

UNA APROXIMACIÓN AL EXPRESIONISMO.  
JOSEP SOLER: ANÁLISIS DE «SONIDOS DE LA NOCHE»,  
«CONCIERTO PARA CLAVE»  
Y «LE CHRIST DANS LA BANLIEUE»

Agustín CHARLES SOLER

**Abstract**

This article is on the language of one of the more reknown and polemic Catalan composers of the 20th Century, this music, featured as by radical expressionism, has provoked the warmest praises by his supporters, and the hashest criticals by his detractors as well. This discussion, often centered on his personal figure and not on his work, has given as a result a usually wrong perspective about his music, there is shown his work, and the way in which his autor do it, besides (this work, and the way in which his another do it, is shown here), the influence it has from the serial and dodecapronic world related to the Viennese School, not forgetting its sensitive and aesthetic aspects, this two phases of creation, the serial one, and the actual phase, based on a harmonic system starting from the wagnerian Tristan's chord, compose a strongly dramatic language, otherwise singular in Spanish 20th Century music.

**Resumen**

Este artículo trata el lenguaje de uno de los compositores catalanes del siglo XX más reconocido y polémico. Su música, de carácter expresionista acérrimo, ha provocado desde los más encendidos elogios por parte de sus defensores hasta las más ásperas críticas de sus detractores. Esa discusión, que a menudo se ha centrado sobre su persona y no sobre su trabajo, nos ha dado una visión a menudo errónea de su música. Aquí se muestra el trabajo y el modo en que el autor lo realiza, junto a la influencia que aquella posee del mundo serial y dodecafónico relacionado con la escuela vienesa, sin olvidar sus aspectos sensorial y estético. Sus dos etapas de creación, la serial y la actual, basada en un sistema armónico que parte del acorde wagneriano del Tristán e Isolda, conforman un lenguaje de enorme dramatismo, por otra parte singular en la música española del siglo XX.

**Introducción**

A menudo hemos oído decir que la música catalana actual posee una fuerte influencia de la música expresionista alemana, y esto resulta ser, a veces, el punto de referencia para su descalificación, a pesar de que dicha circunstancia nada tiene que ver con la calidad de la música, ya que esta no viene dada por la afinidad a un estilo concreto, sino por la capacidad creativa. Sobre la afinidad a esa escuela de la música catalana —más o menos expresionista— tiene mucho que ver la influencia que ha ejercido nuestro compositor, sobre todo en las generaciones de com-

positores que tienen en la actualidad entre 25 y 45 años, si bien se generaliza a menudo en exceso, olvidando que otros compositores, también catalanes, no poseen dicha influencia (caso de Joan Guinjoan, Xavier Benguerel, Mestres Quadreny, etc.). En todo caso, Josep Soler ha demostrado una clara predilección por el modelo alemán establecido por Schönberg, Berg y Webern, que, a pesar de la distancia —tanto temporal como geográfica—, ha hecho de ello un modelo a seguir.

También hay que añadir que Soler ha dedicado buena parte de su tiempo y de su vida a la enseñanza de la composición, por lo que dicha influencia ha sido directa en sus alumnos e indirecta sobre su alrededor. Sin embargo, a menudo se le ha atribuido una influencia perniciosa, y a esto, quien suscribe este trabajo —también exalumno— debe responderse negativamente con rotundidad, añadiendo que si ésta se ha producido, no es algo que pueda ser atribuible al maestro. Desde luego, no recuerdo de mi época de estudiante que en ningún caso se forzara a los alumnos a hacer algo en lo que ellos mismo no estuvieran de acuerdo. Quien ha sido influido por su trabajo o por lo que le rodea, lo ha sido voluntariamente.

Aún así, resulta incluso lógico que compositores jóvenes se sientan atraídos por la música de cualquier compositor de fuerte personalidad, entre los cuales se halla, sin duda, Josep Soler. Otra cosa es lo que sepan aprovechar de dicha influencia.

Cualquier música refleja la vivencia personal de cada compositor, siendo este también el caso de Soler, por lo que no resulta extraño que el mundo de impacto fuera el mundo expresionista y no cualquier otro medio expresivo, algo normal en los años 50. A ello ayudó la desinformación y la influencia wagneriana en la música catalana de aquellos años, de la cual es gran conocedor. El dramatismo wagneriano y la idea prerromántica del *Sturm und Drang*, es algo presente no sólo en la última etapa del compositor, sino en etapas anteriores, ya que la necesidad de retorno hacia un lenguaje simplificado viene dada por la necesidad de claridad, junto a la acentuación de la visión negativa del entorno «[...] las ideas parecen venir acompañadas de conflictos, situaciones de una cierta violencia no resuelta que traen consigo una gran carga de brutalidad a pesar de su aparente atonía».<sup>1</sup> Dicha influencia ha hecho que su música sea de carácter oscuro y reservada en extremo, de tal modo que sólo es comprensible en su totalidad por aquel mismo.

Ciñéndonos al ámbito puramente musical, hay que decir que la música de Josep Soler conoce varias etapas, que si bien poseen una directa relación con un lenguaje expresionista —o dicho de otra manera, *germánico*—, tienen en la profundidad de su pensamiento y en ese casi «culto divino a la muerte» su punto de partida: «Más profundo que experimental, el dramatismo innato en su obra no deja cabida al humorismo».<sup>2</sup> Eso es algo que resulta latente en los títulos de sus partituras que, en buen número, mantienen relación con lo religioso, por otra parte extraño en un compositor que se muestra en contra de las ideas eclesiásticas.

1. BRUACH, Agustí: Artículo titulado «Josep Soler o la creación como exégesis» aparecido en el programa de mano de los conciertos-homenaje realizados en Octubre y Noviembre de 1994. Ed. Fundació «La Caixa», p. 51.

2. MARCO, Tomás: *Historia de la música española*. VI, Siglo xx. Madrid 1989. Ed. Alianza Música, p. 240.

La preocupación del compositor sobre la predestinación y la libertad, unidos al culto de lo sobrenatural, resultan campo abonado para la expresividad extrema: «Hablar del artista y de su creación es hablar de una máquina que produce angustia, y al mismo tiempo la difunde».<sup>3</sup> Aparece una necesidad, casi brutal, de expresar las ideas con una claridad que a menudo queda oculta en el magma expresivo de la obra, y la aleja de ese objetivo primero. En ocasiones parece disfrazarse expresamente para evitar el desnudo que quiere ocultar a toda costa.

Los orígenes de la música de Soler deben remontarse a los estudios realizados con el maestro Taltabull, quién actuó además como perfecto comodín en la música catalana, propiciando las tres tendencias musicales que persisten en la Cataluña actual: Josep Soler como representante de la escuela expresionista, Mestres Quadreny, representante de la escuela de vanguardia y nuevas tendencias, y Joan Guinjoan, representante de un mundo intermedio o de compositores sin afinidad estética concreta. Los estudios con el maestro Taltabull le sirvieron como punto de partida, y con él aprendió algo que ha destacado en toda su producción musical, y diría más, humana: su honestidad. «Taltabull supo, con una discreción que sólo puede y sabe poseer un auténtico maestro, suministrar datos, abrir posibilidades y caminos sin forzar a ninguno de sus discípulos a escoger o seguir ése o aquél».<sup>4</sup> Aunque posteriormente amplió sus estudios con René Leibowitz, estos no tuvieron verdadera significación en su producción musical, si bien el respeto hacia el maestro le sirvió como punto de referencia de su pensamiento musical posterior: «Leibowitz significó, con su carismática personalidad, la promulgación de unos imperativos, no estéticos sino éticos: la claridad de la ordenación del material musical y un estricto sentido del orden y la estructura que debe presidir la construcción del andamiaje musical».<sup>5</sup>

A pesar de sus enormes dotes de compositor —sus primeras obras datan de los 13 años— no fue sino el año 1956 cuando Josep Cerco's estrenó sus *Dos piezas* para piano en un concierto restringido, siendo en realidad el año 1960 el año de su primer estreno con público. La obra fue, en esa ocasión, *Danae*. Es precisamente a partir de ese año en el que empieza la verdadera carrera compositiva de Soler —con los estudios con Taltabull—, y en el que se inicia su primera etapa, que será eminentemente dodecafónica. El estreno de esa primera obra fue motivo de polémica en una ciudad poco acostumbrada a la música de vanguardia, anclada entre una escuela wagneriana y otra nacionalista: «La obra de José Soler, *Danae*, no tuvo el más mínimo éxito, lo cual es sensible por varias razones. La obra es puramente dodecafónica y, por lo tanto, de difícil captación para el público en una sola audición».<sup>6</sup>

A pesar de ser un compositor de hoy, no se puede hablar de Josep Soler como un músico de vanguardia, pues su lenguaje musical no resulta novedoso —aunque sí en la Barcelona de

3. CASARES, Emilio: *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo 1982. Ed. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Colección Ethos Música nº 9, p. 445.

4. *Ibidem*, p. 447.

5. *Ibidem*, p. 445

6. BENET, Sebastián: *El correo de las Artes*. Barcelona, febrero de 1960.

aquellos días—, ya que el lenguaje dodecafónico era ya algo dejado de lado en los años 60 por un buen número de compositores y discípulos de la escuela de Viena, a lo que hay que añadir el hecho de que el mismo compositor opina que la vanguardia es algo artificial y nada lógico: «Schönberg no es un revolucionario ni menos un vanguardista, es un producto de la evolución y un resultado lógico de ésta».<sup>7</sup> La justificación del lenguaje — eminentemente dodecafónico— de esa primera etapa se debe sobre todo a una necesidad de expresión interna sin cálculo premeditado, y en el que se usa la serie en su absoluta desnudez sin apenas utilizar los medios habituales de su combinación —retrogradación, inversión, transposición, etc.—; la música para el compositor era, en esa primera etapa, una necesidad de expresión pura, en la que el material resultaba algo superfluo y de segundo orden: «El verdadero artista, llevado por su necesidad interior, sabe y tiene conocimiento de que realiza y emite, pero no sabe qué; el camino se crea al crearse la obra y ésta, al aparecer, crea también su propio lenguaje. Pero ese lenguaje no se escoge, no se busca, se halla y, existiendo se constituye a sí mismo como emisor».<sup>8</sup>

Con esa visión del mundo musical que, en ocasiones, transmite con la seguridad de que ese es el mundo absoluto —algo que puede ser discutible—, el uso de determinados gestos musicales y de determinadas orientaciones filosóficas en su música, se hallan siempre unidas al uso e influencia de determinados gestos musicales, que tienen íntima relación con obras que resultan ser punto de partida para la construcción de su propio modelo compositivo: «Las afinidades de Soler con la música de los maestros que son más cercanos se muestran a menudo en forma de citas textuales o bien con la incorporación de referencias más veladas en el terreno de la instrumentación o de determinados aspectos motívicos y dramáticos».<sup>9</sup>

Josep Soler utiliza estos gestos con absoluta libertad, repitiendo lo que considera necesario y dejando de lado la posible consideración de *copia*. Por tanto, lejos de resultar banal, su música se articula desde presupuestos expresivos de influencia externa directa y visceral, en la que el argumento de *copia* va mucho más lejos del solo hecho de plasmar en esa repetición —a veces literal— una confluencia estilística, siendo esta el reflejo filosófico-espiritual que rige las ideas y el espíritu creativo del compositor. Por otra parte, existe en Soler un empeño en mantener una actitud negativa de la visión del mundo actual —a menudo excesivamente realista—, algo que se refleja en sus escritos y en su pensamiento compositivo, en el que a menudo se denota una dirección de la música y una tendencia compositiva ocultando un gusto musical que niega todo lo que le resulta ajeno. Quizá sea esto último lo que le hace ser criticado por los compositores que no comparten el mismo punto de vista.

