

Ludibrias: desde la música hacia el texto.

Análisis de contenidos del cuento musical para banda sinfónica

Ludibrias: from music to text. Analysis of the contents of the musical tale for symphonic band

Sixto Manuel Herrero Rodes

Conservatorio Superior «Óscar Esplá» (Alicante)

<https://orcid.org/0000-0003-2830-5968>

Jose Luis Escrivà Córdoba

Conservatorio Superior «Óscar Esplá» (Alicante)

<https://orcid.org/0000-0003-1809-1097>

Irene Oliva Andrés*

Investigadora independiente

<https://orcid.org/0000-0002-3987-4800>

Resumen

El cuento musical se presenta actualmente como un género de muy diversa procedencia y formato creativo. La presente investigación demuestra cómo el compositor puede generar el relato del cuento a partir de la música escrita. Al mismo tiempo cómo la música puede ser entendida de tres maneras diferentes: independientemente del texto narrado, con el texto y también con una puesta en escena. La instrumentación propuesta en esta obra posibilita el uso de una plantilla reducida o ampliada según las posibilidades de cada agrupación. Para finalizar, un nuevo paradigma armónico asociado a la modalidad nos permitirá reconocer una nueva concepción de la composición que se sustenta en el uso de los modos como puntos de referencia de polarización sonora, la polimodalidad y las estructuras musicales en forma de simples y complejas texturas tímbricas.

Abstract

The musical tale is a genre of very diverse origin and original format. The present investigation demonstrates how the composer can generate the story from written music. At the same time, how music can be understood in three different ways: independently of the narrated text, with the text and also with a staging. The instrumentation proposed in this work enables the use of a reduced or expanded template according to the possibilities of each group. Finally, a new harmonic paradigm associated with modality will allow us to recognize a new conception of composition that is based on the use of modes as reference points for sound polarization, polymodality, and musical structures in the form of simple and complex timbral textures.

Palabras clave

Cuento musical;
Cita musical;
[Poly]modalidad;
Polarización;
Texturas tímbricas.

Keywords

Musical Tale;
Musical Quotation;
[Poly]-Modality;
Polarization;
Timbral Textures.

* Irene Oliva ha escrito los apartados: «El cuento musical» y «El texto y la música en el cuento musical».

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo principal exponer el proceso creativo utilizado para componer el cuento musical titulado *Ludibrias* (2011) de Sixto Manuel Herrero. Para ello, nos proponemos presentar aquellos elementos relacionados con el cuento musical que nos han servido como antecedentes conceptuales e históricos en la consecución de este objetivo. Por tanto, esta investigación no pretende realizar un estudio exhaustivo del cuento musical ni aportar actualizaciones del estado de la cuestión de este género desde el punto de vista histórico o musicológico. Al contrario, con este cometido tan solo se pretende citar aquellas fuentes primarias que nos han servido como modelo para la composición musical.

Como objetivos específicos, nos proponemos contextualizar el cuento musical en la medida en que nos ha servido para diferenciarlo como género en la preparación de los elementos previos a la composición. Mediante esta herramienta de trabajo hemos podido clasificar y clarificar qué es lo que nos interesa y qué podemos descartar como fuente de aprendizaje en nuestra autoformación. Además, el haber podido diferenciar dentro de este género musical alguna de sus variantes nos ha permitido situarnos en el punto de partida deseado y tan necesario en la composición musical.

Otro de los objetivos específicos ha consistido en realizar un autoanálisis mu-

sical del citado proceso creativo, es decir, aportar una muestra de los mecanismos constructivos que hemos organizado en tres fases. La primera ha supuesto la exposición del argumento o texto narrativo sobre el que se sustenta el cuento. En una segunda fase se ha atendido a la instrumentación utilizada y sus combinaciones posibles. Por último, se ha expuesto un análisis de la propia música que atiende a la distribución del espacio temporal, a los contenidos musicales y a sus relaciones estructurales dentro de la partitura.

A lo largo del artículo apreciaremos cómo la narración cobra tintes asociados al método auto-narrativo, es decir, asociados a experiencias de vida explicadas por el propio compositor en primera persona y, sobre todo, en su fase analítica, usando un método de investigación autobiográfico basado en las artes. De esta manera, la información que el lector podrá hallar en el texto estará sustentada por la propia experiencia del compositor en el proceso creativo, la cual está orientada a mostrar aquellos contenidos musicales de la partitura. Por lo tanto, resulta necesario precisar aquí que no haremos uso de las vías de investigación musical que definen el «proceso artístico» y que atienden a principios subjetivos relacionados con esta disciplina, principios que tienen como misión decapar las capas de la subjetividad musical para conocer de primera mano el espacio íntimo del creador, más propio de la investigación desde las artes.

El cuento musical

Contar historias es algo consustancial al ser humano. Conociendo la existencia de contadores de cuentos desde tiempos remotos, los orígenes más lejanos del cuento musical pueden situarse en todas aquellas manifestaciones orales en forma de historias o cuentos nacidas de la necesidad del hombre de comunicar sus saberes y experiencias, manifestaciones que forman parte de las historias y de las intrahistorias de los diferentes pueblos y civilizaciones. De esta manera, el texto narrado y la música, en sus diferentes acepciones, han formado parte del repertorio musical. La estética musical ha ido variando con el paso del tiempo, así como también el mensaje del texto. Sin embargo, su unión ha permanecido indisoluble.

