Agnus Dei”, en la segunda; la “Salve Regina”, en la tercera y última.

Sin embargo, a pesar de la aparente obviedad de esta tripartición, por lo que respecta al texto que cantan las voces hay una continuidad entre el segundo y tercer movimientos. Por este motivo, se puede argumentar que el *Dona eis requiem* se articula en dos partes: una primera, en la que aparece la melodía y el texto del “Dies iræ”, y otra, que correspondería a los dos movimientos restantes, en la que se utiliza el texto del “Agnus Dei”. A pesar de esta continuidad en cuanto al texto, hay diferencias claras entre el segundo y tercer movimientos, no solo en cuanto a contenido narrativo (para quién se pide la misericordia), sino también por lo que respecta a sus particularidades musicales. Así, como ya se ha podido apreciar en el análisis de la obra, el nivel de complejidad del tercer movimiento es mucho mayor que el del segundo, tanto por lo que respecta a la melodía como al entramado rítmico; por otra parte, en ese último movimiento se cita, además del texto del “Agnus Dei”, la melodía de la “Salve Regina”.

La combinación de estos distintos elementos depara una cierta ambigüedad y tensión estructurales. A pesar de que las tres partes a las que se refieren las notas de programa son ciertamente evidentes (y no solo, como acaba de apuntarse, debido a que la pieza tenga tres movimientos) hay la suficiente continuidad entre los dos últimos movimientos como para poder argumentar a favor de una estructura en dos secciones. Esta continuidad no se refiere únicamente al texto que el coro canta en el se-

gundo y tercer movimientos, sino también a que el motivo melódico del que se parte en *Dona eis requiem*/*Salve Regina* sea el mismo que aparece en *Agnus Dei*. Además, en el primer movimiento de *Dona eis requiem* los tenores y los bajos son las únicas voces que realizan la melodía, mientras que en el resto de la obra interviene el coro al completo: este aparece separado en dos grupos—voces femeninas y voces masculinas—que intervienen de forma alternada en un estilo semejante al canon (consúltese el análisis para una descripción más detallada).

Así, a partir de las características descritas en el párrafo anterior se puede dividir la pieza en dos grandes bloques. Cada uno de estos corresponde a uno de los dos textos distintos que se utilizan en la pieza, y a una de las dos ideas que se expresan en la misma. El primero de estos bloques es, por tanto, el de condena de las injusticias y la violencia, que se articula a partir de la cita de la melodía y la letra del “*Dies iræ*” (primer movimiento). En el segundo bloque, por contraste, aparece la idea de la misericordia que se expresa a través de la letra del “*Agnus Dei*” (segundo y tercer movimientos). Entre estas dos secciones hay además un cambio de punto de vista, puesto que la condena se describe desde la perspectiva de Dios (“en referencia a lo que cabe imaginarse que Dios debe ‘sentir’ sobre los irracionales y masivos actos de destrucción, violencia y muerte”, según el propio compositor), mientras que las peticiones de misericordia se hacen desde el punto de vista de la humanidad.

Por tanto, existe en el *Dona eis requiem* un cierto dualismo que se superpone (y contrapone) a la estructura en tres partes marcada por su articulación en movimientos y por las características musicales que distinguen cada uno de ellos. La tensión entre la estructura tripartita de la pieza contra su articulación en dos partes se produce entonces en diversas instancias. A pesar de que las notas de programa reconocen solamente la primera, según el elemento de la pieza que se esté tomando como referente se puede argumentar también a favor de la segunda. Sin embargo, teniendo en cuenta que esta obra se enmarca dentro de la música postmodernista, la opción que probablemente sea más interesante es la de dejar esta tensión sin resolver, de modo que la pieza se pueda articular de ambas maneras (en tres y en dos partes) sin decantarse por una sola opción definitiva. Así, esta ambigüedad estructural se encontraría en conso-

nancia con el rechazo de las formas “clásicas” fijas que caracterizó en líneas generales a la música postmodernista.

En el *Dona eis requiem* aparecen diversos intertextos, en su mayor parte en forma de citas literales. En el primer movimiento el compositor utiliza el texto y la melodía del “Dies iræ”; en el segundo se cita el texto del “Agnus Dei”, mientras que la melodía es una referencia al *Miserere mei Deus* de Josquin des Prés (y, por extensión, a la antigua tradición de componer los “Agnus Dei” en un estilo caracterizado por la sobriedad<sup>198</sup>); para terminar, en el tercer movimiento se continúa citando el texto del “Agnus Dei”, pero además se toma prestada la melodía de la “Salve Regina”. A diferencia de los movimientos anteriores, la “Salve” no aparece en la parte del coro sino en la de la orquesta, por lo que se utilizan dos intertextos distintos e independientes en este tercer movimiento.

El sentido del primer movimiento, llamado Dies iræ y donde se cita la melodía de esta secuencia, es claro y directo, puesto que el compositor utiliza el sentido literal del texto (la descripción del día del Juicio Final) para expresar la idea de la condena de los pecadores: en el contexto de la temática general de la pieza, aquellos que realizan actos violentos contra la humanidad. La melodía del “Dies iræ”, tal y como la canta el coro, aparece en fragmentos: cada estrofa del texto se encuentra separada de las demás por dos compases completos (ocho tiempos) de silencio. Además de su sentido literal, la cita del “Dies iræ” evoca su uso como una de las partes características de la misa de difuntos, además de su utilización en obras posteriores (entre otras: Britten, *War Requiem*, 1962; Stravinsky, *Requiem Canticles*, 1966; Penderecki, *Réquiem polaco*, 1984, revisado en 1993 y 2005). Esta referencia va relacionada al carácter de homenaje y recuerdo de la pieza, y tiene una respuesta o eco en su tercer movimiento.

En el segundo movimiento, como ya se ha mencionado, hay un cambio de idea principal, en cuanto a que se pasa de la idea del juicio y condena de los pecadores a una petición de misericordia (que se extenderá al tercer movimiento). Sobre el Agnus Dei, el compositor apunta:

---

<sup>198</sup> Bonet Riera (2014), op. cit.

En este movimiento [...] hay, además, una referencia al *Miserere mei Deus* de Josquin des Prés. El tema de esta pieza [...] es una nota repetida con una única inflexión ascendente a una nota distinta, a una segunda menor de distancia. Está escrito en modo frigio, y es un tema muy económico. El principio de mi “Agnus Dei” está basado en él. El “Agnus Dei” es también un canto pidiendo misericordia. Tradicionalmente, la misericordia, en términos musicales, no se pedía de manera muy florida, sino con mucha humildad. [...] esta humildad suponía utilizar muy pocas notas o, de hecho, repetir una misma nota [...]. Esto es una característica que incorporé en mi “Agnus Dei”, siguiendo la tradición, y en especial a las dos primeras repeticiones del texto.<sup>199</sup>

Las diferencias estilísticas entre el primer y segundo movimientos del *Dona eis requiem* no solamente remarcen el cambio a nivel temático—que, por otra parte, aparece expresado de manera explícita a través del contenido del texto de ambos movimientos. En el Agnus Dei, el uso de un estilo particularmente simple y sobrio funciona como un elemento intertextual, puesto que pretende hacer referencia a la manera en la que históricamente este movimiento se había compuesto. La melodía que el compositor toma prestada, por otra parte, refuerza el sentido del texto (y, en general, del movimiento). Así, el elemento fundamental de este movimiento proviene del *Miserere* a cinco voces de Josquin des Prez, compuesto en torno a 1503-1504 sobre el texto del salmo 51 (50). Esta pieza es uno de los dos motetes en los que des Prés utilizó la repetición de una frase o motivo melódico como característica estructural predominante (el otro es su *Salve Regina* a cinco voces).<sup>200</sup> Este motivo, como ya se ha visto en el análisis del movimiento, estaba construido sobre dos notas distintas (separadas por un semitono) y sobre él el tenor entonaba la frase “Miserere mei, Deus” al final de cada versículo del salmo. Así, el mismo tipo de melodía se utiliza en el Agnus Dei del *Dona eis requiem*, en este caso sobre la petición “miserere nobis”.

Por tanto, hay un claro paralelismo respecto a la pieza de Josquin en cuanto a su uso para reforzar la petición de misericordia. Aunque el texto en este movimiento se

---

<sup>199</sup> Ibíd.

<sup>200</sup> Milsom, J. (2000). Motets for Five or More Voices. En R. Sherr (ed.). *The Josquin Companion* (pp. 281-321). Oxford University Press. Véase también Mattfeld, J. A. (1961). Some Relationships between Texts and Cantus Firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Pres. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 14, 2, 159-183, y Cummings, A. M. (1981). Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, 1, 43-59.

toma del “Agnus Dei”, el contenido de la fórmula sobre la que aparece el motivo melódico es esencialmente el mismo. La única diferencia es el uso de pronombres distintos (“mei” contra “nobis”), pero la intención es en última instancia la misma: la misericordia se pide para el propio narrador del texto que, de esta manera, se identifica con el o los pecadores. La conexión del Agnus Dei con el *Miserere* de Josquin enfatiza el contenido y sentido del primero, a pesar de que se trate del movimiento más corto del *Dona eis requiem* y el que usa menos elementos. Por otra parte, esta misma conexión implica una referencia, en este caso indirecta, del salmo 51 y de su sentido que, en última instancia, remarca todavía más la idea de misericordia que aparece en este movimiento.

En el tercer movimiento de la pieza se continúa desarrollando la idea de misericordia que se introduce en el Agnus Dei. En este caso, tal y como se ha mencionado anteriormente, se continúa utilizando el texto del “Agnus Dei”, además del mismo motivo melódico (tomado de Josquin) que en el segundo movimiento. Sin embargo, a estos elementos se añade las dos primeras frases de la melodía de la “Salve Regina”, con lo cual aparece un nuevo intertexto. El sentido de esta cita es en esencia el mismo que el que tienen las referencias al “Agnus Dei” y al *Miserere*, puesto que, en palabras del compositor, “tradicionalmente, la *Salve Regina* (y la propia Virgen María) está considerada un símbolo de misericordia”.<sup>201</sup> En este sentido, la referencia a la “Salve” se convierte en un símbolo de misericordia, que en este movimiento se pide para las víctimas.

De este modo, en los dos últimos movimientos hay un cambio de temática respecto al primero. Pero además, hay un cambio de perspectiva del Agnus Dei al *Dona eis requiem/Salve Regina*, ya que el hipotético narrador del texto pasa de pedir misericordia para sí mismo (lo cual, como ya se ha mencionado, lo identificaba como uno de los pecadores) a pedirla para los demás (es decir, para las víctimas mencionadas en el subtítulo de la pieza). Este cambio de perspectiva tiene un paralelismo musical en el paso de una entonación silábica del texto a una melismática. Por otra parte, aparece también expresado en un cambio del texto:

---

<sup>201</sup> Con esta afirmación el compositor se refería al uso y sentido de la “Salve” en *Antífona y Salmos*; por motivos de temática, esta explicación se puede aplicar también a su significado en *Dona eis requiem*.

En la tercera [repetición del *Agnus Dei*], el texto cambia: “Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem, sempiternam requiem”; es decir, “dales la paz eterna”. Allí es donde verdaderamente se expresa el recuerdo de las víctimas y, por tanto, es mucho más lírico.

El “*Agnus Dei*”, como se recordará, se basa en tres repeticiones de una petición. En la versión que se utiliza en el Ordinario de la misa, las dos primeras repeticiones terminan en “miserere nobis”, mientras que en la última se pide “dona nobis pacem”. Sin embargo, cuando se usa en el contexto de la misa de difuntos las peticiones cambian: las dos primeras repeticiones terminan en “dona eis requiem”, y la última en “dona eis requiem sempiternam”. Como es evidente, tanto el título de esta pieza como el de su tercer movimiento hacen referencia a este cambio de letra que va ligado a la misa de réquiem. En *Dona eis requiem*, el segundo movimiento funciona como las dos primeras repeticiones del “*Agnus Dei*”, y el tercero, como la tercera y última. De este modo, el compositor mezcla las dos posibles formas del texto del “*Agnus Dei*”: así, usa en primer lugar la versión propia del Ordinario, mientras que en última instancia hace referencia a la específica del réquiem. Esta decisión tiene sentido si se considera el significado literal del texto que se canta en ambas partes, puesto que su significado encaja con la temática fundamental de la pieza: tras la condena de los pecadores, expresada en el primer movimiento a través de la cita del “*Dies iræ*”, la humanidad pide misericordia por sus actos (“*Agnus Dei*” y *Miserere*), para terminar pidiendo descanso para las víctimas de esos actos (“*Agnus Dei*”, *Miserere* y “*Salve Regina*”).

Así, en el último movimiento de la pieza es donde se hace referencia de manera específica a las víctimas de la violencia a las que se hace referencia en su subtítulo. Por tanto, el sentido de la “*Salve*” se superpone al del texto, proveniente del “*Agnus Dei*”, y al de la melodía, que en su forma fundamental continúa siendo una cita del motivo melódico del *Miserere* de des Prés. En cierta manera, el último movimiento del *Dona eis requiem* constituye el núcleo de la pieza en cuanto a contenido: la función de la obra en cuanto a conmemoración de las víctimas de los conflictos violentos, especificada en su título y su subtítulo, se realiza en última instancia en esta última parte.

Recapitulando, el “narrador” o punto de vista del texto cambia del primer movimiento a los dos siguientes, pasando de Dios a la humanidad y, de este modo, distin-

guiendo los dos centros temáticos de condena y misericordia (o al menos, la petición de esta). Mientras que en el segundo movimiento la simplicidad y sobriedad eran las dos características estilísticas principales, el tercero es notablemente más complejo. Esta complejidad es especialmente obvia por lo que respecta a la melodía, ya que el motivo melódico fundamental (que es una cita y, por tanto, tiene un valor intertextual) se desarrolla repetidamente a lo largo del movimiento. Por otra parte, si se entiende la sobriedad del *Agnus Dei* en el sentido de una expresión de humildad, este estilo contrasta con el del *Dona eis requiem/Salve Regina*. Aunque en este movimiento se conserva la sencillez, por lo que respecta a los recursos utilizados, que caracteriza a las obras postminimalistas del compositor, al mismo tiempo es particularmente lírico. Y este lirismo no es un accidente: en este caso, la música no busca únicamente acompañar al texto, sino también, dentro de los límites del lenguaje musical establecidos por el compositor, hacerlo tan bello como sea posible. Este cambio estilístico ayuda a reforzar el cambio de perspectiva del texto, a través del que se pide explícitamente descanso eterno para “ellos” (*dona eis requiem sempiternam*), para las víctimas.

Por otra parte, en este movimiento se da la mayor concentración de intertextos de la obra, puesto que parte, como en el segundo movimiento, de las referencias al “*Agnus Dei*” y el *Miserere*, a las que se superponen la melodía de la “*Salve Regina*”, y la relación que el texto tiene específicamente con la misa de réquiem. Así, la función conmemorativa del *Dona eis requiem* viene remarcada por el cambio de estilo, la densificación del entretejido sonoro (en especial por lo que respecta a la melodía), y el mayor número de referencias intertextuales superpuestas, todas ellas destinadas a reforzar la intención compositiva que motivó la creación de la pieza.