La visión del mundo de la composición es para Josep Soler, en líneas generales, escéptica, aunque en algunos casos probablemente no le falte razón, a pesar de que a menudo peca del exceso emotívico del momento, algo que en el año 1982 se traducía en la siguiente afirmación:

7. CASARES, Emilio: *14 compositores españoles de hoy*, p. 460.

8. *Ibidem*, p. 459.

9. BRUACH, Agustí: *Anàlisi d'un quartet de Josep Soler*. Trabajo de investigación, UAB, 1992.

Ejemplo 1: Josep Soler: *Réquiem* (1974).

The image displays a musical score for Josep Soler's *Réquiem* (1974), which is an orchestration of Arnold Schönberg's original work. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- 2 Fl.
- 2 Ob.
- C. I.
- 2 Cl. Sib.
- Cl. Bajo Sib.
- 2 Fg.
- CFg.
- Vi. I
- Vi. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.
- Original Schönberg

The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *1<sup>o</sup> solo*. The original Schönberg score is indicated by a bracket on the left side of the bottom two staves.

«Ser compositor, significa producir algo que, en las altas esferas, no interesa prácticamente a nadie, significa, en el mejor de los casos, ser un personaje tolerado del que aproximadamente cada diez años algún resignado director de orquesta interpretará alguna obra siempre con la

recomendación de que ésta sea lo más breve posible, que no sea difícil, que no presuponga aumentos en la orquesta y que no plantee ningún problema [...]».<sup>10</sup>

Estas palabras pueden resultar duras, pero reflejan claramente la inquietud y perplejidad del compositor por una sociedad que hace caso omiso del arte, en pro del favoritismo de cualquier índole: «Nadie ignora que vivimos en una situación difícil, y que esta dificultad no es de ahora, sino de cuarenta años atrás; escribir música durante estos años ha significado un largo calvario para muchos (y ese calvario aún sigue) y un camino muy fácil para unos pocos: la historia es la que deberá decidir sobre las complacencias, de tipo político o amistoso de unos, o sobre los caminos cerrados que tantos otros han hallado ante sí; la falta total de planificación y el hecho de que nunca se ha considerado algo que debería integrarse orgánicamente dentro de un más amplio campo que es el de las artes y el hecho de que éste haya siempre dependido, durante los largos años de la postguerra, de los caprichos, las aficiones o los odios de determinados personajes dueños del mundo musical, aunque siempre con rango de sub [...]».<sup>11</sup>

Ante ese panorama de conflictividad de ideas —trascendental en la visión de su mundo compositivo—, su música no puede ser otra más que la puramente expresiva. De ello nos vamos a ocupar seguidamente, intentando desentrañar lo interno de su música, además de mostrar su procedimiento de trabajo.

## Lenguaje musical

Anteriormente se ha ya apuntado la base del lenguaje utilizado en su primera época compositiva, y que es, en definitiva, la que marcará un paso progresivo hacia el futuro actual. El lenguaje musical de Soler es meramente expresionista, y por tanto sus inicios son también expresionistas, con un uso del medio dodecafónico muy estricto y del cual no habrá parangón en ningún otro compositor español de este siglo.<sup>12</sup> El uso del dodecafonismo en Soler es, sin embargo, simple, y apenas se aparta de un uso de la serie sin sus combinaciones habituales, es decir, retrogradaciones, inversiones, transposiciones, etc., incluso una obra de la envergadura de la ópera *Edipo y Yocasta* fue escrita sobre una única serie sin ningún artilugio contrapuntístico —a excepción, por supuesto, de la mera imitación—. Sin embargo, no todas sus obras mantienen un rasgo estilístico tan férreo, y algunas de ellas se articulan a partir de elementos de tipo *atonal* en los que la serie aparece más como un medio y excusa para la uniformidad del material que como material de uso propiamente dicho.

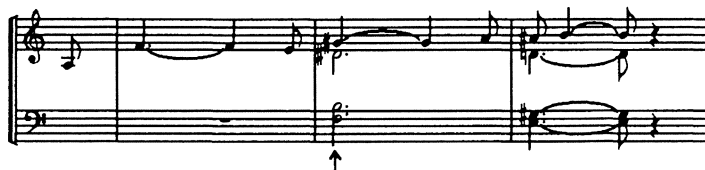
Ahora bien, si el lenguaje dodecafónico y atonal en su obra se prolonga hasta el año 1975, poco se habla de él en textos, artículos, libros, etc., dando a este como por entendido, sin necesidad de alusión alguna; sin embargo mucho más se habla del procedimiento que a partir del año

10. CASARES, Emilio: *14 compositores españoles de hoy*, p. 465.

11. *Ibidem*, p. 464.

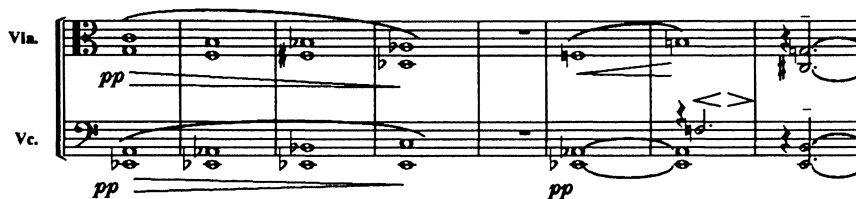
1975 sería la base de su elaboración compositiva, algo que quedaría reflejado en buena parte de su obra: el uso del acorde del Tristán de Wagner: «Desaparecido un idioma, el artista, el compositor que intente proseguir, a pesar de todo, su labor supuestamente creadora, tiene que organizar su propia posibilidad de hablar con las palabras que sean y con las técnicas que para él le permitan articular la operación difícil y compleja ahora más que nunca de componer sus músicas».<sup>13</sup>

*Ejemplo 2*



Del mismo modo que en obras anteriores se utilizaban medios e incluso fragmentos literales de obras que resultaban impactantes al compositor (ejemplo 1), en esta ocasión ese medio aparece como un punto de partida para la elaboración del discurso compositivo que se irá acrecentando a lo largo del tiempo, llegando a crear todo un sistema a partir de él. El mismo Josep Soler cita: «[...] el hallazgo de su peculiaridad forma de organizar su armonía, es decir, el color propio de sus agregaciones sonoras, en una palabra, de su música, surgió, muy lentamente, no por su voluntad sino por la insistente presencia de la que él tardó años en ser consciente, de un determinado acorde que confería un color muy concreto a su música [...]».<sup>14</sup> Ese «hallazgo» se da en algunas obras de forma muy concreta,<sup>15</sup> y a veces tiene una presencia abrumadora, como la aparecida en el final del tercer cuarteto de cuerdas, en la que éste aparece en forma de coral y cromáticamente.

*Ejemplo 3*



12. En Madrid, Ramón Barce ha sido considerado el compositor puente que parte de la música expresionista hacia la de nueva formulación. La distinción entre ambos es, sin embargo, que la música de Soler es meramente expresiva, y parte de presupuestos cercanos a los de Schönberg y Alban Berg, mientras que los de Ramón Barce parten de ideas y procedimientos de síntesis vinculados al mundo compositivo de Anton Webern.

13. MEDINA, A.: Artículo realizado por el propio Josep Soler sobre su lenguaje musical. Ed. Universidad de Oviedo, (en preparación).

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*.



Pese a la apariencia de lo expuesto (que puede resultar paradójico o pobre para el lector), el lenguaje y su puesta a punto no es, ni mucho menos, el de la simplicidad externa que puede deducirse de su comentario, sino que su elaboración, su exquisitez instrumental y los elementos de desarrollo que tienen su base de articulación en el contrapunto de Max Reger —de influencia directa en Taltabull y heredado en Josep Soler— son de enorme elaboración, si bien coexisten en un mundo recreado en la intuición y la expresión directa:

«El chorro creador, portador de los elementos nuevos proviene de un impulso, ajeno en su totalidad, y sólo la forma es algo humano; el contenido se escapa absolutamente a la voluntad caso de que ésta pretenda imponerse o condicionar el resultado final [...]».<sup>16</sup>

Va a ser precisamente la forma y los procedimientos de elaboración del material sonoro que el compositor utiliza lo que aquí vamos a analizar, con tal de poder conseguir de ese modo acercarnos a los procedimientos lingüísticos de su discurso organizativo. Dicho análisis se va a realizar sobre tres obras antagónicas. Dos de ellas mantienen una proximidad en la fecha de su composición, pero son, en realidad, absolutamente distintas entre sí. Pertenecen a la primera etapa —dodecafónica—: *Sonidos de la noche* y *Concierto para clavecín*, y la tercera pertenece al período de uso del acorde de Tristán: *Le Christ dans la banlieue*, de la ópera «La Tentation de Saint Antoine». La densidad de la última, así como su longitud, no va a hacer posible un análisis pormenorizado compás a compás, retringiéndonos a lo que resulta imprescindible para su comprensión.

## Sonidos de la noche

### *La obra*

Aunque *Sonidos de la noche* y el *Concierto para clavecín* fueron escritas durante el mismo año (1969), guardan entre sí una diferencia lingüística que observaremos a continuación con detenimiento. *Sonidos de la noche* es una obra rara en el *corpus* compositivo de Soler, sobre todo para el oyente acostumbrado a oír la música actual del compositor. Aunque su connotación

16. CASARES, Emilio: *14 compositores españoles de hoy*, p. 443.



de oscuridad queda reflejada en su propio título, cabe destacar sin embargo su carácter lúdico, algo nada habitual en la producción musical del compositor. Esta obra resulta ser, además, una de las que le han proporcionado mayor reconocimiento internacional, habiendo sido grabada y ejecutada por intérpretes en todo el mundo. La obra utiliza un grupo de 6 percusionistas con un buen número de instrumentos:

- I. Vibráfono, 5 Temple blocks , y un Crótalo afinado en Sol.
- II. Marimba, Tam-tam, 4 cencerros y 2 congas.
- III. Plato y 2 Wood-blocks.
- IV. Campanas, Tam-tam, Maracas y Gong en agua.
- V. Plato y Xilófono.
- VI. Plato, lira, flexatón y Güiro.