*La Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* es la segunda de las obras postminimalistas de Roig-Francolí y fue compuesta unos meses después del *Dona eis requiem*. Como ya se ha mencionado al principio de este epígrafe, existe una continuidad temática y musical entre estas dos piezas, empezando por el hecho de que ambas van dirigidas al recuerdo y conmemoración de las víctimas de distintos conflictos violentos ocurridos a finales del siglo XX y principios del XXI.<sup>202</sup> En las notas al programa

---

<sup>202</sup> Es importante tener también en cuenta las semejanzas entre los títulos de las dos obras y, en particular, el hecho de que tanto uno como el otro incluyan una dedicatoria; es decir, ambos se refieren explícitamente a las víctimas.

del estreno de la *Antífona y salmos* (concierto que la ORCAM realizó el 13 de octubre de 2008 en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, Madrid), el compositor apunta lo siguiente:

El móvil directo de *Antífona y salmos* es el recuerdo de las víctimas de genocidios recientes [...] (recordemos por ejemplo los genocidios de Camboya, Ruanda, Burundi, Bosnia, Kosovo y Darfur, por mencionar sólo unos pocos [...]). Mi obra, un austero y sentido recuerdo de los millones de víctimas de estos y otros genocidios, está basada en la melodía y el texto de la bellísima antífona gregoriana *Salve Regina*, símbolo musical de la misericordia divina que cabe esperar reciben esas víctimas que no recibieron misericordia humana alguna. Y en fragmentos de tres salmos (interpretados utilizando un austero tono salmódico medieval) que a su vez evocan la cólera divina de la que son merecedores los genocidas, que tan raramente atraen la cólera humana.

Por tanto, la motivación de la *Antífona* presenta de manera clara una continuidad respecto a la del *Dona eis requiem*, y ambas piezas comparten el uso de la “*Salve Regina*” como intertexto a través del cual se expresa el deseo de misericordia y paz para las víctimas de los acontecimientos violentos que el compositor denuncia.

La estructura de la *Antífona* es tripartita, con una primera sección en la que se cita la “*Salve Regina*”, una parte central en la que aparecen los tres salmos mencionados en la notas de programa, y una sección final en la que reaparece la “*Salve*”, además de las características musicales que la acompañan en su aparición al principio de la pieza. Esta forma es una referencia a la salmodia antifonal, es decir, la costumbre de cantar una antífona antes y después de un salmo, con lo que se lo convertía en la parte central de una unidad más larga. La “*Salve Regina*” aparece con el mismo sentido que en el *Dona eis requiem*, y es además la antífona a la que hace referencia el título de la obra. Sin embargo, aquí la “*Salve*” se utiliza como doble intertexto, es decir: musical y textual. Debe notarse que, de las tres obras corales en las que se centra esta tesis, la *Antífona* es la única en la que la parte coral es optativa, si bien el propio compositor indica que su interpretación con coro es preferible. Interpretar esta obra en su versión completa implica, pues, contar con el texto de la “*Salve*” como parte del material que se

---

tamente a los destinatarios de las piezas: *Dona eis requiem (En memoria de las víctimas inocentes de la guerra y el terror)*, *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio*

toma prestado, con lo cual su función como “símbolo musical de la misericordia divina”, según su descripción en la notas de programa, aparece por partida doble: la melodía refuerza el sentido del texto, y viceversa.

Si al hablar del *Dona eis requiem* se habían mencionado los cambios de perspectiva que se suceden de movimiento en movimiento, en la *Antífona*, los mismos dos temas principales (cólera divina y misericordia) se articulan de un modo distinto. Dada la estructura ABA' de la pieza (o, lo que es lo mismo: antífona—salmos—antífona) la petición de piedad enmarca la sección que el compositor reserva explícitamente para denunciar los actos de violencia y a sus perpetradores. Los fragmentos de los salmos que aparecen en la *Antífona* son semejantes, por lo que respecta al tema, al texto del “*Dies iræ*” que se utiliza en el *Dona eis requiem*; así, la idea de la cólera se expresa a través de la imagen del juicio divino.

De este modo, el autor no solamente toma prestada la letra de esos tres salmos, sino que además utiliza uno de los tonos salmódicos como melodía principal. En esencia, los tonos salmódicos eran fórmulas melódicas que se utilizaban para el canto de los salmos, basadas en la repetición de una nota, la tenor o cuerda de recitación de cada uno de los modos, y que estaban pensadas para adaptarse al texto de los distintos salmos (recitándose más o menos notas según el número de sílabas del versículo en cuestión). La estructura responsorial del recitado de los salmos proviene de su propia estructura textual, puesto que los salmos se organizan en versículos que a su vez están formados por dos hemistiquios o secciones iguales. En la forma habitual de la salmodia el solista (o el primer coro) entonaba el primer hemistiquio de cada versículo, y el coro (o el segundo coro) respondía cantando el segundo hemistiquio. Como ya se ha mencionado, cada uno de los modos eclesiásticos tenía su propio tono salmódico, que se repetía de un versículo a otro. Sin embargo, a pesar de que hubiera distintos tonos, la fórmula de la salmodia se componía de los mismos elementos: entonación (*initium*), tenor (cuerda recitativa), y cadencias (*flexa, mediatio* y *terminatio*).<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Connolly, T. H. (2001). Psalm, II. Latin monophonic psalmody, 2. Common tones for the office psalms and canticles and the introits. En S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2<sup>a</sup> ed.), vol. 22 (pp. 324-329). Londres: Macmillan.

A pesar de que Roig-Francolí toma prestada la estructura básica de la salmodia antifonal, no todos sus elementos característicos aparecen en esta pieza. Así, el compositor conserva el *initium* al principio de cada repetición del tono salmódico, aunque tradicionalmente esta entonación introductoria se utilizaba únicamente en la recitación del primer versículo del salmo (y, por tanto, en la primera aparición del tono). Además, en la *Antífona* tampoco aparece la doxología menor (el “Gloria Patri”), que habitualmente se cantaba en el mismo tono salmódico y seguía el último verso del salmo (o salmos, en el caso de que varios se cantaran con una sola antífona). El “Gloria Patri”, también llamado doxología menor para distinguirlo de la doxología mayor (“Gloria in Excelsis Deo”) o, simplemente, doxología, es un himno corto de alabanzas a la Trinidad que, además, también funciona como una declaración de fe en la unidad de las tres hipóstasis de Dios (Padre, Hijo y Espíritu Santo).<sup>204</sup>

Puesto que en este ciclo de piezas se toman prestados textos comúnmente usados en la liturgia, el sentido de estos está ligado al de su origen religioso. De esta manera, su utilización presupone una serie de creencias derivadas de su contexto; su procedencia y práctica en el ámbito litúrgico, además de su uso en combinación con las melodías de origen medieval, aportan el carácter espiritual que caracteriza las piezas postminimalistas del compositor. Sin embargo, que el autor incluya estos elementos musicales y textuales en sus obras no implica necesariamente que estas sean ejemplos de música sacra, ni que se refieran o enmarquen dentro de una fe específica, aunque, como ya se ha dicho, se refieran a y/o citen piezas que sí pertenecen al repertorio litúrgico/religioso y que tienen su origen en cultos determinados.

En consecuencia, prescindir de la doxología en la *Antífona* puede interpretarse como una elección deliberada, en particular si se tiene en cuenta que el compositor utiliza los textos que toma prestados según su significado literal. En esta pieza, la intención fundamental es dar una respuesta a unos acontecimientos históricos determinados, y esto se expresa a través de la contraposición de las ideas de condena de los pecadores, por un lado, y misericordia para las víctimas, por el otro. En el caso de la *Antífona y salmos*, incluir la letra de la doxología menor, cuyo significado principal con-

---

<sup>204</sup> Fortescue, A. (1909). Doxology. En *The Catholic Encyclopedia*. Nueva York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/05150a.htm> (consultado el 20/03/2015).

siste en hacer una profesión de fe, no encajaría con el resto de la narrativa de la obra, aunque el texto original aparezca en la forma musical a la que también se está haciendo referencia. Como se ha mencionado en el párrafo anterior, estas piezas corales no se compusieron pensando en su uso litúrgico, y la espiritualidad a la que hacen referencia no está específicamente ligada a una religión en concreto, a pesar de que las fuentes que Roig-Francolí surgieron dentro del contexto del cristianismo. Para poder salvar esta contradicción, el compositor opta por no utilizar el texto de la doxología menor, en este caso, que de otro modo crearía una suerte de disonancia narrativa con el resto de intertextos que aparecen en la obra.

De modo semejante, hay una continuidad de este procedimiento de la *Antífona* a la *Missa*. En esta segunda obra el compositor toma prestados los textos de los cinco cantos del Ordinario de la misa, excepto el del Credo. En lo que respecta a su significado, el Credo funciona dentro de la liturgia cristiana como profesión de fe; por tanto, a pesar de las obvias diferencias entre su contenido y el de la doxología menor, el sentido que ambos expresan es en esencia el mismo. Si la intención del autor al componer estas piezas era articular una cierta espiritualidad que celebrara a todas las civilizaciones (parafraseando a Antoni Pizà), entonces tiene sentido que se prescindiera de los textos que se refirieran de forma tan específica y focalizada a la declaración de la fe cristiana. El origen religioso de los textos y melodías que se citan en estas piezas debe entenderse, como ya se ha apuntado más arriba, como el vínculo de esta música con la espiritualidad. Estos intertextos, al fin y al cabo, apuntan a una tradición y unas prácticas (musicales, por una parte, pero también, y especialmente, sociales y culturales) con una larga historia; las piezas en las que se incluyen estos préstamos quieren compartir y tomar parte de estos significados. Por otro lado, hay también una continuidad con la inclusión deliberada de una intención espiritual en la música (sin que muchas veces esta esté destinada a un uso sacro) que va relacionada frecuentemente con un lenguaje compositivo minimalista, primero, y postminimalista, más tarde.

Otro elemento que la *Antífona* y la *Missa* tienen en común es el uso del primero de los tonos salmódicos como fundamento melódico, así como la cita de los textos de varios salmos. Aunque el intertexto musical es el mismo de una obra a la siguiente, los fragmentos que canta el coro tienen un sentido completamente distinto. En el caso de

la *Antífona*, como ya se ha mencionado, los salmos que el compositor utiliza—y de los que selecciona deliberadamente algunos versículos—expresan la idea de la condena hacia los responsables de los diversos acontecimientos violentos (los genocidios, en este caso concreto) que motivaron la vuelta a la composición del autor. En esta pieza, pues, el texto de los salmos, junto con el tono salmódico, evoca la cólera divina que ya aparece como característica temática en el *Dona eis requiem*.

Por el contrario, en la *Missa* el mismo elemento melódico aparece en conjunción con un fragmento del salmo 122 en el primer movimiento, el cual sirve como introducción (Introito) al resto de secciones del Ordinario de la misa (excepto el Credo). Esta función introductoria es doble: en primer lugar, se presentan muchas de las características musicales en las que se basa la pieza; no debe olvidarse que esta obra, según la descripción del mismo compositor, está pensada como un espejo: el primer movimiento se refleja en el quinto y el segundo en el cuarto, mientras que el tercero queda en el centro de los demás como eje de simetría.<sup>205</sup> En segundo lugar, el texto del salmo es una petición de paz, lo cual establece la idea principal en la que se fundamenta la pieza, su núcleo temático:

<sup>6</sup>Rogad por la paz en Jerusalén: Prospere el que te ama,

<sup>7</sup>haya paz en tus muros, contento en tus palacios.

<sup>8</sup>Por amor de mis hermanos y de mis compañeros, quiero yo decir: la paz contigo.

<sup>9</sup>Por la casa del Señor nuestro Dios, quiero yo pedir: Contigo el bien.

A diferencia de en la *Antífona*, en este primer movimiento de la *Missa* sí se utiliza el texto del “Gloria Patri” al final del salmo. Esta decisión se puede justificar atendiendo a la estructura en tres partes del propio movimiento: la parte central (*b*) corresponde a la petición de paz citada más arriba, mientras que en la primera y tercera

---

<sup>205</sup> “*Missa pro pace* (2007) has five movements. The third central movement is the Gloria. The other four movements are organized symmetrically in pairs around the Gloria. Musical relationships connect the first and fifth movements (*Lætatus sum* and *Agnus Dei*, respectively) as well as the second and fourth movements (*Kyrie* and *Sanctus*).” Notas de programa; concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica y Coro Ciudad de Ibiza, Auditorio de Can Ventosa (Ibiza), 21 de diciembre de 2008.

partes<sup>206</sup> el tono salmódico sirve para encuadrar esta petición. Así, la inclusión de la doxología sería una referencia a la estructura del Introito (antífona—primer verso de un salmo—doxología menor—antífona), y también apuntaría a la forma de la salmodia que se ha comentado al hablar de la *Antífona*.. Aunque no puede pasarse por alto el sentido del texto y las connotaciones del “Gloria Patri” como declaración de fe, el núcleo principal por lo que respecta al significado del movimiento corresponde a la declaración de paz expresada en los versículos del salmo. La doxología, en este sentido, anticipa las alabanzas del Gloria (tercer movimiento) y tiene una función formal, al establecer una conexión con otro de los cantos del Propio habituales de la misa.

La estructura textual del Gloria impone limitaciones a su tratamiento melódico. Por una parte, su gran extensión impide un tratamiento melódico expansivo, por lo que generalmente en la Edad Media y en el Renacimiento se alternaban pasajes silábicos con otros neumáticos (dos, tres o cuatro notas por sílaba).<sup>207</sup> Por otra parte, puesto que el texto no tiene repeticiones a las que se puedan aplicar un patrón musical, por lo general la melodía se trataba como un flujo continuo al que se aplicaban variaciones según los paralelismos de ciertas frases en algunas de las secciones del texto. De este modo, la organización musical del Gloria no dependía tradicionalmente de un esquema o modelo formal claramente definido—en esto se diferencia de las demás partes que conforman el Ordinario de la misa, excepto, quizás, el Credo. A causa de esta ausencia de una estructura articulada en partes distintas, muchos de los tratamientos del Gloria se basan en el uso recurrente de figuras melódicas, de modo que estas melodías se organizan en estructuras repetitivas que funcionan independientemente del texto. Así, Hoppin describe el caso del Gloria VIII, en el que tres frases básicas conforman la totalidad del material melódico, repitiéndose al margen de la estructura gramatical del texto.

En el caso del Gloria de la *Missa*, la melodía está compuesta, como ya se ha descrito en la sección analítica, por dos temas, ambos basados en la repetición de una nota, y en los que la relación entre música y texto es silábica. La sucesión de estos dos temas melódicos se relaciona con las distintas secciones temáticas del texto. El Gloria,

---

<sup>206</sup> El primer versículo del salmo y la doxología, respectivamente.

<sup>207</sup> Hoppin (2000), op. cit., pp. 149-151.

así, es fundamentalmente un canto de alabanza (y no tanto una profesión de fe como es el caso de la doxología menor). En adición, la idea principal de la *Missa*, la paz, aparece en distintos momentos del texto, empezando por su primera frase: “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis”. Además, otra de las secciones del texto del Gloria mantiene una claro paralelismo con el del Agnus Dei:

*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,  
qui tollis peccata mundi, miserere nobis;  
qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

El Gloria, en cuanto a su contenido, consiste en fases cortas de alabanza a Dios y en peticiones de piedad. Por otra parte, el texto del Agnus Dei se hace eco de estas plegarias pero, además, cierra la pieza pidiendo paz: “Dona nobis pacem”.<sup>208</sup> Estas peticiones, en el contexto de la *Missa* y sus dos predecesoras, la *Antífona* y el *Dona eis requiem*, contribuyen a establecer una continuidad entre las obras corales de este ciclo compositivo, puesto que textos semejantes aparecen en las demás obras como referencia a las víctimas la violencia. De este modo, la *Missa* es temáticamente más abstracta que la *Antífona* y el *Dona eis requiem*, que se basan en una intención muy concreta, pero el hecho de que estas distintas piezas comparten los mismos intertextos (aunque el tratamiento de estos sea diferente de unas a otras) da una unidad conceptual al ciclo. Además, de este modo se reafirma la intención original que llevó a la composición de estas obras, es decir, servir de recuerdo y homenaje de las víctimas inocentes y anónimas de la violencia:

[*Missa pro pace* es] una obra «de tiempos cortos y muy intensos, una misa sin credo», compuesta con la intención de luchar contra la guerra no sólo la de Irak o Afga-

---

<sup>208</sup> “The most expressive and intense movement in my opinion is the last one, the Agnus Dei, which concludes the Mass with the sentence “Dona nobis pacem”, “Give us peace”. May this music bring peace to your hearts.” Notas de programa (2008), op. cit.

nistán. «Me duelen también la guerra que se vive en tierras palestinas o en Darfur, pero también la escribí para la paz interior, la de cada uno de nosotros», concluye.<sup>209</sup>

A pesar de que el concepto en el que se basa el contenido significativo de la *Missa* tiene un carácter abstracto, el origen de la petición de paz y los receptores de esta petición son los mismos que en las dos piezas corales anteriores. Por otra parte, al partir de un concepto más abstracto, los intertextos que aparecen y se utilizan en la *Missa* son también menos específicos que los que se usan en el *Dona eis requiem* y en la *Antífona*. El compositor se basa fundamentalmente en el Ordinario de la misa, más la referencia al Introito que se hace en el primer movimiento, lo cual constituye el componente espiritual de la *Missa*; sin embargo, una vez más esta obra no está concebida como una pieza de música sacra, y aún menos para su uso litúrgico. La continuidad temática entre el *Dona eis requiem* y la *Antífona y salmos*, pues, culmina en una petición general de paz, con la composición de la *Missa pro pace* en 2007; por otra parte, como se verá a continuación, el carácter introspectivo de esta pieza (para “la paz interior”) anticipará la composición de *Songs of Light and Darkness*, particularmente su tercer movimiento.