Sólo los percusionistas I, II, IV y V poseen instrumentos capaces de producir sonidos afinados (el flexatón también puede realizarlos, aunque aquí es utilizado únicamente como instrumento de afinación indeterminada), lo que delimita el campo de acción melódica a dichos instrumentos.

De algún modo, la obra mantiene la idea de organización temática —en este caso dodecafónica— que Edgar Varèse empleara en su obra para trece percusionistas *Ionisation*, e incluso sorprende observar gestos que son de cierto semblante a los aparecidos en aquella —uno de ellos es el de los trémolos en los instrumentos de metal—. Si bien en el caso de Varèse, el uso rítmico se halla por encima del melódico —en *Ionisation* no utiliza ningún instrumento de sonido determinado, a excepción del final, en el que los utiliza como instrumento de sonido indeterminado—. De cualquier modo, la obra de Soler se halla cercana a la idea programática, sobre todo en el uso de la combinatoria instrumental. Para Soler la organización serial se halla en un estadio superior a la rítmica, siendo esta la que rige a modo de idea temática todas las relaciones y combinaciones de los instrumentos. Aunque la combinación de la serie no resulta clara en primera instancia —debido sobre todo a la fragmentación serial— sí lo es en las partes en *solo* de cada uno de los instrumentos de sonido determinado. Vayamos a observar, en primer lugar, la combinación formal utilizada en esta pequeña pieza.

### *Composicion formal*

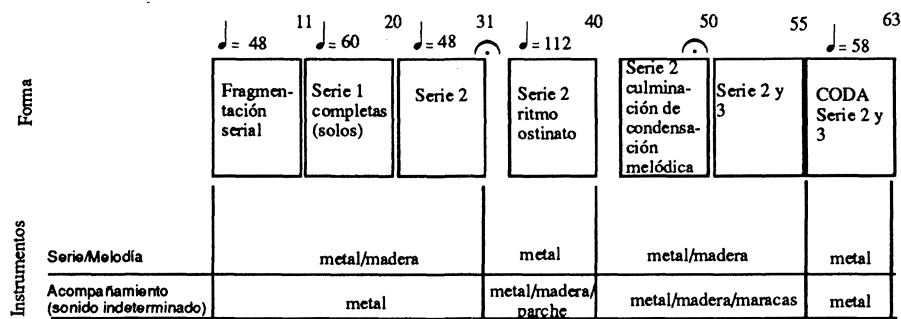
No parece haber empeño en el compositor de considerar la forma como algo importante a priori, sino más bien una consecuencia lógica de la combinación y el desarrollo de la serie. No obstante, en el análisis minucioso de la partitura nos encontramos con una utilización del material, que aunque no ha sido controlado a priori, manifiesta claramente una combinación simétrica. No sólo existe una idea de simetría y de acumulación sonora, sino que también aparece una distribución formal de tipo áureo, si bien puede deberse a la casualidad. Hay que aclarar, sin embargo, que la combinación formal áurea no ha sido utilizada —por lo menos conscientemente— en ninguna de sus obras, a pesar de que con ella realizó el análisis del *Concierto para per-*

*cusión, cuerdas y celesta* de Béla Bártok,<sup>17</sup> tomándola además como base de su constitución formal.

Esta distribución áurea —probablemente inconsciente— tiene su punto álgido en el compás 40, compás que sirve de principio de la condensación melódica en todos los instrumentos, a la vez que final del corto obstinado rítmico. Casualidad o no, es algo que a menudo va unido a la creación, en la que el creador no controla todo el hecho musical en sí, si bien ello es el resultado del pensamiento interno, que inconscientemente controla a lo externo «La teoría de la forma puede tener como punto de mira, y en primer lugar —observar la significación de la forma artística— el hecho que intenta dotar al producto artístico de una constitución externa e interna, permitiendo reconocerlo como algo que corresponde a la calidad de nuestro intelecto».<sup>18</sup>

La obra se articula en un continuo crescendo, que parte desde un tiempo lento —a modo de plataforma textural— que sirve, a su vez, de preparación de la entrada de la melodía serial iniciada por las campanas —y que son, por otra parte, de afinación imprecisa y de compleja audición—. En este inicio no aparece, sin embargo, la serie completa, sino que esta lo hace a modo de balbuceo sobre las notas y combinaciones interválicas propias de aquella, que serán las que constituirán y establecerán la serie a partir del compás número 11, mediante el uso de los solos instrumentales de los percusionistas I, II y IV, mediante la combinación de instrumentos de metal-madera-metal (vibráfono-marimba-campanas). Obsérvese cómo se articula el proceso formal a lo largo de toda la pieza:

*Ejemplo 4*



En el ejemplo se han realizado dos gradaciones formales, por una parte la distribución de la forma (primer plano) y por otra la de la combinación instrumental (segundo plano). Dicha combinación se articula sobre la base de la simetría, al igual de lo que sucede en la forma. Obsérvese el hecho de que únicamente en la parte central (compases 31 a 40) se utiliza un movimien-

17. Este análisis se encuentra en el libro *Fuga, técnica e historia* del propio compositor. Barcelona 1980. Ed. Antoni Bosch.

18. SCHOENBERG, Arnold: *Style and Idea. Theory of form*. Ed. University of California Press, p. 253.

to rítmico claro, que se traduce en un ostinato en los *wood-blocks*, algo que no se repetirá de nuevo a lo largo de toda la obra. Esta termina en una coda conclusiva en la que existe un retorno al uso instrumental del inicio, descartando el uso de los instrumentos de madera y utilizando por primera y única vez un Gong que se sumerge en el agua.

También el uso serial mantiene un cierto equilibrio en la totalidad de la forma, de tal modo que en los dos fragmentos iniciales se mantiene la primera serie (ejemplo 5); en los fragmentos intermedios aparece una serie nueva, y en los dos últimos va a ser una serie derivada de la segunda la más utilizada, si bien estas se van a combinar entre sí. Vayamos a observar de forma más clara cómo se articulan dichas series, junto a los procedimientos de seccionamiento modular.

### *Uso dodecafónico*

Soler va a utilizar tres series a lo largo de toda la obra, en las que únicamente entre la tercera y la segunda va a haber una relación clara, si bien algún intervalo se repite en todas ellas:

#### *Ejemplo 5*

Example 5 displays three serial series, each consisting of 12 notes in a treble clef. The notes are numbered 1 through 12 above the staff. Series 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Series 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Series 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3.

El intervalo común entre sí es el Re-Lab, es decir el tritono que, además, sirve de inicio tanto de la primera como de la tercera serie:

#### *Ejemplo 6*

Example 6 displays three serial series, each consisting of 12 notes in a treble clef. The notes are numbered 1 through 12 above the staff. Series 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Series 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Series 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Circled notes indicate the common interval (Re-Lab) between the first and third series. Fingerings are indicated by numbers 1-6 below the notes.

La relación entre la serie segunda y tercera es de desplazamiento horizontal. En todo caso, lo verdaderamente difícil es determinar cuál de las dos es la que realmente rige el fragmento, si bien probablemente el hecho de que la primera y tercera utilicen el mismo intervalo inicial sea suficientemente determinante como para decir que son estas las principales, siendo la segunda un desplazamiento o anticipación horizontal de la última. En todo caso, ello confirma la connotación de simetría de la que hablábamos en el apartado dedicado a su forma.

Remitiéndonos al encadenamiento interválico, el uso de intervalos con relación de tritono es elevada. De hecho, esta relación constituye buena parte de los procedimientos de encadenamiento melódico de toda la obra, y son precisamente este tipo de relaciones las que le confieren un carácter dramático de talante expresionista. Las series segunda y tercera mantienen, además, una relación interválica en la que la mitad de los intervalos son de tritono, de tal modo que cada uno de ellos se une al otro mediante un intervalo variable y de combinación simétrica. Obsérvese la utilizada por la serie número 3:

6 - 1 - 6 - 3 - 6 - 1 - 6 - 4 - 6 - 1 - 6

Incluso las relaciones de tritono llegan a generar un acorde disminuido desplegado horizontalmente mediante la superposición de tritonos. Sin embargo, si bien las series aparecen claramente en los solos, en la parte inicial estas lo hacen únicamente con elementos simples que son, además, fragmentación de la propia serie.

En el ejemplo 7 se muestra la parte introductoria hasta el compás 11, donde aparece la primera serie completa. La combinación serial que sigue aquí Soler es ardua y compleja, y lo que queda claro es el hecho de que esta parte introductoria se nutre del uso de elementos interválicos relacionados con ella, a pesar de que sólo aparezca una vez completa y combinada entre las campanas y la marimba.

*Ejemplo 7*

The image shows a musical score for three instruments: I Vitr., II Mar., and IV Bells. The score consists of three staves. Below the staves is a 12-measure sequence of notes. Dashed arrows connect specific notes in the upper staves to notes in the 12-measure sequence, illustrating intervallic relationships. The sequence is numbered 1 through 12. The notes in the sequence are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D).

Si bien este principio puede parecer el anuncio de una compleja combinación melódica, lo que continúa va a ser de hecho mucho más claro, de tal modo que las series van a hacer aparición de forma más evidente. La culminación de dichas apariciones se va a dar en el compás 42 y siguientes. En ella aparece una superposición simultánea de las series segunda y tercera —que son en realidad la misma—, empezando en cada uno de los instrumentos mediante una nota distinta.

En esta combinación interválica (ejemplo 8), que resulta ser la más rica de toda la obra —la longitud de esta es limitada, y al tratarse de instrumentos de percusión también es limitado su uso—, existen una serie de errores o deslices en el uso dodecafónico que cabe resaltar. Tampoco hay que exagerar excesivamente sobre ellos ya que, de hecho, la serie es tratada a lo largo de toda la obra con cierta libertad, por lo que estos deslices quedan integrados dentro de una textura dodecafónica en la que no es posible detectar externamente los errores, y sólo resultan visibles en su análisis técnico.

*Ejemplo 8*

The image shows a musical score for six percussion instruments, labeled I through VI. The score is written on six staves. The top two staves (I and II) feature melodic lines for 'Serie II' and 'Serie III' respectively, with notes numbered 1 through 12. The bottom four staves (III, IV, V, and VI) also feature melodic lines for 'Serie III'. The score includes various dynamic markings such as *P*, *f*, and *mf sub.*, as well as performance instructions like 'muto in 2 Congas'. Specific errors are highlighted: a circled '5' in measure 5 of instrument V and a boxed '12' in measure 12 of instrument IV.