Por otra parte, como ya se ha descrito en los análisis del entramado rítmico de estas tres obras, el compositor utiliza y combina diversos patrones rítmicos irregulares, que se crean en general gracias a la acentuación de notas determinadas y a la articulación de los valores rítmicos en grupos de diversa longitud. En muchas ocasiones, a estos grupos rítmicos irregulares se les añaden o sustraen notas de forma sucesiva, con lo que se vuelven más largos (o más cortos) según va discurriendo el pasaje en el que se encuentran. Además, el entramado rítmico se basa en gran medida en la hemiolia. Sin embargo, esta tensión de dos contra tres se aplica también a la forma y estructura de las piezas. Así, debe recordarse la ambigüedad y tensión entre tripartición y bipartición en el caso del *Dona eis requiem*; por lo que respecta a la *Antífona y salmos*, su forma es claramente tripartita, pero su contenido se articula en torno a dos núcleos temáticos. En resumen, se puede decir que se produce una cierta sublimación estructural de un procedimiento rítmico.

---

<sup>209</sup> <http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2008/12/18/roig-francoli-traza-vision-creacion-musical-siglo-xx/293958.html> (consultado el 12/12/2015)

Asimismo, en la *Antífona*, hay una cierta tensión formal entre la melodía y el texto al principio de la sección central, que, como ya se ha descrito, conlleva un desfase entre ambos elementos. Al analizar la *Antífona* se había llamado a este desfase encabalgamiento—si en poesía este efecto se produce cuando la pausa a final de un verso no coincide con una pausa morfosintáctica, con lo que una frase inconclusa se prolonga de un verso al siguiente (de modo que se encuentra a caballo entre los dos), en esta pieza se da un efecto semejante al no coincidir los finales (ni, en consecuencia, los inicios) de la melodía con los de los versículos del salmo. De este modo, la melodía empieza a mitad del versículo, y el versículo a mitad de la melodía, según cuál de los dos se tome como referencia.

En la *Missa*, la estructura se basa en una cierta simetría en torno al movimiento central, que funciona como eje o “espejo” a partir del cual se articulan el resto. No obstante, el quinto movimiento tiene elementos en común con el tercero y el cuarto, además de con el primero, que es el que le corresponde por simetría. En este sentido hay una relación entre la variedad musical y melódica del movimiento y su carga emotiva. El compositor expresa, en las notas de programa de la *Missa*, cómo a su parecer el *Agnus Dei* es el movimiento más expresivo de la pieza, remarcando el uso y la función de la petición “*Dona nobis pacem*” como frase conclusiva (no solamente del movimiento, sino también de la pieza). En este ruego se condensa el núcleo temático de la *Missa* que, como se ha mencionado anteriormente, se aparta en cierto modo de la concreción de las ideas en las que se basan el *Dona eis requiem* y la *Antífona*. Sin embargo, al comentar el tercer y último movimiento del *Dona eis requiem* se había apuntado cómo es el más lírico, en particular al compararlo con el resto de la pieza, y cómo este lirismo está expresado a través de una mayor complejidad melódica, y por el uso del estilo melismático.

De manera similar, en la *Antífona* no solo se debe tener en cuenta la alternancia en el uso de los intertextos (*antífona* → *salmos* → *antífona*) y en la presentación de los temas principales (*misericordia* → *condena* → *misericordia*), sino también el estilo en el que se canta el texto que, no casualmente, es silábico en la sección central, mientras que en las partes en las que se cita a la *Salve* es melismático. Los primeros movimientos de la *Missa*, por otra parte, son en esencia silábicos, particularmente el *Lætatus*

sum y el Gloria. En el Kyrie, pese a ser el segundo movimiento, ya aparecen los primeros ejemplos de melismas (los más largos, entre los cc. 42 y 45), que se repiten en el Sanctus. Para terminar, el Agnus Dei combina los dos estilos, silábico y melismático—es especialmente notable el pasaje comprendido entre los cc. 36 y 45, donde los melismas coinciden con la primera sílaba de “pacem”, paz, con lo que se enfatiza una vez más la idea principal de esta obra.

## II. La gloria de la naturaleza: *Cánticos para una tierra sagrada*

Las piezas que el autor compuso entre 2005 y 2007 surgieron de dos motivaciones distintas. De este modo, *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos* y *Missa pro pace* tuvieron su origen en la reacción del compositor ante los conflictos violentos; los *Cánticos para una tierra sagrada*, por su parte, fueron una respuesta a la explotación y destrucción medioambientales.<sup>210</sup> A diferencia de las tres primeras obras, *Cánticos para una tierra sagrada* es una pieza instrumental, de la que existen dos versiones distintas, una para doble quinteto mixto y dos percusionistas (compuesta en 2006) y otra para orquesta (compuesta entre 2006 y 2007). El material citado en esta obra son tres fuentes gregorianas: “Visitasti Terram”, “Veni sancte Spiritus”<sup>211</sup> y “Lauda Sion salvatorem”.<sup>212</sup> Aunque la intención compositiva en la que se basó esta pieza es distinta a la de las tres obras corales que el compositor escribió durante el mismo período, los intertextos que se utilizan en los *Cánticos* provienen del mismo contexto—la música medieval y, específicamente, el canto gregoriano. No solamente estas piezas tienen en común estas melodías, sino que además comparten el mismo lenguaje musical.

---

<sup>210</sup> Torres Planells (2006), op. cit. A pesar de que es una reacción contra este fenómeno en general, Roig-Francolí apunta a la destrucción ecológica de Ibiza, su lugar de nacimiento, como motivación específica de esta pieza (construcción de las autovías, urbanización en Cala d'Hort).

<sup>211</sup> Secuencia, a veces llamada “Secuencia de oro”. *Liber Usualis*, pp. 880-881.

<sup>212</sup> Secuencia. *Liber Usualis*, pp. 945-949.

En los *Cánticos* el compositor utiliza el mismo tipo de recursos que ya aparecen en las dos piezas anteriores (*Dona eis requiem* y *Antífona*). Así, el autor divide las tres melodías en segmentos, que en general coinciden con sus cadencias originales. Una vez fragmentadas, distintos bloques de instrumentos realizan estas melodías, utilizando valores rítmicos distintos y superponiéndose unos a otros de manera semejante a un canon. Puesto que *Cánticos* es una obra instrumental y, en consecuencia, no se toman prestados los textos que normalmente van asociados a las melodías que sí aparecen citadas, el énfasis en esta pieza se da a la complejidad melódica (lograda a través de la superposición de partes instrumentales y a los desfases rítmicos que se crean entre estas) y también al entramado rítmico. Aunque las características básicas de este entramado son las mismas que en las piezas corales (y, por tanto, se fundamenta en la repetición de sucesiones de notas y la articulación de estas en grupos rítmicos irregulares), en los *Cánticos* la percusión tiene un papel mucho más prominente.

Sin embargo, a diferencia de las piezas corales postminimalistas, en *Cánticos* no se da la misma relación explícita entre el tema principal de la obra y los intertextos que se utilizan. En su reseña escrita en 2008, Antoni Pizà sostiene de esta pieza que:

reivindica amb vehemència l'esperit sagrat de la terra i l'harmonia que existeix entre els seus diferents elements a pesar dels cicles brutals de destrucció natural. Així, és una clara denúncia del desequilibri ecològic, de la destrucció del planeta i de l'escalfament global. Amb les tres melodies gregorianes i una gran simplicitat de recursos, *Càntics* crea un univers sonor a on l'*harmonia* de la música està esquitxada lleugerament per la dissonància, posant de relleu que l'*harmonia* de la naturalesa també està amenaçada per altres activitats humanes igualment dissonants i desagradables.<sup>213</sup>

El mensaje de la pieza, pues, parece que se transmite directamente a través de su sonoridad, al trazarse un paralelismo entre la consonancia y disonancia musicales, y la consonancia y disonancia que también pueden encontrarse en la naturaleza. Como ya se ha mencionado al comentar las obras corales, la naturaleza de los intertextos es tal que la cita de un elemento determinado abre las posibilidades de interpretación a partir de sí mismo—de este modo se interpretaba la referencia al *Miserere* de Josquin

---

<sup>213</sup> Pizà (2010), op. cit.

en el segundo movimiento de *Dona eis requiem*: al tomarse prestada la melodía de esa pieza, en cierto modo también se aludía a su texto original, pero, para el oyente, de una manera mucho menos explícita que el empleo del “Dies iræ” o la “Salve”, más conocidas, o de fórmulas gregorianizantes. Igualmente, en *Dona eis requiem* hay diversas referencias a la misa de difuntos, que se relacionan con el tema principal de la pieza y, así, remarcán su significado. De manera más abstracta, en la *Missa* aparecen diversos textos que expresan la idea principal de paz, así como vínculos musicales con *Dona eis requiem* y con la *Antífona* y *salmos* que contribuyen a dar unidad a las tres piezas (con lo cual no solamente se producen relaciones intertextuales, sino también intratextuales).

La melodía “Visitasti terram” es el primer intertexto que aparece en *Cánticos*, y originalmente se cantaba durante la Comunión. Además, “Visitasti terram” es el décimo versículo del salmo 64,<sup>214</sup> cuyo texto dice así:

<sup>10</sup>Tú visitas la tierra y la haces fértil, la enriqueces de mil formas,  
rebosando de agua tus ríos caudalosos.

Cuando quieres sacar trigo, la aprestas para ello.

<sup>11</sup>Le saturas los surcos de humedad y le allanas la gleba;  
con chubascos la ablandas y bendices sus gérmenes.

<sup>12</sup>Tú coronas el año de tus bienes, y de tus huellas rezuma la abundancia:

<sup>13</sup>retoñan los oasis del desierto, las colinas se ciñen de alegría,

<sup>14</sup>las praderas se visten de ganados y los valles se encapan con el trigo,  
resonando de gritos y cantares.

Tomado en su sentido literal, el versículo al cual se hace referencia en *Cánticos* hace referencia a la abundancia y fertilidad de la naturaleza, y este significado se man-

---

<sup>214</sup> Según la numeración de la Vulgata latina. Este versículo se canta en la Comunión con una melodía distinta al tono salmódico:

(10) *Visitasti terram, et inebriasti eam, multiplicasti locupletare eam, flumen Dei repletum est aquis. Parasti illorum, quoniam ita est præparatio eius.*

(11) *Rivos eius inebria; multiplica genimina eius: in stillicidiis eius lætabitur, germinans.*

(12) *Benedices coronæ anni benignitatis tuæ, et campi tui replebuntur ubertate.*

(13) *Pinguescent speciosa deserti, et exultatione colles accingentur.*

(14) *Induti sunt arietes ovium; et valles abundabunt frumento. Clamabunt: etenim hymnum dicent.*

tiene a lo largo de los versículos. De esta manera, al ser “Visitasti terram” la primera cita que aparece en *Cánticos* funciona a modo de introducción temática, con lo que sirve de vínculo directo con la idea principal de la pieza—esta característica, como ya se ha descrito, reaparece en la *Missa*, donde el compositor utiliza el salmo “*Lætatus sum*” (tanto el texto como el tono salmódico) en su primer movimiento.

Por lo que respecta a los dos intertextos restantes que se utilizan en la pieza, tanto “Veni sancte Spiritus” como “Lauda Sion salvatorem” son secuencias, la primera de ellas asociada a la celebración de Pentecostés y la segunda, a la del Corpus Christi. En estos dos casos no se puede establecer una relación directa entre el sentido del texto original (literal o no) con la idea principal de *Cánticos*. Así, la exaltación de la naturaleza no aparece de manera explícita en el texto de ninguna de las dos secuencias, puesto que ambas tratan temas teológicos (en cada una, estos temas se corresponden con los de las misas a las que están consagradas). Aun así, ambas están ligadas a festividades gozosas (el descenso del Espíritu Santo y la celebración de la Eucaristía) que se celebran a finales de primavera, en una época de plena eclosión de la naturaleza; este factor sí que supone una conexión indirecta con el tema de *Cánticos para una tierra sagrada*, así como los cada vez más frecuentes vínculos que se establecen en la actualidad entre teología y cristología, y conciencia ecológica.<sup>215</sup> Al margen de esto, la función de las dos secuencias, tal y como aparecen en esta pieza, parece ser simplemente la de dar a los *Cánticos* el carácter espiritual y sagrado que caracteriza a las obras de este ciclo de composiciones. Por tanto, no hay una relación directa entre el significado original de los elementos que se toman prestados, y el sentido de la pieza en la que se insertan y recontextualizan.

---

<sup>215</sup> Rueda, J. L. M. (2010). Ecosofía: otra manera de comprender y vivir la relación hombre-mundo. *Cuestiones teológicas*, vol. 37, 87, 119-144. Mahecha, G. (2010). Aproximación a los rasgos de una espiritualidad ecológica. *Theologica Xaveriana*, vol. 60, 169, 34-46.

### III. “Noche oscura del alma”: *Songs of Light and Darkness*

En 2011, Roig-Francolí compuso *Songs of Light and Darkness* por encargo del Rawlings Piano Trio, cuatro años después de la *Missa pro pace*. Durante ese período el estilo compositivo del autor se diversificó, incorporando a las características de su lenguaje postminimalista una mayor complejidad y densidad sonoras, así como elementos musicales que ya habían aparecido en sus primeras obras, entre 1977 y 1987.<sup>216</sup> Después de la *Missa*, la mayor parte de las piezas dejaron de incluir citas y préstamos explícitos, si bien Roig-Francolí ha continuado inspirándose en la música medieval y renacentista a la hora de componer, y ha mantenido, además, el vínculo y diálogo con el pasado. A pesar de este cambio en el estilo compositivo del compositor y de que la cita explícita de música de origen religioso dejara de ser una característica definitoria de sus obras, en *Song of Light and Darkness* reaparece el lenguaje postminimalista de Roig-Francolí, definido por los mismos elementos que su ciclo compositivo anterior.

Esta pieza está formada por cuatro movimientos: *Dark Night of the Soul*, *Mountaintop Light*, *Light on a Calm Sea—Lux perpetua* y *Dark Clouds, Sunrays Sparkling on Water*. Los títulos de estos movimientos, como se puede apreciar, tienen un componente evocativo que no se encontraba en los de las piezas corales postminimalistas, cuyos títulos (y los de sus movimientos) se referían a las melodías o los textos que el compositor citaba en ellas. Aquí, los títulos muestran la contraposición entre luz y oscuridad que ya aparece en el título de la obra, y trazan una progresión desde la oscuridad espiritual hasta la luz “eterna”. No en vano el título del primer movimiento (“*Dark Night of the Soul*”; esto es, “Noche oscura del alma”) es una referencia al poema escrito en el siglo XVI por San Juan de la Cruz, en el que se narra el viaje del alma desde su casa corporal hasta su unión con Dios; en este viaje, la noche (la oscuridad) simboliza las dificultades que el alma debe afrontar para distanciarse del mundo y finalmente

---

<sup>216</sup> *Espejismos*, la obra que inaugura de manera “oficial” su listado de composiciones, data de 1977, mientras que *Diferencias y Fugas*, la última pieza que compuso durante el s XX, es de 1987.

alcanzar la luz de su unión con el Creador.<sup>217</sup> Por otra parte, la expresión “noche oscura del alma” se utiliza también en diversas tradiciones espirituales (el cristianismo incluido) para describir una etapa de crisis espiritual en la vida de una persona, caracterizada por un sentido de soledad y desolación. En las notas de programa,<sup>218</sup> el compositor habla de la motivación personal detrás de *Songs of Light and Darkness*, “compuesta en un momento en el que la luz empezaba a regresar a mi alma después de un período de oscuridad personal”:

This trio is a musical reflection on light and darkness, both of the inner and outer worlds. Places of light and darkness in Nature represent and reflect parallel places of light and darkness in the soul. In the end, though, there is only Light, as symbolized by the quotation of the complete plainchant antiphon “*Lux perpetua*” in movement III.

Musicalmente, tres de los cuatro movimientos de *Songs of Light and Darkness* ejemplifican la diversificación estilística posterior a la *Missa pro pace* de la que se ha hablado más arriba. El lenguaje del compositor continúa enfatizando la textura y densidad sonoras y el entramado rítmico, elementos muy presentes en el ciclo postminimalista; aun así, el tercer movimiento contrasta claramente con los demás, tanto al oído como por lo que respecta a las características de su composición. Así, precisamente, el elemento fundamental en *Light on a Calm Sea—Lux perpetua* es la melodía gregoriana que el compositor toma prestada, que aparece dos veces, la primera en la parte del violoncelo (c. 195) y la segunda en la del violín (c. 209, después de un cambio de armadura).

El uso de estilos musicales distintos está relacionado con el tema de la pieza y con su articulación en torno a dos ideas principales. Puesto en contexto con el resto de la producción del autor, el tercer movimiento, además, evoca de manera inmediata el ciclo de obras postminimalistas que compuso previamente. Esto significa, por tanto, un vínculo intratextual con la evocación de una cierta espiritualidad en la música, que en las piezas corales y en *Cánticos* se dirigía hacia el exterior, puesto que servía de res-

<sup>217</sup> López-Baralt, L. (1978). San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 55, 1, 19-32. Para los comentarios del propio autor a este poema, véase Cruz, San Juan de la (2015). *Obra completa 1* (3<sup>a</sup> ed.). Madrid; Alianza Editorial, pp. 470-616.

<sup>218</sup> Concierto en el Weill Recital Hall (Carnegie Hall), 17 noviembre 2013.

puesta a toda una serie de conflictos violentos y sus consecuencias, por un lado, y a la destrucción medioambiental y la preocupación por el futuro ecológico del planeta, por el otro. En el caso de *Songs of Light and Darkness* esta espiritualidad se utiliza para representar un cierto estado interno; la motivación tras esta pieza, encargo aparte, es por tanto personal. Tanto la “luz” como la “oscuridad” que aparecen en su título están ligadas a su correspondiente referencia, una de ellas intertextual y la otra paratextual, y ambas tienen connotaciones de tipo religioso. La oscuridad aparece relacionada con el poema de San Juan de la Cruz, que funciona como paratexto y cuyo texto anticipa la transición hacia la luz presente también en *Songs of Light and Darkness*; por tanto se establece un paralelismo entre el texto y esta obra. *Light on a Calm Sea—Lux perpetua*, así, representa la culminación del viaje espiritual. Sin embargo, a diferencia de en el poema de San Juan, en el último movimiento de *Songs of Light and Darkness* reaparece la oscuridad, tanto en su título (*Dark Clouds, Sunrays Sparkling on Water*) como en lo que respecta a la vuelta al lenguaje musical de los dos primeros movimientos.

A pesar de la afirmación del propio compositor de que al final “solamente hay Luz”, es interesante observar como el título del cuarto movimiento es *Dark Clouds, Sunrays Sparkling on Water*, con lo que en este paratexto se aúnan los dos elementos que aparecen contrapuestos en el resto de la pieza. Este particular viaje espiritual, pues, se resuelve en una situación de convivencia. Como se recordará, una de las características del postmodernismo fue el rechazo de las dicotomías y la oposición a la articulación conceptual del arte alrededor de una serie de oposiciones binarias; *Songs of Light and Darkness*, por tanto, se puede contextualizar dentro de esta práctica.

171 
  
 Vln. 
  
 Vc. 
  
 Pno. 
  
  
 III. Light on a Calm Sea—Lux perpetua  
 Slow, very peaceful

176 
  
 Vln. 
  
 Vc. 
  
 Pno. 
  
  
 attacca 
  
 mute 
  
 sul tasto, legato, peaceful and light

181 
  
 Vln. 
  
 Vc. 
  
 Pno. 
  
  
 mute 
  
 p 
  
  
 sim. 
  
 sim. 
  
  
 legato, peaceful and light

Roig-Francolí. *Song of Light and Darkness.* cc. 171-185

## 7. Conclusiones

---

Los dos objetivos principales alrededor de los que se ha articulado este trabajo doctoral han sido el análisis de las tres obras corales (*Dona eis requiem*, *Antífona y salmos para las víctimas del genocidio* y *Missa pro pace*) que Roig-Francolí compuso entre 2005 y 2007, por una parte, y la aproximación al modo en el que el autor expresó su intención compositiva en ellas a partir del uso de citas de melodías y textos provenientes en su mayor parte de fuentes gregorianas.

Como se recordará, la metodología de análisis establecida tomó como guía las características propias del lenguaje musical postminimalista del compositor, cuyas obras han incorporado melodías prestadas en combinación con sucesiones de notas sin voluntad melódica (escalas y/o arpegios, generalmente) y agrupaciones rítmicas irregulares para crear una música neotonal y expresiva que se sitúa en el contexto de una gran economía de recursos. Además de considerar estas cuestiones, se ha tenido en cuenta la estructura general de las tres composiciones y sus diversos movimientos, y las características tonales y modales que las determinan.

Una vez realizado el análisis de *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos*, y *Missa pro pace* se hace evidente cómo las citas que el compositor incluye en estas tres piezas (y también en *Cánticos para una tierra sagrada* y *Songs of Light and Darkness*, compuestas en 2006 y 2011, respectivamente) cumplen una doble función. Por una parte, desempeñan un papel fundamental por lo que respecta a la definición del estilo y lenguaje musical postminimalistas del compositor, puesto que la mayor parte del material melódico que utiliza proviene o se deriva de fuentes externas (la secuencia “Dies iræ”, la antífona “Salve Regina” y los tonos salmódicos, entre otros). No debe olvidarse que el propio autor define la melodía como una de las características musicales más importantes (junto con el ritmo y las organizaciones interválicas) de su producción de principios del siglo XXI. El hecho de que estos fragmentos se citen de un modo tan explícito, combinado con la relativa sencillez técnica y estilística de estas obras, no es casual;

como ya se ha apuntado, esta fue una decisión consciente por parte del compositor, quien decidió dar preferencia al mensaje que quería transmitir y, por tanto, evitó enmascararlo tras un excesivo recargamiento sonoro.

Estas características, precisamente, se vinculan a la segunda función del material prestado; esto es, a su carga significativa. Las citas que Roig-Francolí escoge están relacionadas de manera directa con la idea principal de cada una de sus composiciones. Al fin y al cabo, estas obras, en especial las cuatro compuestas entre 2005 y 2007, fueron fruto de unas circunstancias específicas, de la necesidad de réplica y protesta que el compositor sintió ante unos acontecimientos históricos muy determinados. Por este motivo, el uso de melodías prestadas es deliberado, así como la información paratextual que acompaña a las piezas; como ya se ha argumentado, se pretende que esta música sea accesible y comprensible al público. Un oyente con unos determinados conocimientos musicales podría ser capaz de reconocer la mayor parte las citas al escuchar las obras; sin embargo, los títulos y subtítulos, acompañados de las notas de programa, sirven de guía y referencia también para una audiencia más extensa. De este modo, clarifican y abren el significado de las composiciones al público, lo cual es especialmente relevante dado la intención compositiva que motivó cada una de ellas.

No solo son importantes las melodías y elementos musicales a los que se hace referencia en estas obras, sino también los textos que se utilizan en las partes vocales. En la mayoría de los casos, el autor selecciona fragmentos determinados cuyo significado literal coincide con el de la composición en cuestión. Así, en *Dona eis requiem* las ideas de cólera y misericordia divinas se articulan en torno a la cita del “Dies iræ” y de la “Salve Regina”, respectivamente. Puesto que en esta pieza solo se cita un breve fragmento de la melodía de la “Salve”, otras referencias, como el texto del “Agnus Dei” y la alusión al *Miserere* de Josquin, tienen la función de reforzar su sentido general (la petición de piedad, en este caso). Como ya se ha comentado, *Antífona y salmos* supone una continuación de esta misma temática y la “Salve” revista una función similar que en *Dona eis requiem*; en este caso, la expresión de la ira divina contra los pecadores (los genocidas a los que el título se refiere indirectamente) se consigue gracias a la cita de versículos específicos de salmos. Por su parte, el material melódico que se utiliza con estos textos tiene su origen en el primer tono salmódico; así, en la sección cen-

tral de la *Antífona* aparece en primer lugar una melodía basada en el final del tono por movimiento retrógrado, la cita textual del tono después y, finalmente, la repetición de la cuerda de recitación, con inflexiones mínimas por encima o debajo de ella.

En comparación con estas dos primeras obras, *Missa pro pace* muestra la evolución del lenguaje musical de Roig-Francolí, incluso en el interior de un ciclo de características comunes y período de composición tan restringido como el que nos ocupa. A pesar de que a grandes rasgos se mantiene la simplicidad que caracteriza este ciclo de piezas, la *Missa* parte de una idea más abstracta (la petición de paz) y, en adición, resulta también más ambigua por lo que respecta a sus rasgos tonales; recuérdese como en varios pasajes del primer y quinto movimientos (*Lætatus sum* y *Agnus Dei*, respectivamente) se superponían dos modalidades distintas, mientras que en el *Gloria* (el movimiento central, además) no llegaba a establecerse un centro tonal determinado. De este modo, se puede trazar una conexión entre la falta de concreción temática de esta obra y su mayor ambigüedad sonora, en contraste con *Dona eis requiem* y *Antífona y salmos*, que en este sentido resultan mucho más directas. Sin embargo, al considerar la *Missa* por sí misma puede observarse como los movimientos *Lætatus sum* y *Agnus Dei* se reflejan entre sí, no solo en cuanto a sus características musicales, sino también por lo que respecta a su contenido significativo; contenido que, por otra parte, expresa el tema central de la composición.

Así, del mismo modo que en *Dona eis requiem* el tercer movimiento era estilísticamente distinto de los demás para marcar el último cambio de perspectiva dentro de la pieza, en *Missa pro pace* la ambigüedad tonal acompaña y refuerza el sentido del texto. Tanto los versículos del “*Lætatus sum*” que aparecen en esta obra como el texto del “*Agnus Dei*” contienen peticiones de paz, lo cual coincide con la motivación de la composición. Como se recordará, *Dona eis requiem* y *Antífona y salmos* se dedican específicamente a las víctimas de desastres humanos, mientras que en el caso de esta última pieza el destinatario es menos concreto y, en consecuencia, también más universal.

Es precisamente a causa de esta intención de universalidad que el compositor prescinde de aquellos textos que se refieren a la declaración de la fe cristiana; en par-

ticular, no se utiliza el “Gloria Patri” en la *Antífona y salmos*, a pesar de que es parte de la fórmula salmódica, ni tampoco el “Credo” en la *Missa*. Como ya se ha expuesto en el capítulo anterior, los textos que se toman prestados se usaban comúnmente en la liturgia, con lo que su sentido está ligado a su origen religioso. Por tanto, al utilizarse en estas obras se presupone una serie de creencias derivadas de su contexto; su procedencia y práctica en el ámbito litúrgico, además de su uso en combinación con las melodías de origen medieval, aportan el carácter espiritual que caracteriza este ciclo de piezas postminimalistas. Sin embargo, tampoco debe olvidarse que estas composiciones no son ejemplos de música sacra, ni se refieren a una fe o religión específicas; del mismo modo, no están concebidas para su uso litúrgico.

Dado el momento en que fueron escritas, el objetivo principal de estas obras ha consistido en expresar la postura personal del compositor frente a las circunstancias históricas de principios del s. XXI, en especial después de los ataques del 11 de septiembre de 2001. En palabras de Roig-Francolí: “La guerra de Irak me impulsó a volver a la composición. Sentía repulsión por aquella masacre, y lo viví intensamente en el ambiente de Estados Unidos” (cfr. p. 239; nota a pie de página). Por tanto, la funcionalidad y el contenido de las piezas estuvieron subordinados a este sentimiento de rechazo.

En consecuencia, las ausencias de la doxología en la *Antífona* y del “Credo” en la *Missa* son deliberadas. Como ya se ha visto, el autor selecciona los textos que utiliza en sus obras por su sentido literal. En una pieza como *Antífona y salmos*, cuya idea principal supone claramente una continuación de la narrativa que se inauguró con *Dona eis requiem*, el texto del “Gloria Patri” habría supuesto una ruptura en la consistencia y coherencia de los intertextos utilizados; al fin y al cabo, todos las citas que aparecen en las dos primeras obras del ciclo están directamente relacionadas con su temática (condena de los pecadores, misericordia para las víctimas).

El caso de *Missa pro pace* es algo distinto. Por una parte, como se ha explicado en el capítulo anterior, Roig-Francolí la concibe como una “misa sin credo”, en el doble sentido de la ausencia de este canto del Ordinario, y de su desvinculación de una religión (credo) específica. Sin embargo, como también se ha comentado, el primer mo-

vimiento de la *Missa* incluye el texto del “Gloria Patri”, además de versículos del salmo “*Lætatus sum*”. Debe tenerse en cuenta que la carga expresiva y significativa del movimiento (y, hasta cierto punto, de toda la pieza) recae en los fragmentos del salmo, cuyo contenido se retoma en el quinto y último movimiento, *Agnus Dei*, que cierra la *Missa* con la petición “*Dona nobis pacem*”. Existe, por tanto, una simetría en cuanto al contenido de ambos textos, que enmarcan el resto de la obra. Si se tienen en cuenta estas características, pues, se puede argumentar que el texto de la doxología tiene aquí una función formal más que significativa; la intención del autor, en vista de los elementos que utiliza en su ciclo postminimalista y de su intención compositiva general, no es crear una música sacra o encaminada al uso litúrgico (de ahí que no incluya el “*Credo*” en la *Missa* y la doxología en la *Antífona*). Por tanto, como ya se ha mencionado, se puede argumentar que el uso del “*Gloria Patri*” hace referencia a la estructura típica del Introito, uno de los cantos del Propio de la misa, que incluía, entre otros, el primer verso de un salmo y la doxología. Esta alusión tiende un puente hacia la misa como forma musical que se ha venido usando a lo largo de la historia, con lo que establece también un vínculo firme con la tradición litúrgica musical propia del cristianismo.

Al analizar estas composiciones, queda patente que el autor toma como modelo formas específicas (la fórmula salmódica o el Introito de la misa, por ejemplo), pero sin supeditarse a ellas de un modo estricto. Como se recordará, al hablar del préstamo musical se mencionó la derivación o paráfrasis para referirse a aquellas piezas en las que las citas servían a los compositores de punto de partida sobre el cual desplegar su propio estilo. En estas obras, el lenguaje individual del autor aparece en contraste con el de los elementos externos, con lo cual se refuerza la expresividad de las composiciones, mientras que al mismo tiempo el material prestado se hace evidente y reconocible.