El primero de dichos *errores* se halla en el percusionista cuarto, al cual le falta el sonido número 1 cuando repite de nuevo la serie (señalado en el ejemplo con un rectángulo). El segundo lo tenemos en el percusionista 5, que en el sonido número 5 utiliza la nota Re en lugar de Mi, que sería la nota correspondiente (señalado con un círculo). En el sexto percusionista, Soler rea-

liza una combinación interválica en la que las notas de la serie aparecen tras la repetición de otras notas ya utilizadas anteriormente.

### *Ritmo y textura*

Algo que resulta paradójico al estudiar la partitura, es el hecho de que Soler no utiliza ningún elemento rítmico como medio para crear un juego dinámico o de cualquier otra índole, sino que únicamente usa la masificación instrumental como medio para llegar a las culminaciones estructurales de la obra. Sólo en el compás 32 existe un atisbo de utilizar un elemento rítmico, aunque en realidad se trata de un ostinato sobre un ritmo fijo de dos semicorcheas-corchea que dura siete compases sin repetirse de nuevo. El ritmo es aquí, para Soler, poco significativo —aunque pueda parecer extraño el hecho de que en un grupo instrumental de sólo instrumentos de percusión no se utilice el ritmo como elemento de contraste—. Para crear dicho contraste, Soler utiliza dos medios de articulación rítmica: un movimiento de notas tenidas, mediante el uso de trémolos y trinos sobre el mismo instrumento —normalmente utilizado en los instrumentos de gran resonancia (platos, vibráfono, etc.)— y un despliegue melódico que utiliza básicamente el movimiento rítmico de tresillo y pulsación binaria. No hay un orden que establezca prioridades o medios de acción, sino que este depende siempre de las necesidades expresivas del momento. Lo que prima por encima de todo es el uso interválico —la serie—, siendo el ritmo una necesidad de escritura.

Esta formulación serial va a ser también la utilizada como medio básico en el *Concierto para clavecín*, estructurándose la articulación melódica de este a partir de ella. La diferencia entre una y otra obra radica, básicamente, en el hecho de que el carácter es absolutamente distinto entre ellas, algo que tiene que ver directamente con la instrumentación utilizada, que resulta ser, además, antítesis entre una y otra obra; mientras en *Sonidos de la noche* existe una cierta *imposibilidad melódica* debida al uso de los instrumentos de percusión que la limitan, en el concierto de Clave —a excepción del instrumento solista— los instrumentos pueden utilizar las líneas melódicas de forma claramente *cantabile*.

### **Concierto para clavecín**

El concierto para clavecín se articula en un solo movimiento, si bien en él se integran el concepto rápido-lento-rápido, típico de los conciertos barroco y clásico de tres tiempos. Este concierto —una de las obras más conocidas de nuestro compositor— utiliza una instrumentación prácticamente idéntica a la del *Concierto para clavecín* de Falla, al que irremediamente hay que acudir como referencia a la hora de escribir un concierto para dicho instrumento. Si bien el concepto y la organización del *Concierto* de Soler nada tienen que ver con el de Falla, mantiene con él la misma idea de movimiento y articulación fornido de figuraciones rápidas de tipo concertante, algo ya utilizado por los compositores barrocos. A ello hay que añadir el hecho de que

la obra, escrita 43 años después del *Concierto* de Falla, es de algún modo un homenaje a la grandiosidad creativa de uno de los compositores españoles más reconocidos.

### *Disposicion formal*

El concierto para clavecín se articula mediante una organización formal que, a primera vista, puede parecer incoherente e, incluso, sin aparente organización, ya que la repetición de los modelos dodecafónicos y rítmicos son, a lo largo de toda la obra, siempre distintos —sobre todo los últimos—, en los que únicamente el cambio de tempo ayuda a diferenciar, condensar o alargar el movimiento melódico de la serie. Sin embargo, al examinar más detenidamente la obra se observa un proceso de encadenamiento formal —creemos intuitivo— que se emparenta absolutamente con la idea del concierto clásico, sobre todo en lo referente al uso de dos ideas contrastantes que, aunque aquí no pueden ser denominadas como tema, son cabeza de fragmentos importantes. La primera de dichas ideas (A) —que será la que gobernará el resto de la obra— es la introducida por el clave con un movimiento en forma de arpegiado:

#### *Ejemplo 9*



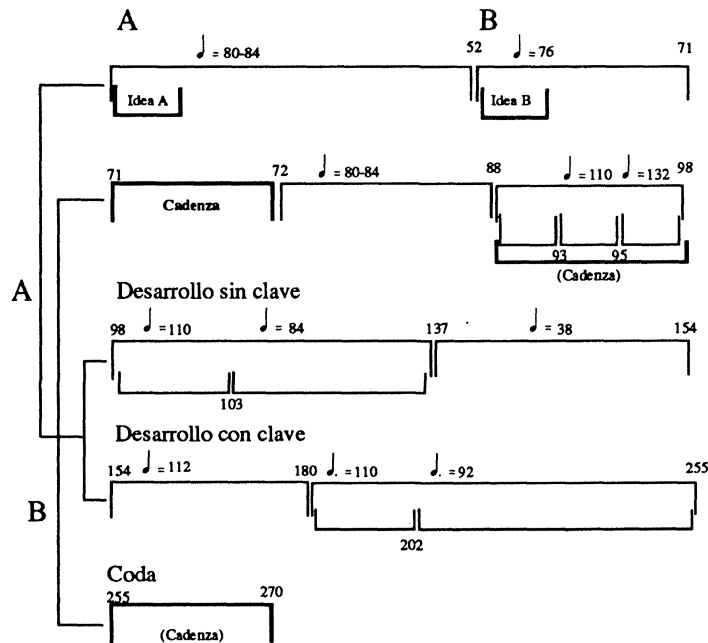
La segunda idea (B), es la ejecutada por los instrumentos de viento, que son respondidos con una idea semejante por los de cuerda. En este caso el movimiento es precisamente contrario a la primera idea, es decir, notas largas y de gran expresividad. El contraste entre ambos grupos es evidente (ejemplos 9 y 10), incluso en el acompañamiento instrumental inicial. Por supuesto, hay un uso textural condicionado por el instrumento solista, el cual resulta ideal para movimientos rápidos, aunque poco aconsejable para fragmentos con notas tenidas, ya que la resonancia de sus cuerdas se apaga de inmediato.

#### *Ejemplo 10*

Es evidente que en una música que responde a ideas de desarrollo sobre configuraciones de tipo dodecafónico como la que aquí tratamos, no queda claro al cien por cien la definición de dichos fragmentos como ideas contrastantes de tipo temático, e incluso el lector puede pensar que dicha definición es pura conjetura. Sin embargo, el hecho de que ambos fragmentos resulten ser el inicio de un tempo distinto, y que posean —cada uno de ellos— un número cerrado de cuatro compases, lo convierte en trascendental en el discurso global de la obra, ya que resultarán claramente audibles como tales. Si observamos la distribución formal que Soler hace a lo largo del concierto (ejemplo 11), veremos que existe una cierta connotación de forma sonata en su estructuración, si bien no se repite ninguno de los fragmentos de forma literal —únicamente la serie se repite a lo largo de toda la obra—, siendo esta la única salvedad para no convertirse en tal.

En el ejemplo 11 aparece con claridad una combinatoria de espacio temporal en dos direcciones: la horizontal, que observa dos ideas distintas, que son a su vez las ideas temáticas que rigen la obra; la vertical: que regula la combinatoria del proceso formal, también en dos grupos articulados y encadenados uno tras otro que se complementan entre sí. Por una parte, las ideas temáticas que son desarrolladas tras el primer grupo cadencial (compases 98 a 255) se articulan del mismo modo que en el inicio, es decir, utilizando la combinación de grupos de importancia distintos. En la exposición temática el orden era clave-instrumentos, y en el grupo de desarrollo es instrumentos-clave. Por otra parte, los grupos cadenciales se encadenan siempre tras los de exposición y desarrollo temático, a modo de material intermedio, pero siempre cadencial. En el primer grupo coexiste, además, una simetría cadencial en el que se inicia con cadencia y se termina con cadencia (compases 71 a 98).

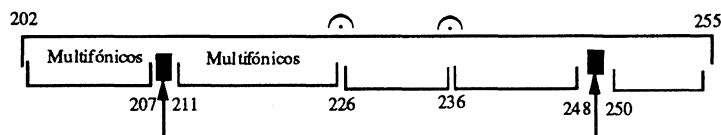
*Ejemplo 11*





Resulta curioso observar también, que el encadenamiento formal y su distribución siempre tienen que ver con alguna culminación instrumental, ya sea utilizando una masificación textural —de igual modo a la que encontrábamos en *Sonidos de la noche*— o mediante el uso del *accelerando*. Sin embargo, a la culminación más importante de la obra se llega mediante el uso de los multifónicos del oboe al final del desarrollo con clave, cuyo uso es algo inhabitual en la música de Soler, quien huye de la idea de ruido —inevitable con el uso de los multifónicos— para utilizar medios más convencionales. De hecho, este fragmento contiene en sí mismo un microcosmos formal-constructivo que a continuación presentamos.

*Ejemplo 12*



De nuevo, al igual que en el primer grupo cadencial (compases 71 a 98), aparece una distribución formal de simetría en la que juega un rol importante el instrumento solista, el cual se halla distribuido como instrumento a solo y sin acompañamiento a lo largo de todo el fragmento, mediante dos intervenciones de únicamente dos compases cada una; una al inicio y otra al final de dicho desarrollo —que culmina en el compás 226—, reduciéndose la tensión a partir de ahí y hasta el compás 255. En el resto, el Clave participa como un instrumento más.

*La serie*

A diferencia de *Sonidos de la noche*, el *Concierto para clavecín* utiliza una sola serie, sobre la que se basa todo el medio de articulación interválica tanto horizontal como vertical. La serie es, en este caso, parecida a la que ya encontrábamos en *Sonidos de la noche*, sobre todo en lo referente a su articulación interna o, lo que es lo mismo, en el uso simétrico de los intervalos.

*Ejemplo 13*



En este caso se utiliza una combinación de intervalos a modo de engranaje melódico de segunda mayor y menor frente a los de tercera menor, los cuales sirven a su vez para unir a los de tritono que, de uno u otro modo, gobiernan la obra. No vamos a agotar aquí al lector con una

descripción de todas las disposiciones seriales, ya que resultaría demasiado pesado. En todo caso, vamos a limitarnos a citar las que creemos más importantes. Dada la obviedad de la articulación serial utilizada en la idea **B** del concierto vamos a omitir su análisis, realizándolo sobre otros fragmentos de mayor interés analítico.

El engranaje serial queda reflejado en los cuatro compases iniciales, en los que coexiste una disposición vertical y horizontal entre el grupo instrumental e instrumento solista respectivamente.