Después del análisis y comentario del ciclo coral de Roig-Francolí se puede afirmar que esta idea de paráfrasis se encuentra presente en estas piezas, en el sentido de que el compositor cita y utiliza elementos de obras anteriores, pero adaptándolos a su propio estilo e intención compositiva. El resultado que persigue es el de una música expresiva, que pueda transmitir unas ciertas ideas específicas ligadas a acontecimien-

tos históricos externos. Para ello, el autor selecciona los textos y melodías que le permiten transmitir de manera más directa su intención compositiva, y articula sus piezas en torno a ellos. Al mismo tiempo, no obstante, en muchas ocasiones estos intertextos aparecen fragmentados, mientras que las referencias a cuestiones estructurales son reconocibles pero no exactas. Así, por ejemplo, al estudiar el primer movimiento de la *Missa* es posible reconocer la alusión a la fórmula típica del Introito, pero aun así *Lætatus sum* no es un Introito propiamente dicho. Esta idea de paráfrasis también se encuentra presente en algunas de sus obras anteriores; en el tercer movimiento de su *Partita* (1983), por ejemplo, el autor utilizó características y elementos del *gagaku* japonés para lograr una sonoridad semejante, sin que llegara a producirse una copia de la fuente.

Esta suerte de ambigüedad formal se encuentra reforzada por la tensión interna del propio entramado rítmico de las piezas. Como se ha descrito en los capítulos anteriores, el compositor combina y superpone diversas células rítmicas irregulares, a las que con frecuencia añade o sustrae notas sucesivamente, con lo que su longitud varía según discurre la sección en la que se encuentran. Gracias a los patrones de acentuación y articulación que el autor aplica a estas células, la hemiola se convierte en una de las características fundamentales del entramado rítmico en estas obras.

Adicionalmente, se puede hablar de una sublimación estructural de este procedimiento, puesto que la tensión entre carácter binario y ternario aparece aplicada también a la forma de las composiciones. *Dona eis requiem* puede concebirse de forma tripartita o bipartita, según se atienda a su división en movimientos o a su contenido; es decir, la cita del “Dies iræ” por una parte, y del “Agnus Dei”, por otra, que se corresponden además con las dos ideas principales de condena y misericordia que articulan la pieza (y, en consecuencia, con la repuesta de Roig-Francolí a las circunstancias históricas que lo impulsaron de nuevo a la composición). De un modo similar, en *Antífona y salmos* los dos mismos núcleos temáticos se contraponen a una forma claramente tripartita; por otra parte, ya se ha descrito el descuadre entre la melodía y el texto del primer salmo que aparece en la sección central de la obra. En general, se puede observar cómo estos pasajes de mayor tensión rítmica o ambigüedad sonora o tonal suelen

coincidir con determinadas secciones del texto, con lo que contribuyen a remarcar su contenido.

Como ya se ha mencionado, los intertextos tienen una función especialmente importante en estas composiciones, tanto como uno de los elementos fundamentales del lenguaje postminimalista del autor, como por su carga significativa. De este modo, es importante considerar *Antífona y salmos*, puesto que al ser la única de las tres obras corales en la que el coro se considera optativo, pueden plantearse dificultades en cuanto a la articulación y recepción de su sentido. Los textos que el autor selecciona conllevan una parte significativa del contenido de las piezas, por lo que respecta a la expresión de la idea principal o núcleo temático en cada una de ellas. Así, en este caso debe considerarse de qué manera una versión puramente instrumental iría en contra de la transmisión del contenido semántico explícito de texto, por una parte, y también de la percepción del modelo estructural textual de la música.

No puede obviarse la función que cumplen las notas de programa en lo que respecta a la presentación de las piezas al público, ya que el compositor tiene por costumbre introducirlas brevemente, nombrando algunas de sus características principales (intención compositiva incluida) y los intertextos en las que se basan. Sin embargo, cabe suponer que, en el caso de que se fuera a interpretar solo la parte orquestal de la composición, las notas de programa no incluirían el texto de la antífona ni tampoco los de los salmos. Tanto la melodía de la “*Salve Regina*” como el tono salmódico y sus derivaciones seguirían estando presentes en la obra, y en el caso de la primera no sería difícil relacionarla con el significado que Roig-Francolí le asocia, especialmente teniendo en cuenta que este intertexto específico ya aparece en *Dona eis requiem*. No obstante, esta conexión es posible en el caso de la “*Salve*” porque su texto se utiliza con esa melodía en concreto; es por este mismo motivo que en *Cánticos para una tierra sagrada* el uso de la melodía de “*Visitasti terram*” evoca el contenido semántico del salmo, a pesar de que la pieza sea instrumental. La asociación entre texto y melodía, pues, no funcionaría en el caso de la cita del tono salmódico, simplemente por el hecho de que los tonos estaban pensados para cantarse con cualquiera de los salmos, con lo que no podría saberse a qué salmos se había referido el compositor a menos que los nombrara explícitamente en las notas de programas. Por tanto, parte del con-

tenido semántico de la *Antífona* se perdería en caso de que se interpretara sin las partes vocales.

De manera adicional, al analizar la *Antífona* se ha descrito cómo la organización de la pieza está determinada parcialmente por el texto. Esto incluye la manera en que una de las voces (a modo de solista) y el resto del coro se van alternando al realizar la “Salve”, lo que remite al estilo antifonal. Esta característica, como se ha mencionado en el capítulo anterior, no solo remite a la fuente que el compositor toma prestada, sino que además contribuye a articular y estructurar dos de las secciones de la obra gracias a la sucesión alternada de solos y respuestas del coro. A pesar de que algunos de los instrumentos doblan las partes del coro, es también cierto que no conservan el modelo solo-respuesta de las voces, con lo que la referencia al estilo de canto antifonal no podría percibirse, ni tampoco la estructuración de los pasajes creada por la alternancia de ese modelo.

Para ir recapitulando, puede argumentarse que la comprensión del contenido semántico de las composiciones de Roig-Francolí a través de su audición es especialmente importante, a pesar de que esta característica es en parte lo que cabe esperar de unas obras musicales pensadas como acto comunicativo. Es evidente que juzgar la intención (compositiva, en este caso) del autor es una tarea en extremo subjetiva; a menudo, si no siempre, es difícil determinar cuál es esta intención y hasta qué punto se realiza a través de las piezas. Como se ha estado mencionando a lo largo de este trabajo, el sentido de los elementos que el compositor selecciona para luego citar en sus obras se encuentra directamente relacionado con las ideas y temas que quiere expresar. Por tanto, la elección del material prestado resulta especialmente deliberada; el contenido semántico de las piezas se comunica en esencia a través de las melodías citadas pero, además, las características técnicas de las piezas se articulan también en torno a ellas. Aunque el lenguaje postminimalista del compositor se ha definido según tres elementos musicales, las líneas melódicas (y, muy particularmente, las que se toman prestadas de fuentes anteriores) constituyen el núcleo de las obras, tanto por lo que respecta a su carga significativa como en cuanto a elemento técnico. Así, como se ha visto en los capítulos de análisis, la articulación estructural de las composiciones suele seguir la propia forma del texto; de modo semejante, las clases de altura

que se utilizan en las partes instrumentales que conforman el entramado rítmico se encuentra supeditado a las de la melodía (recuérdese, por ejemplo, el tercer movimiento de *Dona eis requiem*).

Por otro lado, la mayor parte de los intertextos que se utilizan pueden reconocerse con relativa facilidad, en el doble sentido de que las obras están planteadas de manera que las partes instrumentales no encubran ni la melodía ni el texto, pero también en tanto que las citas que se utilizan pueden considerarse comúnmente conocidas dentro del contexto de la historia de la música y, además, de la música postminimalista de contenido sagrado y espiritual; piénsese, en particular, en la popularidad de la secuencia “*Dies iræ*”. En adición, como se ha mencionado, el autor hace referencia a los intertextos que utiliza tanto en los títulos de las piezas (o de sus movimientos) como en las notas de programa, que él mismo acostumbra a redactar. La autoría de las notas de programa es también importante, puesto que el objetivo, en última instancia, parece ser acercar el contenido semántico de las composiciones al público y contribuir a la creación de un vínculo entre las obras y sus receptores. No obstante, debe considerarse también que el material paratextual permite al compositor controlar (hasta un cierto punto, al menos) esta recepción, así como el modo en que su música es entendida, ya que al mencionar los intertextos que han de aparecer en una pieza antes de su recepción se crea una cierta anticipación que, consecuentemente, influye en su audición posterior. En parte, es posible relacionar este impulso explicativo y la búsqueda de claridad del autor con su labor docente; por otro lado, puede hablarse de un verdadero interés por transmitir unas ideas determinadas a través de las obras del ciclo postminimalista. Sin embargo, no puede obviarse la tensión que se crea precisamente entre dos cuestiones enfrentadas: por un lado, la alusión a las citas utilizadas que se puede observar en los paratextos que acompañan a las obras contribuye a que su contenido semántico no se pase por alto, con lo que consecuentemente se activa el proceso intertextual tal y como se ha descrito en el segundo capítulo de esta tesis; por otra parte, al insistir en los intertextos específicos que aparecen en las composiciones parece que el autor estuviera apuntando a una única interpretación válida del significado de su música.

Si se toman en consideración los motivos que impulsaron el regreso a la composición de Roig-Francolí, se puede argumentar que los elementos paratextuales que acompañan a sus obras son un reflejo de su intención como creador. Aun así, los paratextos sirven como guía, con lo cual ayudan al público a percibir el material citado e impulsan la función comunicativa de las piezas, pero no debe obviarse que también pueden limitar su comprensión, convirtiéndose en el tipo de verdad absoluta que el postmodernismo, precisamente, aspiraba a desmantelar. Por otra parte, cabe recordar que la identificación de la intención de cualquier autor puede ser extremadamente difícil; no puede negarse que a este respecto los paratextos pueden servir como “pistas” o sugerencias que el compositor, en este caso, dirige a sus potenciales oyentes para así iniciar el acto comunicativo. Es también interesante notar que el contenido paratextual cambia en función de cómo se accede a las composiciones: en un concierto se contará generalmente con las notas de programa que, como se ha apuntado, aportan una mayor cantidad de información adicional que si, por ejemplo, se escucharan las obras a través del canal de YouTube personal del autor, donde solamente se reconocen sus títulos. En este sentido, la mayor vaguedad de los paratextos puede suponer una mayor libertad interpretativa a la hora de articular y comprender el significado de las piezas, pero también puede suceder que el oyente no reconozca los elementos prestados presentes en la música, con lo que el proceso intertextual no se completaría.

La espiritualidad en las composiciones corales de Roig-Francolí está ligada a su contenido, por un lado, y también a las circunstancias que impulsaron su retorno a la composición. Los acontecimientos contra los que el autor protesta implican una destrucción (de la humanidad y de la naturaleza) y, como tal, un cierto grado de deshumanización. Ante esta situación, las obras que se han comentado quieren crear vínculos significativos a través de la cita de melodías y textos que han tenido una presencia importante dentro de la tradición y, en particular, la historia de la música europea. Su función, pues, es semejante a la postura de compositores como Pärt, Gubaidulina o Tavener, en cuanto a su concepción de la música (particularmente aquella de inspiración religiosa) como medio de reconexión (*re-ligio*, *re-legato*) entre el alma y Dios; en el caso particular de Roig-Francolí, se podría argumentar que este vínculo se amplía para incluir la humanidad y la naturaleza.

A pesar de su proyección a un público universal, en teoría, no puede dejar de apuntarse como las referencias que se usan en este ciclo llevan implícito un contexto sociocultural específico, aunque es cierto que el autor procura prescindir de aquellos textos que se refieren de modo explícito al credo cristiano. Este factor se puede relacionar con una cuestión situacional; la música medieval y renacentista (europea) es parte del contexto dentro del cual Roig-Francolí se formó como compositor, y como tal es también parte de la tradición que incorpora a su música. Las referencias que maneja, como ya se ha mencionado, son en su mayor parte familiares (de hecho, la melodía del “Dies iræ” se ha citado ampliamente, dentro y fuera de la llamada música culta); los paratextos procuran complementar el sentido de las piezas, en el caso de que las citas fueran desconocidas para el oyente.

En general, su concepción de la espiritualidad parece estar ligada al recuerdo y la memoria; téngase en cuenta como las dos primeras piezas del ciclo, *Dona eis requiem* y *Antífona y salmos*, son un homenaje a las víctimas de las guerras y sus consecuencias, mientras que el autor compuso también *Missa pro pace* con ciertos conflictos bélicos en mente. Esta idea de música como remembranza está reflejada además en el uso de citas; el proceso intertextual, al fin y al cabo, depende en gran medida de la memoria, tanto individual como colectiva, para su activación. La espiritualidad de las piezas analizadas, así, es un reflejo tanto de su significado como de su contexto (temporal y espacial).

A la hora de situar a Roig-Francolí dentro del marco teórico esbozado en los capítulos anteriores debe tenerse en cuenta no solamente el ciclo de piezas que se ha analizado y comentado en este trabajo, sino también el resto de su catálogo de composiciones. En este sentido, no se lo podría considerar un autor postminimalista propiamente dicho, puesto que en general su estilo es mucho más ecléctico y complejo. Más bien, el compositor emplea un lenguaje musical que coincide con las características estilísticas del postminimalismo en unas obras y unas circunstancias muy determinadas. Ya se ha comentado como existe una continuidad semántica desde *Dona eis requiem* hasta *Missa pro pace* (condena/perdón—misericordia/paz), y como existen también paralelismos entre estas composiciones y las otras que están escritas usando el mismo lenguaje. Recuérdese, por ejemplo, el uso de la melodía de “Visitasti terram”

a modo de introducción temática en *Cánticos para una tierra sagrada*, y como este elemento se retoma en la *Missa*, con la aparición del texto del salmo “Lætatus sum” en el primer movimiento; también, el carácter introspectivo y personal de la *Missa* en contraste con las piezas inmediatamente anteriores, que reaparece cuatro años más tarde en el tercer movimiento de *Songs of Light and Darkness* con el uso del mismo lenguaje musical. Así, puede hablarse de una correspondencia entre el uso de características postminimalistas y la intención compositiva de Roig-Francolí. A pesar de que ya se ha apuntado lo complicado que es juzgar la intención de un autor, vistas las características de la música del compositor puede afirmarse que las piezas que reflejan un contenido más personal (afirmación a la que se llega tras considerar los intertextos y paratextos asociados a ellas) comparten un mismo lenguaje musical, de características muy determinadas, que se define como postminimalista. Por tanto, el lenguaje se encuentra subordinado al contenido; su propio uso está relacionado con el afán de expresión de unas ciertas ideas fundamentales: la postura del compositor al respecto acontecimientos históricos de tipo humano y ecológico, y, además, su espiritualidad individual.

Si se tienen en consideración sus piezas más recientes (compuestas a partir de 2007), puede observarse un cierto retorno al estilo y los lenguajes que Roig-Francolí manejaba a finales de los años setenta y durante la década de los ochenta. De esta manera, el autor recupera el eclecticismo y la densidad sonora de esos años, en contraste con la simplicidad de medios que caracteriza su ciclo de obras corales. Dentro de esta divergencia estilística se puede encontrar una composición como *Songs of Light and Darkness*, que aúna elementos ya presentes en las *Cinco piezas para orquesta* (1980) con un movimiento escrito en el mismo estilo postminimalista de sus piezas de principios de siglo XXI; este eclecticismo es justamente por lo que se sitúa al compositor en el contexto de la música postmoderna. Así, el ciclo que se ha analizado en estas páginas es consistente en cuanto a sus características y se puede definir como postminimalista, pero el lenguaje musical del autor, en general, es postmoderno. *Dona eis requiem, Antífona y salmos, Cánticos para una tierra sagrada y Missa pro pace* son postminimalistas en cuanto a su simplicidad técnica; al mismo tiempo, son ejemplos de

música postmodernista, en tanto que su propio autor concibe el postminimalismo como una faceta más dentro de este contexto estético.

Por otra parte, al hablar de los paratextos ya se ha mencionado como su contenido posee una clara vocación explicativa (más allá de la función descriptiva que se ha definido en capítulos anteriores), que puede estar influida en parte por la triple labor de Roig-Francolí como compositor, docente e investigador. Su área de trabajo ha incluido a los compositores renacentistas Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria; a este respecto, se ha mencionado su uso de la paráfrasis como técnica compositiva, directamente relacionada al uso y tratamiento del material melódico que toma prestado de otras obras.

En este trabajo doctoral, en general, y particularmente en la aproximación que se ha hecho a los diversos intertextos que aparecen en *Dona eis requiem*, *Antífona y salmos* y *Missa pro pace* se ha querido apuntar a la sustancial importancia de su recepción (en este caso puede hablarse tanto de audición como lectura, al ser obras con parte para coro) de cara a la construcción y articulación de su sentido. Estas piezas deben entenderse desde el contexto en el que se crearon, pero también desde el que se escuchan e interpretan, así como tener en cuenta los significados asociados a los elementos que el compositor toma prestados. El estudio de la música a partir de la estética de la recepción es innegablemente complejo. Como se ha estado mencionando en estas conclusiones, todo trabajo que quiera considerar la intención creativa de un autor, así como los modos en los que el significado de unas obras determinadas es percibido, debe tener en cuenta la subjetividad de ambos puntos de vista, pero también su plasticidad y mutabilidad. De este modo, en esta tesis solo se ha procurado realizar un primer acercamiento a esta perspectiva de análisis, aplicándola al ciclo coral de Roig-Francolí, con vistas a poder continuar en esta vía de investigación en el futuro.

## 8. Conclusions

---

The two main objectives that have been set for this doctoral thesis are the analysis of the three choral pieces (*Dona eis requiem*, *Antiphon* and *Psalms for the Victims of Genocide*, and *Missa pro pace*) that Roig-Francolí composed between 2005 and 2007, and also an approach to the way the author expressed his intent through the quotation of melodies and texts borrowed, for the most part, from Gregorian sources.

As it will be recalled, the methodology of analysis that has been established took as a guide the main characteristics of the composer's postminimalist musical language. Thus, his compositions have incorporated borrowed melodies and combined them with sequences of musical notes without melodic function (mainly scales and/or arpeggios) and irregular rhythmic groupings to create a neotonal, expressive music that is placed in the context of a great economy of means. Other than taking these features into account, the general structure of the three pieces and their movements has also been considered, as well as the tonal and modal traits that define them.

Once *Dona eis requiem*, *Antiphon* and *Psalms for the Victims of Genocide*, and *Missa pro pace* have been analyzed, it is obvious how the quotations that the composer includes in them (as well as in *Canticles for a Sacred Earth* and *Songs of Light and Darkness*, composed respectively in 2006 and 2011) have a double function. First of all, they carry out a fundamental role with reference to defining the postminimalist style and language of the author, since most of the melodic material that he utilizes comes or it derives from external sources (the "Dies iræ" sequence, the "Salve Regina" antiphon, and the psalm tones, among others). It should be kept in mind that the composer defines melody as one of the most important musical traits (alongside rhythm and intervallic organization) of his early twenty-first-century production. The fact that these fragments are quoted so explicitly, plus the relative simplicity of the compositions is not a coincidence; as it has been mentioned in the previous chapters, the author de-

cided to give preference to the message he wanted to convey, so he purposely avoided covering it up behind an overload of sound.

Precisely, these characteristics are related to the second function of the borrowed elements; that is, their meaning. The quotes that Roig-Francolí chooses are directly linked with the main theme or idea of each one of his pieces. After all, the four works he composed from 2005 to 2007 were a result of a specific set of circumstances, and of the author's need to reply to and protest against some very particular historical events. For that reason, the use of borrowed melodies is done on purpose, as well as the paratextual elements that accompany each one of the compositions. As it has been mentioned previously, this music hopes to be accessible and understandable to the public. A listener that possesses a certain musical knowledge could be able to recognize most of the quotations aurally; however, the title and subtitles of the works, plus their program notes, function as a guide and reference to a wider audience. This way, they clarify the meaning of the pieces, opening them up to the public, which is especially important considering the idea that motivated their composition.

Not only the melodies and other musical elements that are referenced throughout the pieces are important, but also the texts that the composer quotes in the vocal parts. In most cases, the author selects specific fragments, the meaning of which coincides with that of the work itself. Thus, in *Dona eis requiem* the ideas of heavenly rage and mercy are articulated around the quotation of the "Dies iræ" and the "Salve Regina", respectively. Because in this piece only a short fragment of the "Salve" melody is borrowed, other references, like the text of the "Agnus Dei" and the allusion to Josquin's *Miserere*, are used to reinforce its general meaning (a call for mercy, in this case). As it has been said before, *Antiphon and Psalms* meant a continuation of the same themes and the function of the "Salve" in this piece is very similar to the one it has in *Dona eis requiem*. In addition, the expression of the divine rage against the sinners (the genocides that are indirectly mentioned in the title) is achieved through the borrowing of certain psalm verses. The melodic material used with these texts has its origin in the first psalm tone; thus, in the central section of the *Antiphon*, a melody based in the ending of the tone set by retrograde movement can be found in the first

place, followed by the literal quotation of the tone, and, finally, the repetition of the *tenor*, with minimal inflections over and under it.

*Missa pro pace* shows the evolution of Roig-Francolí's musical language in comparison with these first two pieces, even within the chosen cycle, which is defined by its common features and a very restricted compositional period. Despite the fact that the distinctive simplicity of these works is kept in the *Missa*, its starting point is a more abstract idea (a request for peace); additionally, its tonal characteristics are also more ambiguous. As it will be recalled, two different modalities overlapped in several passages from the first and fifth movements (*Lætatus sum* and *Agnus Dei*); likewise, a well defined tonal center wasn't established in the *Gloria* (the central movement of the piece). This way, a connection can be made between the lack of thematic precision of the *Missa* and its aural ambiguity, which contrasts with the directness of *Dona eis requiem* and *Antiphon and Psalms*. However, when the *Missa* is taken into account by itself it can be noted how the movements *Lætatus sum* and *Agnus Dei* are a reflection of each other, not only because of their musical characteristics, but also in reference to their semantic content; content which, additionally, expresses the central idea of the composition.

This way, just like the third movement of *Dona eis requiem* was stylistically different from the other two to draw attention to the change of perspective within the composition, in *Missa pro pace* the tonal ambiguity accompanies and reinforces the meaning of the text. The verses of the “*Lætatus sum*” that appear in this piece, as well as the text of the “*Agnus Dei*”, include calls for peace, that are directly related to the intent of the composition. As it will be recalled, *Dona eis requiem* and *Antiphone and Psalms* are specifically dedicated to the victims of human disasters, while the addressee of this work is less particular and, consequently, more universal too.

It's precisely because of this pursuit of universality that the composer disregards of those texts that make a declaration of the Christian faith. In particular, the “*Gloria Patri*” isn't used in *Antiphon and Psalms*, even though it's part of the psalmody, nor the “*Credo*” in the *Missa*. As it has been argued in the previous chapter, the texts that the author borrows were commonly used in the liturgy, so their meaning was linked to

their religious origin. Therefore, when those texts are used in this cycle they presuppose a certain set of beliefs derived from their context; their origin and practice within a liturgical setting, added to the use of borrowed medieval melodies, provide with the spiritual nature that defines this cycle of postminimalist works. However, one must not forget that these compositions are not examples of sacred music, nor are linked to a specific faith or religion; likewise, they are not intended for the liturgical use.

Considering when they were written, the main goal of these works has consisted of the expression of the composer's personal stance in the face of the historical circumstances at the beginning to the twenty-first century (especially after the attacks on September 11, 2001). In the words of Roig-Francolí: "The Irak war drove me to return to composition. I felt disgusted by that massacre, and I lived it very intensely within the United States" (cf. p. 239; footnote). Therefore, the functionality and content of the pieces was subordinate to this feeling of rejection.

In consequence, the absence of the doxology in the *Antiphon* and of the "Credo" in the *Missa* are deliberate. As it has been noted before, the composer chooses the texts he quotes because of their literal meaning. In a piece like *Antiphon and Psalms*, that clearly establishes a theme that is a continuation of the narrative presented in *Dona eis requiem*, the text of the "Gloria Patri" would have been a rupture in the consistency and coherency of the quoted intertexts; after all, all the quotations that appear in the first two compositions of the cycle are directly linked to their theme (the call for condemnation for the sinners, and mercy for their innocent victims).

*Missa pro pace* is slightly different. On one hand, as it has been explained in the previous chapter, Roig-Francolí conceives this piece as a "mass without credo", en the double sense of the absence of this chant of the Order of Mass, and of its disassociation from a specific religion (credo or creed). However, as it has also been mentioned before, the first movement of the *Missa* borrows the text of the "Gloria Patri", as well as verses from the psalm "Lætatus sum". It must be noted that the expressive load of the movement (and, to a certain degree, of the piece as a whole), its meaning, is carried by the fragments of the psalm; this content reappears in the fifth and last movement, Agnus Dei, that closes the *Missa* with the request "Dona nobis pacem". Thus, it

exists a symmetry between the semantic content of both texts, which frame the rest of the composition. Taking this features into account, it can be argued that the text of the doxology here has a formal function, rather than a significant one; the author's intent, considering the elements that he uses in his postminimalist cycle and his compositional objectives in general, is not to create an example of sacred music, or a piece intended for its liturgical performance (hence why he does not include the "Credo" in the *Missa* and the doxology in the *Antiphon*). Therefore, it can be said that the use of the "Gloria Patri" in this case is a reference to the typical structure of the Introit, one of the chants of the Proper of Time, which included the first verse of a psalm and the doxology, among others. This allusion serves as a link with the mass as a musical form that has been used throughout history, and also serves as a firm connection with the musical liturgical tradition of Christianity.

While analyzing these compositions, it's obvious that the author takes specific forms (the psalmody or the Introit, for example) as his models, without submitting strictly to them. As it will be recalled, we mentioned the derivation or paraphrase when talking about musical borrowing, regarding those pieces in which the quotations function as a foothold for the composers to build up their own style upon. In this works, the individual language of the author would appear in contrast to that of the external elements, so the expressiveness of the pieces would be reinforced while the borrowed elements would stand out in an evident way.

After the analysis and commentary of Roig-Francolí's choral cycle it can be said that the idea of paraphrase is present in his pieces, in the sense that the composer quotes and uses elements from earlier works, adapting them to his own style and compositional goals. The result that he hopes to achieve is an expressive music, capable of conveying certain specific ideas linked to external historical events. Thus, the author selects those texts and melodies that allow him to better communicate his intention, articulating his pieces around them. At the same time, however, in many occasions these intertexts are fragmented, and the structural references are recognizable but not identical. For example, an allusion to the typical form of the Introit can be seen in the first movement of the *Missa*, but this *Lætatus sum* isn't an Introit, in its proper sense. This idea of paraphrase is also present in some of the composer's earlier works;

for example, he used elements and traits from the Japanese *gagaku* in the third movement of his *Partita* (1983) to achieve a similar sound profile, but without creating a copy of the source.

This kind of formal ambiguity is reinforced by the internal tension of the rhythmic framework itself. As it has been described before, the composer combines and superimposes several irregular rhythmic groupings, frequently adding or subtracting notes to them successively so their length varies with the flow of the section in which they are set. Thanks to the accentuation and articulation patterns that the author applies to these groupings, the hemiola becomes one of the main characteristic features of the rhythmic framework in these pieces.

Additionally, we can talk about an structural sublimation of this procedure, as the tension between binary and ternary character is also applied to the form of the compositions. *Dona eis requiem* can be understood as a two-part or a three-part form, depending on whether its division in movements or its content is take into account; that is, the quotation of the “Dies iræ” and the “Agnus Dei”, which correspond to the two main ideas of rage and mercy that articulate this piece (and, consequently, also match Roig-Francolí’s reply to the historical circumstances that motivated him to compose again). Similarly, the same two theme cores are set against a clear three-part form in *Antiphon and Psalms*; moreover, the mismatch between the melody and the text of the first psalm that appears in the central part of the composition has been already described. In general, we can see how the section with a higher rhythmic tension or sound ambiguity tend to coincide with specific passages of the text, reinforcing their content.

AS it has already been mentioned, the intertexts have a particularly important function in these compositions, as one of the fundamental elements of the author’s postminimalist language, and also because of their semantic content. Therefore, it’s important taking the *Antiphon* into account, as it is the one piece among the three choral works in which the use of the choir is marked as optional; because of this trait, there can be difficulties regarding the articulation and reception of its meaning. The texts that the composer selects imply an important part of the meaning of the compo-

sitions concerning the expression of the main idea or thematic core of each one of them. Thus, in this case it must be taken into account in what way a purely instrumental version would go against the conveyance of the explicit semantic content of the text, first, and also against the perception of the textual structural model of the music.

The function of the program notes regarding the presentation of the pieces to the public cannot be forgotten, as the composer is accustomed to introduce them briefly, naming some of their basic traits (including the compositional intention) and the intertexts they quote. However, it can be assumed that the program notes wouldn't include the texts of the antiphon or the psalms in the case that the piece were to be played without the choir. Both the melody of the "Salve Regina" and the psalm tone (plus its derivatives) would still appear in the piece; in the former's case, it would not be difficult to link it with the meaning Roig-Francolí attaches to it, especially since this particular intertexto has already appeared in *Dona eis requiem*. On the other hand, this connection can be made with the "Salve" because its text is used with that one specific melody; it is for this reason that in *Canticles for a Sacred Earth* the quotation of the melody of "Vistasti terram" recalls the semantic content of the psalm, even though the piece it is instrumental. Thus, the association between text and melody would not work when quoting the psalm tone, simply because the tones were meant to be sang with any of the psalms, so it would not be possible to know which psalms the composer had used unless they were explicitly stated in the program notes. Therefore, a part of the semantic content of the *Antiphon* would be lost if it was performed without the vocal parts.

In addition, we have already described how the organization of the *Antiphon* is determined by the text. This includes the way in which one of the voices (as a soloist) and the rest of the choir perform the melody of the "Salve" alternately, which references to the antiphonal style of singing. This feature, as is has been mentioned in the previous chapter, not only links the work with the source the composer borrowed from, but also contributes to articulate and organize two of the sections of the piece thanks to the alternate sequence of solos and replies from the choir. Even though some of the instruments double the voices, it is also true that they do not keep their

solo-answer model, so the reference to the antiphonal style could not be discerned, nor the organization of the section that this alternate model creates.

To start recapitulating, it can be argued that the comprehension of the semantic content of Roig-Francol's pieces through their audition is especially important, even though this characteristic is to be expected from compositions thought as a communicative act. It's obvious that judging the (compositional, in this case) intention of the author is extremely subjective; often, if not always, determining this intent and whether it's realized through the pieces is very difficult. As it has been mentioned throughout this dissertation, the meaning of the elements that the composer borrows and quotes is directly linked with the ideas and themes that he wants to convey. Therefore, the selection of the borrowed material is particularly deliberate; the semantic content of the pieces is essentially communicated through the quoted melodies but also, the technical traits of the works are articulated around them. Even though the composer's postminimalist language has been defined according to three musical elements, the melodies (and, especially, those that the composer borrows from earlier sources) constitute the core of the pieces, both in reference to their meaning and as a technical element. Thus, as it has been established in the analytical chapters, the structural articulation of the compositions tends to follow the form of the text itself; similarly, the pitch classes used in the instrumental parts that make up the rhythmic framework are subordinated to the melody (one should remember, for example, the third movement of *Dona eis requiem*).