*Ejemplo 14*<sup>19</sup>

Si bien la disposición horizontal es mantenida desde el principio hasta el fin del fragmento citado, ésta únicamente es utilizada en el inicio y continuada por el clarinete bajo, aunque no será completada en su totalidad. Puede observarse cómo Soler mantiene una relativa fidelidad a la serie original y utiliza a menudo la omisión del sonido 3 (La), intercambiándolo por el sonido 8 (Si), algo que ocurrirá a lo largo de toda la obra. De hecho, parece tratarse de un error aprovechado como medio de conseguir variedad, aunque esta sea limitada. Por paradójico que pueda parecer, en el resto de la obra Soler no utiliza ninguna combinación de la serie, ni siquiera las

19. La partitura se halla transportada.

básicas de retrogradación e inversión, y únicamente se limita a usar las combinaciones fragmentarias de esta, de modo semejante al de *Sonidos de la noche*. El propósito de Soler es desarrollar al máximo las posibilidades de la serie en su forma original y utilizarla a modo de tema. Algo así ocurre en el compás 154, a partir del desarrollo del clave, en el que encontramos la serie combinada mediante una superposición vertical.

Ejemplo 15

**Agitato (♩ = 112-120)**

The musical score for Example 15 is a complex orchestral passage. It features six staves: Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Bass Clarinet (Bass Cl.), Horns (Horn), Viola (Via.), and Violin (Vcl.). The tempo is marked 'Agitato' with a metronome marking of 112-120. The music is characterized by dense vertical superpositions of a series, with numerous fingerings (1-12) and dynamic markings such as *ff* and *pizz.*. Performance instructions for the strings include 'senza Sord.', 'col legno gesch.', and 'pizz.'. The score is highly detailed, showing intricate rhythmic patterns and complex intervallic relationships across the instruments.

Si bien todas las combinaciones inteválicas tienen de uno u otro modo una conexión con la serie, lo que escapa al raciocinio del uso interválico dodecafónico es el uso de los multifónicos, que por su composición interna no pueden organizarse según sus planteamientos —el uso de cuartos de tono es algo que Soler no tiene en cuenta como parte integrante de la serie—. Dichos multifónicos aparecen como una necesidad de crear cierta confusión sonora que, junto al uso de los acordes de segunda menor y séptima mayor de la viola y el tempo rápido del fragmento, crea una culminación sonoro-textural de enorme brutalidad que es, además, la cumbre de la obra —no hay otro fragmento en el que se utilicen medios de tal envergadura—. La combinación de la serie se realiza, sin embargo, de igual modo que en los anteriores fragmentos.

Ejemplo 16

The musical score for Example 16 consists of six staves. The Oboe (Ob.) part features complex rhythmic patterns and dynamics like *ff*. The English Horn (E.H.) and Bass Clarinet (Bass Cl.) parts include detailed fingerings (e.g., 1-12 for E.H., 1-11 for Bass Cl.) and dynamics. The Harp (Mpsal.) part is mostly silent. The Viola (Via.) part includes dynamics like *ff* and articulation such as *pizz sul pont* and *arco*. The Violin (Vcl.) part also features *ff* dynamics and complex rhythmic patterns.

Elementos de textura homófona

A pesar de que la obra mantiene siempre una distribución horizontal de la serie, subsisten en ella unas combinaciones en forma de acordes que serán punto de partida y de lenta progresión hacia la creación y estabilización del lenguaje armónico de su segunda etapa compositiva. Estos elementos armónicos son generados por la propia combinación de la serie, ya que al organizarse mediante intervalos de tritono resultan ideales para conseguir combinaciones de carácter consonante que, si bien integradas en el contexto, no se mantienen como tales.

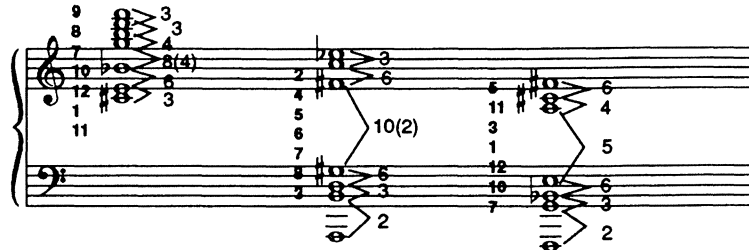
La primera combinación acordal es la que inaugura la pieza. En ella se utilizan los cinco últimos sonidos de la serie, que será repetida al final de la idea A en el Clave.

Ejemplo 17

The musical score for Example 17 shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. It features various musical notations, including dynamics like *ff* and articulation such as *pizz*. The score is divided into two measures, with notes and rests clearly marked.

A lo largo de ella la disposición acordal se realiza con combinaciones interválicas parecidas, siendo la más significativa la aparecida en el Lento del final de la cadenza (compás 71).

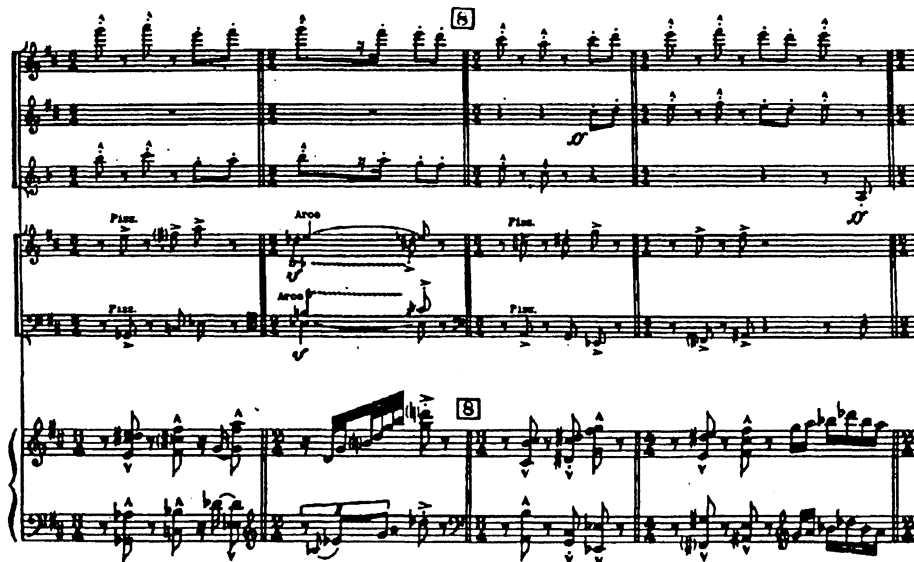
*Ejemplo 18*



Obsérvese cómo en los dos primeros acordes aparece una combinación de la serie nota a nota, si bien en el último se mantienen sólo algunos gestos, ya que la serie ha sido, en este caso, disgregada. La combinación acordal no tiene, sin embargo, una disposición estable que permita de uno u otro modo realizar encadenamientos similares en el resto la obra, siendo estos ordenados únicamente mediante la combinación serial.

La obra mantiene, a pesar de ello, ciertos fragmentos de textura rítmica homófona que merecen ser remarcados, aunque sea sólo por el contraste que representan frente al resto, de escritura eminentemente horizontal, y en la que lo vertical es una consecuencia de aquella. Como verdaderamente remarcable tenemos el fragmento que va desde el compás 128 al 133. Aunque existen otros fragmentos de homofonía entre grupos de dos o tres instrumentos, no son enumerables como tales, ya que a menudo se utilizan en los procesos cadenciales. El fragmento anteriormente citado recuerda, en algún momento, las partes homófonas del *Concierto para clavecín* de Falla.

*Ejemplo 19: Manuel de Falla: Concierto para clavecín. © Ed. Max Eschig.*



También Falla utilizaba estos fragmentos homófonos esporádicamente, aunque en mayor grado que en Soler. De hecho, Soler utiliza este fragmento como la culminación intermedia del desarrollo instrumental —al igual que en el desarrollo del solista se utilizará la culminación textural con sonidos multifónicos en los instrumentos de viento—. Sin embargo, en ningún momento se abandona la textura serial, si bien su combinación es compleja y no tiene una articulación continua que pueda ser utilizada como modelo de seguimiento (ejemplo 20)

*Ejemplo 20*

The image shows a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Bassoon (Bass. G.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The score is written in 4/4 time and features a complex serial texture. The Oboe part starts with a dynamic marking of *ff sub.* and includes the instruction *accel.* and *Höhepunkt*. The English Horn part also starts with *ff sub.* and has a dynamic marking of *fff*. The Bassoon part starts with *ff sub.* and has a dynamic marking of *fff*. The Violin part starts with *ff sub.* and has a dynamic marking of *fff*. The Viola part starts with *ff sub.* and has a dynamic marking of *fff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

No se puede hablar, tampoco, de un uso rítmico específico elaborado expresamente para el fragmento ya que los ritmos utilizados son, en realidad, derivados siempre de uno mismo, realizando un desplazamiento que irá poco a poco acentuándose, con el cual culminará dicha sección (ejemplo 21).

*Ejemplo 21*

The image shows a diagram illustrating the rhythmic structure of Example 21. It consists of four staves, each with a 4/4 time signature. The notes are circled, and lines connect them across the staves, showing a rhythmic pattern that shifts and overlaps. The first staff has a circled note on the first beat. The second staff has a circled note on the second beat. The third staff has a circled note on the third beat. The fourth staff has a circled note on the fourth beat. This illustrates a rhythmic displacement that occurs over time.

El procedimiento es, pues, una consecuencia lógica del uso serial, en el que el proceso de encadenamiento horizontal prima por encima de todo, tratado de forma tal que se comporta como una melodía infinita, algo que por otra parte será punto de partida y de elaboración en la etapa

del acorde wagneriano. En la obra se observa, además, la necesidad de expresión intuitiva, en la que lo formal y lo que tiene que ver con procedimientos complejos de elaboración del material, quedan expresamente al margen de un discurso pretendidamente simple y directo. Este uso, y la inseguridad que de él pueda extraerse, podría ser el origen de la necesidad de buscar un medio unitario que sintetizara y condujera de forma más clara la direccionalidad musical, y éste fue muy probablemente el punto de partida a la hora de utilizar un procedimiento que reuniera la particularidad del control vertical frente al horizontal —del mismo modo que el uso de la armonía en la música tonal—, el cual primaba en la etapa dodecafónica.

### **Le Christ dans la banlieue**

La composición de la obra data del año 1990, siendo revisada en 1994. Fue escrita por encargo del festival de Música Contemporánea de Alicante, y estrenada en 1991. La obra se halla integrada en la ópera *La Tentation de Sain Antoine* con texto de Flaubert, formando parte de la escena número tres del primer acto. Esta ópera, escrita en 1964, ha ido al paso del tiempo sufriendo modificaciones constantes, y si bien su lenguaje inicial era dodecafónico, el utilizado en el fragmento que aquí analizaremos nada tiene que ver con aquel, sino con el procedimiento empleado a partir del año 1975 sobre el acorde del *Tristán e Isolda* de Wagner.