Other than this, most of the intertexts that are used can be recognized with relative ease, both because the compositions are laid out so the instrumental parts do not mask the melody or the text, and also because the quotations can be considered as fairly well-known within the context of the history of music (as an example, one only has to think about the popularity of the "Dies iræ" sequence). Moreover, the composer references the intertexts he uses both in the titles of the pieces (of their movements) and in the program notes, which are usually written by him. The authorship of the program notes is also important, as the main objective seems to be to make the semantic content of the compositions more approachable to the public, contributing to create a link between the pieces and their audience. However, it has to be taken

into account that the paratextual material allows to composer to control (at least to a point) this reception, as well as the way his music is understood, since mentioning the intertexts that will appear in a composition creates a certain sense of anticipation that consequently influences its subsequent hearing. In part, it is possible to link the author's drive to explain and his search for clarity to his job as a professor. Additionally, we can also talk of a sincere attempt to convey a specific set of ideas through the works of the postminimalist cycle. However, the tension that results precisely from these two opposing traits cannot be left out from this commentary: on one hand, the fact that the paratexts allude to the quotations used in the compositions helps to point at their semantic content, so the intertextual process is consequently activated (just as it has been described in the second chapter of this thesis); on the other hand, when the author insists on mentioning the intertexts that appear in the pieces it seems that he were suggesting that there were only one legitimate interpretation of the meaning of his music.

If the reasons that motivated Roig-Francolí's return to composition are considered, then it can be argued that the paratextual elements that accompany his works are a reflection of his intention as a composer. Even so, the paratexts serve as a guide, helping the public to grasp the meaning of the quoted elements and driving the communicative function of the pieces; however, it is also true that they can also limit and hinder their understanding, becoming the kind of absolute truth that postmodernism sought to dismantle. We must not forget that identifying the intention of any author can be extremely complicated; in that sense, the paratexts function as "clues" or suggestions that the composer, in this case, addresses to his potential listeners as a way to begin the communicative act. Moreover, it is also interesting to note how the paratextual content changes based on the setting in which someone listens to the pieces: in a concert the program notes provide with more information than the one someone would have if, for example, they listened to the pieces through the personal YouTube channel of the composer, where only their titles are mentioned. In this sense, a greater vagueness of the paratexts can mean a greater interpretative freedom when articulating and understanding the meaning of the pieces, but there's a risk of the lis-

tener not recognizing the borrowed elements that appear in the music, leaving the intertextual process incomplete.

The spirituality in Roig-Francolí's choral works is linked to their content, on one hand, and also to the circumstances that motivated his return to composition. The composer protests against certain events that imply a destruction (of humanity and of nature) and also a certain degree of dehumanization. When faced with this situation, the pieces that we've been commenting want to create significant links through the quotation of melodies and texts that have had an important presence within tradition and, particularly, the history of European music. Their function, thus, is similar to the stance of composers like Pärt, Gubaidulina or Tavener, in reference to their understanding of music (particularly if it was inspired by religion) as a mean of reconnection (*re-ligio, re-legato*) between the soul and God; in Roig-Francolí's specific case it could be argued that this link is widened to include humanity and nature.

Despite that they are conceived towards a universal public in theory, it has to be noted how the references that can be found in this cycle imply a specific sociocultural context, even though it is true that the author tries to avoid using those texts that allude explicitly to the Christian belief system. This feature can be related to a question of situation; medieval and renaissance music are part of the context within which Roig-Francolí learned as a composer, and therefore is also part of the tradition that he incorporates into his music. The references that he uses, as it has been already mentioned, are for the most part widely known (in fact, the "Dies iræ" melody has been quoted very frequently, inside and outside the context of the so-called art music); the paratexts help the public to grasp the meaning of the pieces, in the case that the quotes were unknown to the listeners.

In a broad sense, Roig-Francolí's understanding of spirituality seems to be linked to memory and remembrance; one must note that the two first pieces within the cycle, *Dona eis requiem* and *Antiphon and Psalms*, are a homage to the victims of war and its consequences, while the composer also wrote *Missa pro pace* with certain military confrontations in mind. This idea of music as remembrance is reflected in the use of quotes, too; the intertextual process, at any rate, depends greatly on memory, both

individual and collective, to be activated. The spirituality that can be found in the pieces we have analyzed is a reflection both of its meaning and of its context (historical and spatial).

Upon situating Roig-Francolí within the theoretical frame sketched in previous chapters we must take into account not only the cycle that has been analyzed and commented in this dissertation, but also the rest of his compositions. Therefore, he could not be properly considered a postminimalist author, because his style as a whole is much more eclectic and complex. If anything, the composer uses a musical language that has the same stylistic traits as postminimalism, but only some in very specific pieces and circumstances. It has already been mentioned how there's a semantic continuity starting from *Dona eis requiem* until *Missa pro pace* (condemnation/forgiveness—mercy/peace), and also how there are parallelisms between these pieces and the other two that are written in the same style. One must remember, for example, how the melody of “Visitasti terram” is used as a thematic introduction in *Canticles for a Sacred Earth*, and how this element reappears en the *Missa* when the composer quotes the text of the psalm “Lætatus sum” in the first movement. Furthermore, the personal and introspective quality of the *Missa* (in contrast with the earlier pieces from the same cycle) appears again four years later in the third movement of *Songs of Light and Darkness*, written using the same musical language. Therefore, there's a correspondence between the use of postminimalist traits and Roig-Francolí's compositional intention. Even though we've already mentioned how complicated is to judge and author's intent, after analyzing the characteristics of the composer's works it can be argued that the pieces that reflect a more personal content (an statement that we make after taking into consideration the intertexts and paratexts associated to them) share the same musical style, that is defined as postminimalist. Thus, the style is determined by the content; its use is linked with the goal of conveying certain fundamental ideas: the composer's stance regarding historical event that concern humankind and nature, and also his individual spirituality.

If we take into account his more recent works (composed from 2007 onwards), there's a certain return to the style and musical languages Roig-Francolí used to employ at the end of the 70s and beginning of the 80s. Thus, the author regains the eclec-

ticism and density of those years, in contrast with the clarity and simplicity of means that characterizes his cycle of choral pieces. Within this stylistic divergence we can find a composition like *Songs of Light and Darkness*, which combines elements that were already present in *Cinco piezas para orquesta* (1980) with a movement that is entirely written following the same postminimalist style as his early 21<sup>st</sup>-century pieces. The composer can be situated within the context of postmodernist music precisely because of this eclecticism. Therefore, the features of the cycle we've analyzed in this thesis are stylistically consistent, so it can be defined as postminimal, but the composer's musical language, in general, is postmodern. *Dona eis requiem*, *Antiphon and Psalms*, *Canticles for a Sacred Earth*, and *Missa pro pace* are postminimalist pieces regarding their technical simplicity; at the same time, they are also examples of postmodernist music, in so far as their composer understands postminimalism as another side of this aesthetic context.

Moreover, it has already been mentioned when talking about the paratexts how their content has a clear explicative function (beyond the descriptive function defined in previous chapters) that could have been influenced by the work of Roig-Francolí as a composer, professor and researcher. His area of expertise has included the renaissance composers Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón and Tomás Luis de Victoria; his use of paraphrase as a compositional technique, directly linked to the use and treatment of the melodic material that he borrows from other works, can be related to his field of study.

In this dissertation, in general, we have wanted to show the essential importance of the reception of the pieces (in this case we can talk of both their hearing and reading, as they are choral works) towards the construction, understanding and articulation of their meaning, particularly since we've been taking into account the several intertexts that appear in *Dona eis requiem*, *Antiphon and Psalms* and *Missa pro pace*. To understand these compositions one must take into account both the context in which they were created, and also the context in which they are heard and played, plus the meanings linked to the elements that the composer borrows from earlier pieces. The study of music from the aesthetics of reception is undoubtedly complex. As it has been mentioned before, any analysis or research that wants to consider an au-

thor's creative intention, as well as the ways in which the meaning of a set of particular pieces is perceived, must take into account the subjectivity of both points of view, but also their plasticity and mutability. Therefore, we've attempted a first approach to this method of analysis in this thesis, applying it to Roig-Francolí's choral cycle, and hoping to revisit it in future researches.

## 9. Bibliografía

---

Adamenko, V. (2007). *Neo-mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale (MI): Pendragon Press.

Agustín de Hipona, San (1964-1968). *Enarraciones sobre los Salmos*. Biblioteca de autores cristianos. Obras de San Agustín; XIX, XX, XXI, XXII. Madrid: Editorial Católica.

Allen, G. (2011). *Intertextuality* (2<sup>a</sup> ed.). Nueva York (NY): Routledge.

Allis, M. (2011). Bax's Elgar: Musical Quotation, Allusion and Compositional Identity in the First String Quartet in G. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 136, 2, 305-352.

Asensio Palacios, J. C. (2003). *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Colección Alianza música, 84. Madrid: Alianza.

Auner, J. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Nueva York (NY): W. W. Norton & Company.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón, DL.

Barthes, R. (1976). *S/Z*. París: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Londres: Fontana.

Barthes, R. (1984). *Essais critiques 4. Le bruissement de la langue*. París: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, vol. 21, 1, 112-133.

Bonet Riera, P. (2014). Keeping the Link with Tradition Alive: The Expressive Power of Roig-Francolí's Music. Recuperado de: The Brook Center (City University of New York) <http://brookcenter.gc.cuny.edu/interview-with-miguel-roig-francoli/>

Born, G. y Hesmondhalgh D. (eds.) (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley (CA): University of California Press.

Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Burkholder, J. P. (1987). 'Quotation' and Paraphrase in Ives's Second Symphony. *19th-Century Music*, vol. 11, 1, 3-25.

Burkholder, J. P. (1991). Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers. *The Journal of Musicology*, vol. 9, 4, 411-429.

Burkholder, J. P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*, Second Series vol. 50, 3, 851-870.

Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IV (pp. 5-41). Londres: Macmillan.

Catalán, T. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Colección Compendium Musicae, 3. Valencia: Institutó Alfons el Magnànim.

Clark, S. y Leach E. E. (eds.) (2005). *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*. Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.

Clayton, J. y Rothstein E. (1991). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison (WI): University of Wisconsin Press.

Colinas, A. (1982). La melodía infinita de Roig-Francolí. *Eivissa*, 13, 10-11.

Colton, L. (2010). The Female Exotic: Tradition, Innovation and Authenticity in the Reception of Music by Judith Weir. *Contemporary Music Review*, vol. 29, 3, 277-289.

Cook, N. y Everist M. (eds.) (1999). *Rethinking music*. Nueva York (NY): Oxford University Press.

Crispin, D. (ed.) (2009). *Unfolding Time. Studies in Temporality in Twentieth Century Music*. Leuven: Leuven University Press.

Cummings, A. M. (1981). Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, 1, 43-59.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Davidson, J. (2014). David Lang Wants to Be More Superficial. Recuperado de <http://www.wonderingsound.com/feature/david-lang-interview/>

Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

Domínguez Caparrós, J. (2009). *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Eco, U. (2005). *El nombre de la rosa y Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

Escal, F. (1980). Les 'portraits' dans les quatre "Livres de clavecin" de Couperin. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 11, 1, 5-23.

Escal, F. (1981). Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme procès d'appropriation du discours. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 12, 2, 117-139.

Escal, F. (1984). *Le compositeur et ses modèles*. París: P.U.F.

Escal, F. (1991). Le corps social du musicien. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, 2, 165-186.

Fink, R. (2004). (Post-)minimalism 1970-2000: The Search for a New Mainstream. En N. Cook y A. Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539-556). Cambridge: Cambridge University Press.

Foster, H. (1983). Postmodernism: A Preface. En H. Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. IX-XVI). Seattle (WA): Bay Press.

Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2006). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (4<sup>a</sup> ed.). Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (2010). *El origen del discurso* (5<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Tusquets Editores.

Fuente, E. de la (2010). *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*. Nueva York (NY): Routledge.

Gadamer, H.-G. (1980). The Eminent Text and Its Truth. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 13, 1, 3-10.

Gadamer, H-G. (1992). The Expressive Power of Language On the Function of Rhetoric for Knowledge. *PMLA*, vol. 107, 2, 345-352.

Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. Nueva York (NY): Schirmer.

Gasparov, B. (2010). *Speech, Memory, and Meaning. Intertextuality in Everyday Language*. Nueva York (NY): De Gruyter Mouton.

Genette, G. (1966). *Figures I*. París: Éditions du Seuil.

Genette, G. (1988). Structure and Functions of the Title in Literature. *Critical Inquiry*, vol. 14, 4, 692-720.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Genette, G. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History*, vol. 22, 2, 261-272.

Genette, G. (1992). *The Architext. An Introduction*. Berkeley (CA): University of California Press.

Genette, G. (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Éditions du Seuil.

Gloag, K. (2012). *Postmodernism in Music*. Colección Cambridge: Cambridge University Press.

González Lapuente, A. (ed.) (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica* 7. *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

González Martínez, J. M. (1989). Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos. En AA.VV., *Estudios Románticos. Homenaje a D. Luis Rubio*, vol. 1 (pp. 501-506). Murcia: Universidad de Murcia.

González Martínez, J. M. (1990). El fenómeno musical en la Teoría de la Literatura. En J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (pp. 141-146). Cádiz: Universidad de Cádiz.

González Martínez, J. M. (1994). El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria. En AA.VV., *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad*, vol. II (pp. 491-501). La Coruña: Universidad de La Coruña.

González Martínez, J. M. (1996). Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad. En AA.VV., *Investigaciones Semióticas VI. Mundos de ficción*, vol. II (pp. 785-792). Murcia: Universidad de Murcia.

González Martínez, J. M. (1998). Los procesos de modelización en el discurso músico-literario. En AA.VV., *Investigaciones Semióticas VII. Mitos*, vol. II (pp. 542-547). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

González Martínez, J. M. (1998b). La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario. *Imafronte*, 12-13, 151-162.

González Martínez, J. M. (1999). Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario. *Imafronte*, 14, 71-78.

González Martínez, J. M. (2007). Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias. *Imafronte*, 18, 19-27.

González Martínez, J. M. (2007b). Semántica interlingüística. Los conceptos de significado, designación y sentido en una semiótica de la música. En AA.VV., *Interculturalidad, insularidad, globalización*, tomo I (pp. 305-326). San Cristóbal de la Laguna: Universidad de La Laguna.

Greenberg, C. (1961). Avant-Garde and Kitsch. En *Art and Culture* (pp. 3-21). Boston (MA): Beacon Press.

Greetham, D. (2010). *The Pleasures of Contamination: Evidence, Text, and Voice in Textual Studies*. Bloomington (IN): Indiana University Press.

Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press.

Hinds, S. (1998). *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Nueva York (NY): Cambridge University Press.

Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.

Hyde, M. M. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, vol. 18, 2, 200-235.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham (NC): Duke University Press.

Jencks, C. (1989). *What is Post-Modernism?* Nueva York (NY): St. Martin's Press.

Juan de la Cruz, San (2015). *Obra completa*, vol. 1 (3<sup>a</sup> ed.). Madrid: Alianza Editorial.

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

Klein, M. L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington (IN): Indiana University Press.

Kramer, J. D. (1996). Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, vol. 17, 2, 21-62.

Kramer, J. D. (2002). Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. En E. W. Marvin y R. Hermann (eds.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytic Studies* (pp. 11-33). Rochester (NY): University of Rochester Press.

Kristeva, J. (1969). *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.

*La Biblia*. (1976). Barcelona: Editorial Herder.

Larrañaga, P. J. (2011). Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea. *Musiker: cuadernos de música*, 18, 47-81.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Levine, R. (2008). Recording of December 2008: *Threshold of Night*. Recuperado de <http://www.stereophile.com/recordingofthemonth/1208rotm/index.html#jprQcqDwMo7yU7zh.99>

*Liber usualis: missæ et officii pro dominicis et festis: cum cantu gregoriano.* (1937). París: Desclée & Socii.

Lochhead, J. y Auner J. (2002). *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Nueva York (NY): Routledge.

López-Baralt, L. (1978). San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 55, 1, 19-32.

Lotman, Y. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*, vol. 33, 1, 205-229.

Lotman, Y. y Piatigorsky A. M. (1978). Text and Function. *New Literary History*, vol. 9, 2, 233-244.

Lotman, Y. y Uspensky B. A. (1978). On the Semiotic Mechanism of Culture. *New Literary History*, vol. 9, 2, 211-232.

Lukomsky, V. y Gubaidulina S. (1998). 'The Eucharist in My Fantasy': Interview with Sofia Gubaidulina. *Tempo*, New Series, 206, 29-35.

Lukomsky, V. y Gubaidulina S. (1998b). Sofia Gubaidulina: 'My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!'. *Perspectives of New Music*, vol. 36, 1, 5-41.

Lukomsky, V. y Gubaidulina S. (1999). 'Hearing the Subconscious': Interview with Sofia Gubaidulina. *Tempo*, New Series, 209, 27-31.

Mahecha, G. (2010). Aproximación a los rasgos de una espiritualidad ecológica. *Theologica Xaveriana*, vol. 60, 169, 34-46.

Marco, T. (1989). *Historia de la música española 6. Siglo XX* (2<sup>a</sup> ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.

Marco, T. (2003). *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.

Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

Mattfeld, J. A. (1961). Some Relationships between Texts and Cantus Firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Pres. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 14, 2, 159-183.

Meconi, H. (ed.) (2003). *Early Musical Borrowing*. Nueva York (NY): Routledge.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago (IL): Northwestern University Press.

Metzer, D. (2007). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nattiez, J.-J. (1973). Linguistics: A New Approach for Musical Analysis? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 4, 1, 51-68.

Nattiez, J.-J. (1974). Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 5, 1, 61-75.

Nattiez, J.-J. (1977). Fondements d'une sémiologie de la musique. *Perspectives of New Music*, vol. 15, 2, 226-233.

Nattiez, J.-J. (1982). Varese's *Density 21.5*: A Study in Semiological Analysis. *Music Analysis*, vol. 1, 3, 243-340.

Nattiez, J.-J. (1985). The Concepts of Plot and Seriation in Music Analysis. *Music Analysis*, vol. 4, 1/2, 107-118.

Nattiez, J.-J. (1989). Reflections on the Development of Semiology in Music. *Music Analysis*, vol. 8, 1/2, 21-75.

Nattiez, J.-J. (1990). Can One Speak of Narrativity in Music?. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, 2, 240-257.

Nattiez, J.-J. (2004). *The Battle of Chronos and Orpheus. Essays in Applied Musical Semiology*. Oxford: Oxford University Press.

Nommick, Y. (2005). La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación del siglo XX. *Revista de Musicología*, vol. 28, 1, 792-807.

Nyman, M. (2006). *Música experimental: de John Cage en adelante* (Isabel Olid Báez y Oriol Ponsatí-Murlà, trads.). Girona: Documenta Universitaria.

Pablo, L. de (1968). *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.

Pablo, L. de (2009). *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao: Fundación BBVA.

Petersen, N. H. (2010). Quotation and Framing: Re-contextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's Black Angels. *Contemporary Music Review*, vol. 29, 3, 309-321.

Pizà, A. (2010). Recers estètics i espirituals. En A. Pizà, *Nits simfòniques* (pp. 226-228). Muro: Ensiola.

Pizà, A. (2012). La revolució permanent de Roig-Francolí. En A. Pizà, *La dansa de l'arquitecte* (pp. 518-519). Muro: Ensiola.

Pizà, A. (2012). Les constel·lacions musicals de Roig-Francolí. En A. Pizà. *La dansa de l'arquitecte* (pp. 520-522). Muro: Ensiola.

Plumley, Y., Di Bacco G. y Jossa S. (eds.) (2011). *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*. Exeter: Exeter University Press.

Potter, K., Gann K. y Siôn P. ap (eds.) (2013). *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate.

Roderick, P. (2010). The 'Day of Wrath' as Musico-Political Statement in Dallapiccola's Canti di Prigionia. *Contemporary Music Review*, vol. 29, 3, 231-249.

Roig-Francolí, M. Á. (1988). Bass Emancipation in Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music: The *Arte de tañer fantasía* by Tomás de Santa María. *Indiana Theory Review*, 9, 77-97.

Roig-Francolí, M. Á. (1992). En torno a la figura y obra de Tomás de Santa María: Aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón. *Revista de Musico-ología*, vol. 15, 1, 55-85.

Roig-Francolí, M. Á. (1994). Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María. *Journal of Music Theory*, vol. 38, 2, 249-291.

Roig-Francolí, M. Á. (1995). Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation. *Early Music*, vol. 23, 3, 461-471.

Roig-Francolí, M. Á. (1995b). Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, vol. 17, 2, 242-267.

Roig-Francolí, M. Á. (1998). Dos tientos de Cabezón basados en tonos del Magnificat. *Revista de Musicología*, 21, 1-19.

Roig-Francolí, M. Á. (2000). Paradigms and Contrast in Sixteenth-Century Modal Structure: Commixture in the tientos of Antonio de Cabezón. *Journal of Musicological Research*, 19, 1-47.

Roig-Francolí, M. Á. (2001). A Theory of Pitch-Class-Set Extension in Atonal Music. *College Music Symposium*, 41, 57-90.

Roig-Francolí, M. Á. (2003). *Harmony in Context*. Nueva York (NY): McGraw-Hill.

Roig-Francolí, M. Á. (2004). Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María. En J. Suárez-Pajares y J. Griffiths (coord.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios*

*sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (pp. 393-414). Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 8. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Roig-Francolí, M. Á. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Nueva York (NY): McGraw-Hill.

Roig-Francolí, M. Á. (2010). Semblanzas de Compositores Españoles: Antonio de Cabezón (1510-1566). *Revista de la Fundación Juan March*, 393, 2-7.

Roig-Francolí, M. Á. (2013). Tonal Structures in the Magnificats, Psalms, and Motets by Tomás Luis de Victoria. En J. Suárez-Pajares y M. del Sol (eds.), *Tomás Luis de Victoria: Estudios = Studies* (pp. 145-162). Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 18. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Roig-Francolí, M. Á. (2014). Los tientos 68, 65 y 67 de Obras de música: Estudio analítico de tres obras maestras de Cabezón. *Anuario Musical*, 69, 61–72.

Ross, A. (2007). *The rest is noise: listening to the twentieth century*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

Rubert de Ventós, X. (1997). *El arte ensimismado* (2<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Anagrama.

Rueda, J. L. M. (2010). Ecosofía: otra manera de comprender y vivir la relación hombre-mundo. *Cuestiones teológicas*, vol. 37, 87, 119-144.

Ruhe, P. (2011). A conversation with Tarik O'Regan on his stirring "Triptych," in Emory concert. Recuperado de <http://www.artsatl.com/2011/03/tarik-oregans-triptych-british-music-in-a-free-concert-on-emory-campus/>

Sadie, S. (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Londres: Macmillan.

Sánchez Meca, D. (2001). *Teoría del Conocimiento*. Madrid: Dykinson.

Serling, P. About David Lang. [http://bangonacan.org/about\\_us/david\\_lang](http://bangonacan.org/about_us/david_lang)

Sheppard, W. A. (2009). Blurring the Boundaries: Tan Dun's *Tinte* and *The First Emperor*. *The Journal of Musicology*, vol. 26, 3, 285-326.

Stoianova, I. (1999). And Dasein Becomes Music: Some Glimpses of *Light*. *Perspectives of New Music*, vol. 37, 1, 179-212.

Stoppino, E. (2011). *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando furioso"*. Nueva York (NY): Fordham University Press.

Susanni, P. y Antokoletz E. (2014). *Music and Twentieth-Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. Nueva York (NY): Routledge.

Talbot, M. (ed.) (2000). *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.

Thomas, A. (1997). *Górecki*. Oxford: Clarendon Press; New York (NY): Oxford University Press

Torres Planells, J. A. (2006). Illencs de fora. Entrevista a Miquel Àngel Roig-Francolí. *Eivissa*, 46, 28-33.

Todorov, T. (1969). Structural Analysis of Narrative. *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 3, 1, 70-76.

Todorov, T. (1974). On Linguistic Symbolism. *New Literary History*, vol. 6, 1, 111-134.

Venturi, R., Scott Brown, D., y Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge (MA): MIT Press.

Vernier, D. (2008), reseña de *Threshold of Night* para ArchivMusic. Recuperado de [http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=201685](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=201685)

Versekenaite, A. (2011). Between Borrowing and Intertextuality: The Dies Irae in Twentieth Century Music. En L. Stefanija y N. Schüler (eds.), *Approaches to music research: between practice and epistemology* (pp. 113-128). Nueva York (NY): Peter Lang.

Wallace, A. (2010). Short, sharp reminders of our Irishness. Recuperado de: The Irish Times, <http://wwwirishtimes.com/culture/music/2.659/short-sharp-reminders-of-our-irishness-1.680399>

Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press.

## ANEXO I: *Dona eis requiem*, I. Dies iræ

2

**Dona eis requiem**  
I. Dies iræ

Miguel A. Roig-Francoll (b. 1953)

Moderato ( $\dot{=}$  65)

Moderato ( $\dot{=}$  65)

Flutes  
Oboes  
Bassoons  
Trombones  
Bass Trombone  
Timpani  
Tubular Bells  
Sopranos  
Altos  
Tenors  
Basses

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

Copyright © Miguel A. Roig-Francoll

Fl.

Ob.

Bass.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

D. B.

I solo

II solo

III solo

f

p

mp

\*). In the case of a small chorus, it is possible for the women to double the men's lines (sopranos sounding an octave above tenors, alto on the same octave as tenors).

5

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

il - la, Sol - ver ———————— san - chan ———————— in

il - la, Sol - ver ———————— san - chan ———————— in

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

6

ff

fa - vi - lie      Tis - te      Da - vid

f

23 24

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vin. I

Vin. I

Vin. II

Vin. II

Vla.

C. Cello

Vc.

Db.

Org.

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

cam Si - by - lia

cam Si - by - lia

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

8

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

*legato*

Choir

Vin. I

Vin. I

Vin. II

Vin. II

Vla.

Cel.

Db.

9

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vin. I

Vin. I

Vin. II

Vin. II

Vla.

Vcl.

Db.

10

A musical score page featuring a grid of 16 staves. The top six staves represent instrumental parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), and Timpani (Timp.). The next two staves are for the Choir, with lyrics written below them: "Canc - ta - stric - ta - dis - cas - na - nal". The bottom eight staves represent string instruments: Violin I (Vin. I), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Db.). The score is set in common time, with measures numbered 1 through 10 across the top of each staff.

**Fl.** *ff*  
**Ob.** *ff*  
**Bsn.** *ff*  
**Tbn.**  
**B. Tbn.**  
**Tim.**  
**Tub. B.**  
**Choir**  
**Choir** *la, meh*  
*la, meh Tu - - bu mi - - nn*  
*Tu - - bu mi - - nn*  
**Vln. I** *Agitato*  
**Vln. I** *Pizzicato* *slurs*  
**Vln. II** *mp* *pizzicato* *slurs*  
**Vln. II** *pizzicato* *slurs*  
**Vla.** *Agitato*  
**Vcl.** *mp*  
**Drt.** *ff*

12

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

M

13

14

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir  
Per se - pul - cra - re - gi - o - nam, + Co - gel

Per se - pul - cra - re - gi - o - nam, Co - gel

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

14

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vin. I

Vin. I

Vin. II

Vin. II

Vla.

C. Cello

Db.

15

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir num. *Tutti*

num. *Morn shap-bit*

Vln. I

Vln. I *f legato*

Vln. II *slur*

Vln. II *slur*

Vla.

Vc.

D. B.

*dis. min.*

16

Musical score for orchestra and choir, page 16. The score consists of 15 staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Timpani (Timp.), Tubas (Tub. B.), Choir (Choir), Choir (Choir), Violin I (Vin. I), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Db.). The score shows various musical markings such as dynamic changes (e.g., f, ff, ffz, ffz), articulations (e.g., accents, slurs), and vocal parts with lyrics (e.g., "na - ta - na"). The choir parts feature sustained notes and rhythmic patterns.

Fl.

Ob.

Hn.

Th.

B. Th.

Tim.

Tub. B.

Choir

Choir  
Cum re - sur - get cre - s - ta - ta - ta

Cum re - sur - get cre - s - ta - ta - ta

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

D. b.

18

*Fl.* *Ob.* *Bsn.* *Tbn.* *B. Tbn.* *Tim.* *Tub. B.* *Choir* *Vln. I* *Vln. I* *Vln. II* *Vln. II* *Vla.* *Vc.* *Db.*

*Scales*

19



20

Fl. Ob. Bass. Tbn. B. Tbn. Timp. Tub. B. Choir  
Choir  
Violin I  
Violin I  
Violin II  
Violin II  
Viola  
Cello  
Double Bass  
Snare

*ff* *f* *mp* *p* *mf* *mf*

*Scalz* *Scalz* *Scalz*

*Li - ber scrip - tu pro - fe - m -*

Fl.

Ob.

Hn. *Stacc.*

Tbn.

B. Tbn.

Tim.

Tub. B.

Choir

Choir  
tar, In quo lo - tum con si - ne  
tar, In quo lo - tum con si - ne

Vln. I

Vln. I  
*S. V. n. V.*

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.  
*div.* *unis.*

22

*Mf*

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir  
tar. Un - de man - dus ju - di -  
tar. Un - de man - dus ju - di -

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

div min

106

Fl.

Ob.

Bass.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

*Sim.*

*Tutti*

*Tutti*

*co - tur.*

*co - tur.*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*div.*

*unis.*

*f*

Sax.

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Tim.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

*Ju - dex or - go cum se - de -*

*Ju - dex or - go cum se - de -*

*div. unis.*

116 25

Fl.  
 Ob.  
 Bsn.  
 Tbn.  
 B. Tbn.  
 Timp.  
 Tub. B.  
 Choir  
 Choir  
 - bit, Quid - quid la - ist ap - pa - m -  
 - bit, Quid - quid la - ist ap - pa - m -  
 Vin. I  
 Vin. I  
 Vin. II  
 Vin. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Db.

26

121

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir  
bit

Nil in - al - lam m - m -

bit

Nil in - al - lam m - m -

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

div. unis.

div. unis.

126  
 Fl.  
 Ob.  
 Bsn.  
 Tbn.  
 B. Tbn.  
 Timp.  
 Tub. B.  
 Choir  
 Choir  
 ne - hit.  
 ne - hit.  
 Vin. I  
 Vin. I  
 Vin. II  
 Vin. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Db.

27

Sim.

div. unis.

28

130 *Rit.*

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

D. B.

Musical score page 29 featuring a system of 12 staves. The top six staves include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bass.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), and Timpani (Tim.). The bottom six staves include two Choir staves, Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, Cello (Vcl.), and Double Bass (Db.). The score is marked with dynamic instructions like *f*, *ff*, and *fff*. The page number 29 is located in the top right corner.

30

136

Fl.

Ob.

Bass.

Tbn.

B. Tbn.

Tim.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

139

Fl.

Ob.

Bass.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

32

142

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

145

Fl.

Ob.

Bsn.

Thn.

B. Thn.

Tim.

Tub. B.

Choir

Choir

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

II. Agnus Dei  
( $\mu = 70$ )

Fl.

Ob.

Bsn.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Tuba/B. Tuba

Choir

Tutti

Choir

Tutti

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vcl.

Db.

*Agnus Dei*, qui tol - lis pec - ca - ia man - di: mi - ss -

*Agnus Dei*, qui tol - lis pec - ca - ia man - di: mi - ss -

*Agnus Dei*, qui tol - lis pec - ca - ia man - di: mi - ss -

*Agnus Dei*, qui tol - lis pec - ca - ia man - di:

( $\mu = 70$ )

## ANEXO II: progresiones en Gloria

*(Missa pro pace)*

**a**

**b**

**c**

**d**

**e**