Ahora bien, el uso del acorde del Tristán, como de hecho ocurre en el uso serial, no sufre alteraciones de contenido interno, a excepción del añadido o desglose de dicho acorde, algo que, por otra parte, no es utilizado constantemente: «[...] en manos de Wagner, esta concreta agregación sonora es el símbolo del deseo, del ansia universal abocándose, hundiéndose hacia la fuente única que puede colmar este deseo. Así, el *acorde* ha venido a ser una necesidad tan intensa que no admite ninguna otra agregación a su costado: puede manipularse, ser afectado por otros sonidos o por la simultaneidad de varias de sus formas, pero su presencia debe ser constante y omnipresente».<sup>20</sup> Este deseo de la no variación es algo obsesivo en el compositor, y resulta ser la prolongación del modo de uso dodecafónico, en el cual no parece temerse el riesgo que supone la invariabilidad sonora que un acorde tan específico como este impone a cualquier obra. Tampoco habría de confundirse ese uso moderado, incluso restringido del material musical, como una fuente de pobreza lingüística, ya que el desarrollo que a partir de él realiza Soler es rico en contraste melódico, a pesar de que en la generalidad de su obra reciente mantenga con claridad un nexo de unión que hace que distintas obras puedan parecerse de modo importante por la obviedad del uso del mismo material de partida.

Una vez llegado a este punto, valdría la pena hacer una pequeña reflexión sobre el uso del material temático, armónico y de cualquier índole en la música de Josep Soler. Nuestro compo-

20. MEDINA, A.: Artículo realizado por el propio Josep Soler sobre su lenguaje musical.

tor nunca ha sido tachado como un compositor de vanguardia, es más, como al inicio ya se mencionó, él no cree en esta como tal, algo que provoca que en su música no aparezca un espíritu de innovación lingüística a excepción del mencionado, y que podamos hablar de únicamente dos etapas, o incluso dos ideas como punto de partida a lo largo de toda su trayectoria compositiva. La constancia y respeto a la tradición le ha caracterizado siempre. De hecho es sabido entre sus alumnos el escepticismo que profesa hacia lo nuevo, en el que a menudo hay algo de incredulidad sobre tendencias o nuevas formas de pensamiento musical. A veces no le falta razón, pero a priori quizá es una actitud que limita el campo de acción, lo cual no le importa en absoluto como compositor, ya que su fin y dirección creativa se hallan orientados en un sentido fijo e inamovible.

Si en sus partituras dodecafónicas puede observarse claramente la serie utilizada, en el caso del uso del acorde del *Tristán* también la distribución interválica del acorde suele aparecer en una parte u otra de la partitura. Esa distribución a menudo se halla en una de las primeras páginas del manuscrito, dispuesta cromáticamente y en sentido descendente. Si bien el acorde utilizado como elemento generador es el anotado en el ejemplo número 2, éste se halla a menudo invertido y raramente en su estado original. Véase la distribución cromática que Soler utiliza como básica en su sistema.

*Ejemplo 22*

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system, labeled 'Inversa', shows a sequence of chords in a chromatic scale, with the first chord being inverted. The second system, labeled 'Ordinaria', shows the same sequence of chords in their original positions. The chords are arranged in a descending chromatic scale, starting from a high register and moving down to a lower register.

A partir del séptimo acorde, el intervalo de tritono se invierte —el número máximo de tritonos en la escala cromática es de seis—, y su acorde cambia sensiblemente por el uso del resto de notas que lo forman y que resultan hallarse a la distancia de un semitono por encima de aquellas. Esta serie de acordes es utilizada en modo diverso —en cuanto a su disposición—, si bien su composición interna es constantemente la misma. Aunque existe una preponderancia del primer acorde —la obra termina exactamente con este—, no se puede decir que exista un uso de estos de forma jerárquica, sino que son encadenados libremente y de forma arbitraria.



*Uso acordal*

El encadenamiento vertical utilizado en la obra es realmente complejo, e incluso resulta imposible generalizar su uso mediante un modo o fórmula interválica de cualquier índole. Dicho encadenamiento posee una relación intrínseca con procedimientos contrapuntísticos, que tienen que ver a menudo con el procedimiento armónico de nota añadida y resolución retardada. Ambos procedimientos producen una sensación de angustia y dramatismo extremo cercano al mundo expresivo del *Tristán e Isolda* de Wagner, que es del que parten. Sin embargo, mientras que en el caso romántico existe un continuo desarrollo programático en el que intervienen tanto lo profundo como lo superfluo, la concepción del compositor de un mundo cerrado y de connotaciones negativas relacionadas con la exégesis —el texto que acompaña a la partitura es un claro ejemplo— no da lugar a una relajación del discurso musical, lo que hace de la obra un mundo sonoro complejo que, escapando de una ordenación férrea, se rige por un complejo de ideas básicamente intuitivas.

Soler mantiene una enorme fidelidad al modelo wagneriano, sobre todo en cuanto al uso del medio acordal, de modo que este se hallará presente según la exigencia musical, o sea, que mientras que en fragmentos de enorme densidad el acorde sufrirá mutaciones que lo harán imperceptible como tal, en los fragmentos de gran lirismo y textura vertical, estos serán audibles con claridad. De hecho, este sistema así como su organización, pretenden acercarse de un modo u otro a un medio interválico de sonoridad global próximo al oyente, siendo así un perfecto sustituto de la tonalidad. No hay duda de que existe una obsesión en el uso de ese acorde, pero por otra parte también existe una explicación que resulta lógica en el discurso musical: la exigencia auditiva de la música no tonal nos lleva a un extremo sonoro que resulta en algunos casos excesivamente diverso para el oyente, y en el que dicha diversidad produce precisamente todo lo contrario de su propósito. Este riguroso examen de lo sonoro es el que el propio compositor lleva a cabo consigo mismo, pasando a lo largo de su trayectoria de un mundo no tonal de diversidad sonora —básicamente dodecafónico— a un mundo seudotonal, que en su sonoridad más extrema —el acorde del *Tristán* constituye, de algún modo, la cúspide de lo posible con la armonía clásica— permite desarrollar un mundo sonoro que se halla en el centro justo de ambos sistemas, algo que resulta por otra parte más cercano al oyente, a pesar de su evidente lejanía.<sup>21</sup>

No vamos a realizar una descripción de todos los tratamientos que el acorde recibe a lo largo de toda la obra, ya que sería excesivamente agotador para el lector, sino que estos los realizaremos sobre los fragmentos que consideramos de interés fundamental, contrastándolos entre sí y observando de ese modo su distinta aplicación.

21. No es nada nuevo que la audiencia en general se halla anclada en la música del pasado, dirigida por el marketing y el poder económico que a menudo no tiene en cuenta a la cultura como tal, y cuando así lo hace la confunde con algo que poco o nada tiene que ver con ella. Esto ya era anunciado por Adorno.

La primera verticalidad con contenido pleno del acorde del *Tristán* aparece en el compás 18. Este también aparece en la parte introductoria, pero ampliado y desarrollado de tal modo que resulta prácticamente inaudible como tal.

*Ejemplo 23*

The image shows two staves of music. The upper staff is a piano accompaniment in G minor, featuring a chromatic scale in the bass line that moves from G2 up to F#3 and then back down to G2. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2. The lower staff, labeled 'Tristán', shows the chord in G minor: G2, Bb2, D3, F#3, G3, Bb3, D4.

Obsérvese que, en el inicio, Soler utiliza una escala cromática en dos direcciones, la cual será conducida hacia el tritono Si-Fa que culminará en el Mib grave, sobre el que se edificará el acorde wagneriano. Habría que añadir, además, el hecho de que en los primeros compases hay una incidencia sobre el uso de ciertas notas, que son las resultantes de añadir el acorde wagneriano al Mib grave:

*Ejemplo 24*

The image shows three staves of music. The top staff is for Celesta (C. 1) in G minor. The middle staff is for Cuerdas (VI. I C. 5) in G minor. The bottom staff is for Fagot y trompas (C. 7-8) in G minor. All three parts feature a chromatic line that moves from G2 up to F#3 and then back down to G2.

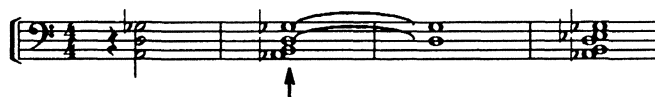
Sin embargo, esa incidencia sobre dichas notas parece ser el fruto de una tendencia a utilizarlas por inercia, a pesar de que vuelvan a aparecer con posterioridad plasmadas verticalmente, tanto en el piano como en la cuerda grave (contrabajos):

*Ejemplo 25*



Ahora bien, el uso de los distintos modos de encadenamiento entre los acordes viene siempre determinado por un medio muy específico: a mayor densidad los acordes cambian sus notas constantemente, y a menor densidad estos mantienen entre sí las notas comunes, utilizando para ello una mayor dosificación de los acordes que las posean. De hecho, esto será determinante en el uso acordal, algo que ya aparece con claridad en el compás 19 y siguientes.

*Ejemplo 26*



En el lugar del ejemplo señalado aparece el acorde principal del sistema en una posición cerrada, manteniendo entre los que le anteceden y continúan un encadenamiento de notas tenidas, a modo de retardos cadenciales que sirven para prolongar esa larga distensión, que llevará en el compás 26 al uso de la primera melodía de tipo temático claramente, aunque sin que por ello termine todavía la distensión.

Algo parecido ocurre en el compás 67 y siguientes, en este caso con mayor evidencia:

*Ejemplo 27*



Algunos de estos acordes no aparecen completos, e incluso aparecen más notas que las propias de aquel. En todo caso, este uso es habitual no sólo en esta obra, sino en la mayoría de las obras del compositor en las que utiliza dicho procedimiento de trabajo. Obsérvese además, el uso cromático del desplazamiento de los acordes —con respecto a los originales— que, aunque

dispuestos de distinta forma, siempre se desplazan mediante pequeñas distancias. Ello queda aún más claramente reflejado, si cabe, en el gran divisi de las violas del compás 81 a 84:

*Ejemplo 28*

The image shows a musical score for Example 28. It consists of two staves. The top staff is for a violin, with a melodic line that includes a trill and a triplet. The bottom staff is labeled 'Tristán' and contains a series of chords. A large bracket spans across both staves, indicating a connection between the two parts.

En este fragmento únicamente se utilizan tres acordes, que resultan ser consecutivos en la escala cromática ascendente (disposición inversa), empezando por el segundo (a partir del acorde wagneriano fundamental). Ahora bien, el uso del carácter dramático queda reflejado sobre todo en el Grave del compás 88 y siguientes, en los que la melodía es utilizada a modo de voz conductora acompañada de los acordes del *Tristán*. En dicho fragmento cada elemento vertical es un acorde distinto y no guardan entre sí relación de continuidad alguna, sino que la nota superior —melodía principal— dictamina el acorde a utilizar.

*Ejemplo 29*

The image shows a musical score for Example 29, which is a full orchestral score. It includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cb.), and Tristan. The score features various dynamic markings such as 'dolce', 'p', 'pp', 'Dnr.', and 'dolciss.'. There are also performance instructions like 'Dnr.' and 'Dnr.' with arrows pointing to specific notes. A bracket is used to indicate a tritone relationship between two notes in the Tristan part.

En este fragmento es continuo el uso del enlace entre acordes con el mismo tritono —en el ejemplo indicados con corchete—, lo que le confiere una menor agresividad armónica. La última parte (compases 134 y ss.) utiliza una configuración vertical parecida, lo que se prolongará hasta el último acorde. Véase al respecto los compases 176 a 182 (ejemplo 30).

## Ejemplo 30

The image shows a musical score for Example 30, consisting of six staves. The staves are labeled as follows: VI I, VI II, Vla., Vc., Cb., and Tristán. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The VI I and VI II staves feature melodic lines with triplets and slurs, marked with *pp*. The Vla. staff has a similar melodic line with triplets and slurs, also marked with *pp*. The Vc. and Cb. staves provide harmonic support with chords and slurs, marked with *pp* and *Dtv.* The Tristán staff at the bottom shows a series of chords, likely representing the Tristan chord, with a *pp* dynamic marking.

Hasta lo expuesto aquí el uso del acorde del *Tristán* es simple, utilizando a menudo un número limitado de acordes con el fin de encontrar un nexo de unión que les dé coherencia. Los fragmentos de mayor densidad instrumental son también más ricos en el uso del acorde, si bien su contenido es idéntico y en el que priman los acordes con sonidos añadidos, por otra parte necesarios dada la mayor textura instrumental. Ello implica una mayor libertad para el compositor, y es en estos fragmentos donde la unidad del acorde del *Tristán* queda velada y ocupa un segundo plano. Soler, para contrarrestar esa configuración densa proveniente de añadir sonidos al acorde fundamental, utiliza en determinadas partes un acorde mantenido que sirve así de referencia auditiva. Esos fragmentos suelen ser obvios al observar la partitura, pero difíciles de captar en una audición sin previo conocimiento de esta. De ello se desprende que Soler juega aquí con el efecto psicológico de repetir una imagen —en este caso musical— a lo largo de un discurso complejo, haciendo que el oyente la perciba sin saberlo. En estos fragmentos prima, por encima de todo, el encadenamiento contrapuntístico, y es en los momentos de gran homofonía cuando estos son verdaderamente claros. No hay, por otra parte, grandes fragmentos de densidad sonora, y de hecho estos quedan relegados a los siguientes: del compás 1 al 18, del 54 al 66, del 97 al 134 y del 158 al 165, o sea, cuatro fragmentos. El tercero es el más largo, ya que la mayoría de ellos no poseen más de 18 compases. Pero observemos alguno de esos fragmentos para poder ver cómo se articula el acorde wagneriano. El fragmento que sigue (ejemplo 31) es el que va del compás 3 al 5.<sup>22</sup>

22. Por la obviedad del tamaño de la partitura no es posible incluir un número elevado de ejemplos, ya que ello implicaría una necesidad de espacio mucho mayor. Para poder observarlo con claridad, remitimos al lector a la partitura original.

Ejemplo 31

The image displays a complex musical score for a piece titled "Sirenas" by Agustín Charles Soler. The score is arranged in a multi-system format, with each system containing several staves. The top section features a woodwind ensemble, including flutes, oboes, and bassoons, with various articulations and dynamics such as *mf* and *sf*. Below this, there are staves for strings, with markings for *unla.* (unlabeled) and *unla.* (unlabeled). A tuba part is also present, marked with *mf*. The lower section of the score includes vocal soloists, with lyrics in Spanish: "Sirenas" and "Con las uñas / With the nails". The vocal parts are marked with *mf* and *sf*, and include performance instructions like *Per..... Div.* and *Pizz.* (pizzicato). The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Es en estas partes donde el enorme oficio de intrumentador de Josep Soler se plasma con mayor claridad. El lector observará a primera vista un enorme complejo armónico y melódico, de cuyo discurso probablemente le resultaría difícil clarificar las consecuencias. Sin embargo, lejos de ser complejas, estas se articulan mediante la ampliación orquestal a partir de elementos reducidos, en los que la orquesta simplemente es doblada y redoblada sobre sí misma. En el siguiente ejemplo plasmamos las ideas básicas que en realidad participan en el fragmento, de las que se deduce que sigue siendo el acorde wagneriano lo que prima por encima de todo, aunque sea adornado y recubierto de una apariencia distinta.

*Ejemplo 32*

Para mayor claridad, en el ejemplo se han indicado los tiempos donde cada uno de los acordes aparece (líneas superiores), junto a los acordes constituyentes. En estos, obsérvese que utilizamos una notación con cabeza blanca para las notas del acorde ausentes, aunque estas forman parte en realidad del acorde principal. Sin embargo, mientras existen acordes que utilizan notas distintas —o simplemente un número menor de estas—, otros utilizan la superposición de dos acordes (indicado con corchetes). Ese uso contrasta con la pulcritud y la exactitud denotada en los anteriores ejemplos, y demuestra claramente que el compositor deja al margen una parte del sentir acordal prefijado, siendo lo horizontal lo que prima por encima de lo vertical, es decir, retomando lo que en el uso serial era fundamental: el despliegamiento interválico horizontal.

Lo contrario a esta mezcla acordal es la que encontramos en el uso del acorde plasmado con claridad e integrado dentro de un gran magma orquestal. Este uso, que podría ser, en cierto modo, atribuido al temor del compositor de que el discurso pueda quedar vacío de contenido armónico al multiplicarse las líneas melódicas, causa un efecto impresionante, al tiempo que da unidad a la obra. Una de las secciones en donde dicho efecto aparece con mayor claridad es en la que hemos denominado tercera sección de complejidad orquestal, en concreto, en el compás 111 (ejemplo 33).

Aquí, al igual que en la primera sección de complejidad orquestal —algo que, de hecho, ocurre en cada una de ellas—, la configuración vertical se ha realizado también mediante el acorde wagneriano, apareciendo con absoluta nitidez en el tercer tiempo del compás 111. No sólo ese acorde es plenamente wagneriano, sino que los que le anteceden y siguen se articulan también

del mismo modo, siendo un solo acorde el que prima por encima de los demás, manteniendo aquí un número considerable de notas comunes, si bien no se articulan de forma ligada.

*Ejemplo 33*

The image displays a complex musical score for Example 33, consisting of multiple staves. The notation includes various rhythmic values, including triplets, and dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is divided into two main sections, with the right section featuring a prominent melodic line in the upper staves and a more active bass line. The notation is dense and intricate, typical of a contemporary or experimental musical work.



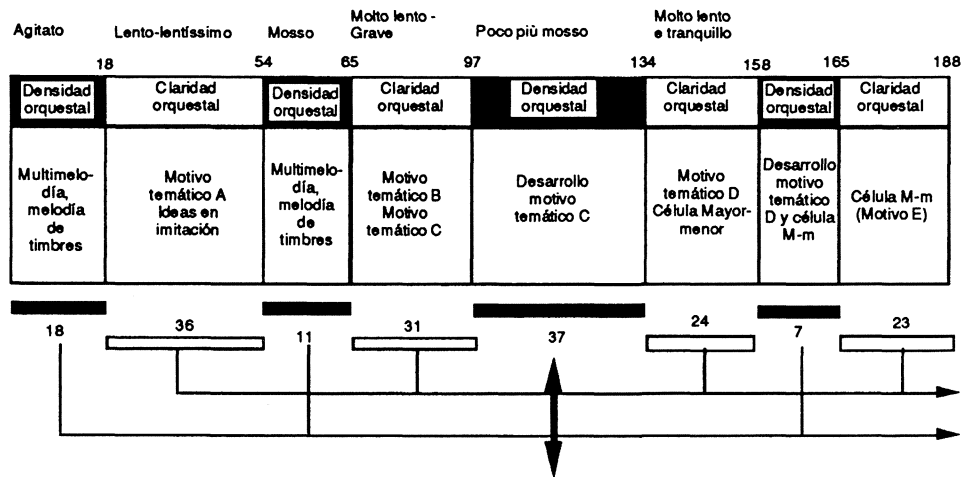
## Ejemplo 34

El sistema de Soler es, pues, un sistema de encadenamiento interválico de modelos fijos e inalterables en los que existe un claro alejamiento del concepto tonal *per se*, ya que el uso del cromatismo integral en un orden no predeterminado y sin encadenamientos fijos a modo de jerarquización tonal implican una suerte de proceso múltiple, que podría ser asociado al uso atonal practicado con anterioridad a la escuela dodecafónica, manteniendo, eso sí, el uso de un acorde al límite de lo tonal y de lo no tonal como medio de equilibrio. Lo que puede resultar sorprendente al lector es el hecho de que tras un empleo sistemático de acordes, en el que el único nexo de unión que se establece entre sí es el de las notas en común, pueda existir una fluidez del discurso, ya que el sistema, en todo caso, no garantiza en absoluto la continuidad musical que resulta evidente y notoria a lo largo de la obra. A ello responderemos en el siguiente apartado.

*Forma, contenido, desarrollo*

No hay en esta obra, al igual que en las anteriores, un proceso formal que explícitamente haya determinado el compositor a priori, sino que esta es una derivación clara del proceso evolutivo, que tiene en la intuición y necesidad interior su punto de partida. Quizá haciendo referencia a Schelling, quien en *La relación de las artes de la forma con la Naturaleza* (1807) expresaba que «Las obras que empiezan desde la mera forma, por mucho que se desarrollen desde ese lado, traicionan su origen por un incurable vacío precisamente allí donde buscamos la última perfección esencial. [...] Debemos ir más allá de la forma para volver a ella en cuanto inteligible, viva y sentida realmente», Soler huye de cualquier planteamiento previo, algo poco normal en un compositor de este siglo. Sin embargo, su obra, lejos de carecer de forma, se halla rígidamente delimitada en su aspecto de combinación de tensión y distensión, aunque esta rigidez sea observada desde el exterior y no desde el propio interior compositivo, en el que la forma nace desde dentro hacia fuera sin necesidad de planificación, de manera innata. Eso era algo que ya observábamos en las obras anteriores, y que aquí también se mantiene (ejemplo 35).

Ejemplo 35



Cabe destacar, en la configuración formal, el uso de la fragmentación en grupos, en la que existe una férrea unidad de criterio en cuanto al número de compases utilizado. No se puede decir con rotundidad que Soler divida con claridad dichos fragmentos, sino que a ellos normalmente se accede paulatinamente, siendo la aparición del acorde wagneriano lo que resulta determinante.

Obsérvese en el anterior ejemplo, el hecho de que el punto de partida —en cuanto a número de compases— de los fragmentos de complejidad orquestral, y los fragmentos de claridad orquestral, son precisamente el doble uno del otro, 18 compases de complejidad frente a 36 de claridad. A partir de ellos, cada fragmento sufre una reducción temporal en paralelo, con la única excepción de que el movimiento denso de la parte central —que coincide prácticamente con el centro neurálgico de la obra (compás 97)— es más largo, es decir, de 37 compases, cercano al doble de su configuración inicial (18).

El proceso formal es —como ya se anticipaba anteriormente— simple: la obra se reparte en 4 partes de enorme densidad orquestral frente a 4 partes de gran claridad, en las que el predominio del acorde wagneriano será primordial, si bien es en las partes lentas donde este actúa con verdadera relevancia. Esta idea de simultaneizar un período denso con otro más claro, junto a la de la disminución del número de compases es, en grandes rasgos, una derivación de la utilizada por Alban Berg en su *Suite Lírica*, aunque tomada, por supuesto, desde un ángulo absolutamente distinto, si bien su espíritu prevalece.

Algo que aparece en esta obra como rasgo diferencial de las anteriores, es el hecho de que no se utiliza en el inicio ninguna idea motivica o de tipo temático que se convierta en idea de desarrollo, sino que es el propio acorde quien asume dicha función, siendo las partes de mayor densidad las que más acusan dicha particularidad. En resumen, no hay elementos motivicos con rasgos diferenciales, a lo sumo hay elementos que serán repetidos someramente pero que no son constituyentes del discurso global de la obra, como es el caso del motivo rítmico de las trompas

del primer compás que, ampliado en el compás 12, aparece de forma diversa en el compás 64, aunque no lo hará de nuevo como tal en ningún otro fragmento de la obra.

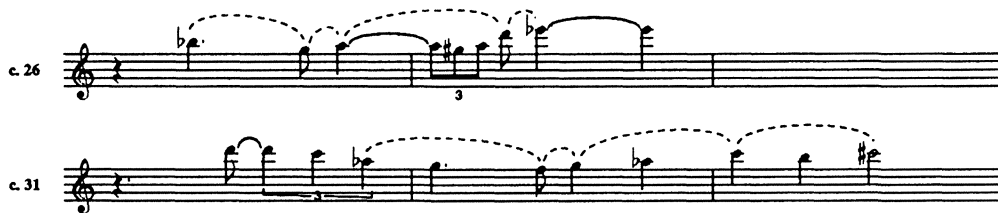
*Ejemplo 36*



Los otros elementos son, en realidad, un subproducto de la arpegiación y la conducción melódica mediante el acorde del *Tristán*, como por ejemplo el compás 5 y los compases 13 y siguientes, en los que predomina un elemento de tresillos, aunque no posee un carácter definitivo como idea temática. El primer elemento que lo poseerá es el del compás 19 y 20, aunque este actúa más como cita del leitmotiv wagneriano, que como idea temática.

Hasta este punto, lo que ha utilizado Soler es una especie de elementos verticales, que soberbiamente instrumentados —la orquestación recuerda a los *Gurrelieder* de Schönberg— le confieren una expresión de multimedía o melodía de timbres —*Klangfarbenmelodie*— en la que es la tensión dramática producida por el acorde lo que resulta evidente por encima de todo. Las únicas ideas temáticas que aparecerán a lo largo de la obra lo harán en los tiempos lentos o moderados, aunque se articularán de forma absolutamente independiente y sin repetirse de nuevo. La primera de ellas surge en el compás 25, efectuada por el flautín y el violín primero solo.

*Ejemplo 37*



En ambas melodías (compases 26 y 31) existe un encadenamiento idéntico —en el ejemplo las notas unidas por línea discontinua— unido por notas de paso intermedias que utilizan la misma direccionalidad. El único desarrollo que utiliza Soler en estos elementos es el de una continuidad melódica que no se repite, algo parecido a la idea de melodía infinita en Wagner. En muy pocos casos hay un desarrollo contrapuntístico de estas, uno de ellos se encuentra en el compás 50 a 52.

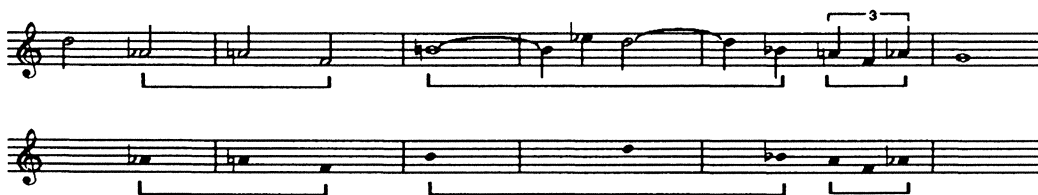
La segunda idea temática lo va a hacer en el segundo período de claridad orquestal, a partir del compás 74 y siguientes, en los que se suceden las ideas temáticas hasta llegar al compás 88, donde aparece la melodía acompañada del acorde wagneriano (ejemplo 29), también evolucionando hacia el infinito. Va a ser esta, precisamente, la única idea utilizada de forma clara en la densidad orquestal posterior, aunque continuamente variada, de tal modo que la configuración melódica resulta absolutamente distinta de la inicial y, por tanto, en continuo desarrollo.

*Ejemplo 38*



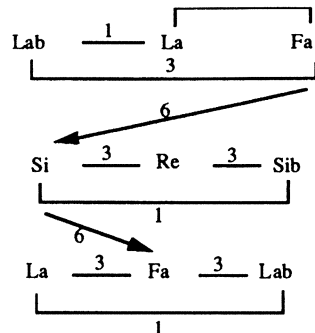
Si bien el aspecto melódico global es siempre distinto, se repiten gestos melódico-interválicos entre las distintas frases (ejemplo 38), algo que sirve al oyente como referencia. La última idea importante hace su aparición en el último período de claridad orquestal, en el compás 134, y es, de entre todos los aparecidos, el más simple. En él se manifiesta, por primera vez, un elemento destacado que será imitado por buena parte de la orquesta, siendo el único de toda la obra que posee un contorno melódico claramente definido aunque paradójicamente haga su aparición en la parte final de esta. Dicho elemento posee un carácter ineludiblemente wagneriano, y es con ese propósito con el que Soler lo utiliza aquí, ya que del mismo modo que el acorde wagneriano resulta un acorde inerte entre dos ejes —tonal y atonal—, dicho acorde expresa a la vez la ambigüedad mayor-menor que resulta del encadenamiento interválico a una nota que actúa como eje central.

*Ejemplo 39*



Obsérvese, en el ejemplo anterior, la ambigüedad interválica que utiliza Soler en la articulación del fragmento, el cual se halla supeditado a la relación de mayor-menor, acogiendo, además, elementos interválicos que son innatos en su música, la relación de tritono y el cromatismo absoluto.

*Ejemplo 40*



Dichos elementos no sólo aparecen en el acorde wagneriano estudiado aquí, sino que eran utilizados de modo similar en los procesos interválicos con base dodecafónica, en cuyas series se empleaba continuamente el elemento de tritono y segunda menor.

La parte final de la obra se va a articular combinando el acorde mayor y menor, terminando con el acorde wagneriano —acorde real—<sup>23</sup> en su estado fundamental, algo que utiliza Soler en buena parte de su música actual. No aparece dicho acorde hasta finalizar la obra, utilizando a lo largo de ella dicho acorde en las combinaciones, transposiciones y disposiciones posibles, pero nunca en su estado original.

**A modo de epílogo**

De lo expuesto hasta aquí resulta obvio que el lenguaje musical de Soler bebe de la influencia y experiencia adquirida con el estudio de las obras que él mismo considera fundamentales en la historia de la música: «El arte surge cuando de muchas nociones obtenidas por la experiencia se produce un solo juicio universal sobre las cosas semejantes»,<sup>24</sup> y que se convierten en una losa que no permite abstraer de ella más que lo fuertemente exprimido, convirtiéndose en un elemento férreo e incluso obsesivo en cuanto a su influencia. Lo curioso y quizá lo más significativo de la música de Soler, es que el material de trabajo es limitadísimo, e incluso exageradamente limitado, lo cual nos parece debido a un temor explícito a la dispersión de las ideas y consecuentemente a la difuminación del discurso musical. En los dos períodos fundamentales de su trayectoria compositiva no existen más que dos focos de acción, el material derivado de la escala dodecafónica, que se articula siempre de un modo fijo, y el uso de un acorde que curiosamente se halla en un estadio anterior al del uso dodecafónico, siendo su uso un retroceso lin-

23. Entendemos como acorde real el utilizado efectivamente por Wagner en su *Tristán e Isolda* (ejemplo 2).

24. ARISTÓTELES: *Metafísica* 980a.

güístico que le ayuda a evitar la posible disgregación, y por consiguiente, la falta de control del discurso musical global.

No parece importar a nuestro compositor el hecho de que estos elementos resulten en algunos momentos primarios, e incluso se podría decir que ni siquiera los intenta evitar como tales: su espíritu compositivo se halla lejos de planteamientos de desarrollo complejos, predomina el aspecto intuitivo sobre el intelectual, siendo este último un subproducto de la exégesis que prevalece en toda su obra. No hay que achacar por ello a la obra de Soler, como a menudo se hace con ligereza, el hecho de que sea una obra poco pensada, sino todo lo contrario: la obra es, para el compositor, una forma de exteriorizar la experiencia del proceso intelectual y humano propio. La obra de Soler no permite al analista grandes disquisiciones, ya que es austera en el uso de materiales, siendo en el contenido poético-dramático donde se halla toda su magnitud expresiva.

No hay duda de que a pesar de su continuo pesimismo, a veces exageradamente dramático, Soler está dando un corpus de obras a la música catalana del siglo xx que en el futuro se reconocerá con mayor aprecio que en el momento actual, porque a menudo son otros puntos de vista e influencias, a menudo extramusicales, los que predominan en una sociedad, siendo la de hoy una de las más ancladas en movimientos propagandísticos y extracreativos que distorsionan el hecho artístico en sí, equivocando a menudo el valor artístico, dándolo por hecho a obras que no lo poseen y despreciando a otras que lo tienen.\*

\* Las obras de Josep Soler citadas en este artículo pueden encontrarse en las siguientes editoriales:  
– *Sonidos de la Noche*, B. Schott's Söhne. Mainz. Representante en España, Ediciones Quiroga, Alcalá, 70. 28009 Madrid.  
– *Concierto para Clavecín*. Editorial Clivis. Milà i Fontanals, 14, 3r. 9a. 08012 Barcelona.  
– *Le Christ dans la banlieue*. Editorial Alpuerto. Caños del Peral, 7, 1º dcha. 28013 Madrid.