Entre las posibles variantes y combinaciones musicales que pueden darse entre texto narrado y música, el cuento musical ha ocupado y ocupa actualmente un lugar de especial relevancia en cuanto a su contenido y mensaje. Las historias narradas han sido acompañadas, desde tiempos remotos, por música compuesta o no a partir del texto; y la semiótica textual y musical, incluso la ilustrativa, ha potenciado la estimulación creativa y la imaginación, además de ayudar a descubrir sensibilidades

estéticas y a fortalecer los criterios de personalidad y juicio crítico de los receptores.

La relación entre cuento y música empezó a establecerse con fuerza hacia el siglo xix. Este hecho vino marcado especialmente por la predilección de los románticos por el relato corto, un género literario considerado como el medio perfecto para expresar los ideales de exaltación del individuo y de la fantasía. El interés de los literatos románticos por el género del cuento se trasladó rápidamente al ámbito musical, surgiendo ya a finales del siglo xix numerosas composiciones musicales inspiradas en cuentos de diversa índole y procedencia. Muchas de estas obras publicadas por Charles Perrault, E. T. A. Hoffmann, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen fueron, y han sido, quizá las más influyentes sobre los compositores.

Llegados al siglo xx, las creaciones musicales en las que cohabitan cuento y música ampliaron más sus horizontes, adquiriendo múltiples formatos y posibilidades. Fernando Palacios, en su artículo «Cuento y música: un idilio permanente»¹, hace un recorrido por las numerosas opciones que pueden darse al combinar cuento y música, y habla del cuento musical como género propiamente dicho². Además de consolidarse como tal desde hace unas décadas, el cuento musical se

¹ PALACIOS, Fernando. «Cuento y música: un idilio permanente». *Música, Arte y Proceso*, 4 (1997), pp. 73-85.

² Fernando Palacios se refiere al cuento musical como «un género en que se unen dos fuerzas [el cuento y la música] para potenciar el resultado». *Ibidem*, p. 75.

ha erigido como una herramienta útil para la formación de los alumnos en el aula desde diversos campos del conocimiento; por extensión, en las universidades y en los conservatorios se ha convertido en una actividad multidisciplinar, en donde alumnado y profesorado participan, tanto en su creación como en su interpretación y representación escénica. No debemos olvidar que en las escuelas de música ligadas a las sociedades de las bandas, su práctica puede contribuir abiertamente a desarrollar los campos de la inhibición escénica, potenciando y estimulando al alumnado en la práctica musical.

La gran variedad de formas y posibilidades que puede adoptar la combinación entre cuento y música son tantas como la imaginación pueda dar, y sus aportaciones son múltiples:

El valor social de compartir una historia con otros oyentes incide en el enriquecimiento comunicativo del colectivo, establecido sobre una base cultural común y con unas idénticas condiciones de recepción. Además, los códigos no verbales propios de la vertiente oral de la lengua (gestos, entonación, volumen...), junto a otros códigos musicales o pictóricos, contrarrestan una posible manifestación monótona del texto escrito, incitando a la misma lectura en papel. Y es aquí donde la música, por tanto, como ingrediente de la oralidad, adquiere un sentido crucial dirigido a otorgar una mayor vida y carga emocional a los relatos narrados³.

El texto y la música en el cuento musical

Las relaciones entre cuento y música han quedado plasmadas en numerosas creaciones artísticas a lo largo de la historia. Si buceamos en el repertorio musical clásico occidental, hallaremos numerosas obras donde conviven cuento y música de formas muy diversas. Algunas de ellas pretenden describir o evocar el texto en el que se basan a través del discurso musical, como sucede en las cinco piezas infantiles para dos pianos *Ma mère l'Oye* (1910) de Maurice Ravel. En otras, el interés principal radica en su condición dramática y escénica, como en la ópera *Hänsel und Gretel* (1893) de Engelbert Humperdinck. Existe, además, un grupo de obras basadas en la interrelación entre la música y la narración de un cuento, influyéndose ambos elementos recíprocamente. Es en este último grupo donde el cuento musical halla su razón de ser.

Un cuento musical puede definirse como una obra en donde coexisten la narración de una historia y la música, produciéndose entre ambos elementos una simbiosis creativa. De esta forma, tanto el discurso narrativo como el discurso musical se sitúan en un mismo plano expresivo en el conjunto de toda la obra, funcionando ambos elementos como hilos conductores de la misma y como generadores

³ VICENTE-YAGÜE JARA, María Isabel de y GUERRERO RUIZ, Pedro. «El cuento musical. Análisis de sus componentes textuales, musicales e ilustrados para el desarrollo de las competencias básicas en educación primaria». *Profesorado: Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 19, 3 (2015), p. 399.

del objetivo final. La íntima relación que se establece entre ambos discursos hace que el cuento dote de sentido a la música y viceversa, formando un todo indivisible.

Desde el punto de vista compositivo, podemos establecer dos modalidades de cuento musical en función de la condición original o no de la música en que se basa. La primera incluye todas aquellas creaciones generadas a partir de música ya compuesta previamente. La elaboración de estos cuentos musicales implica la selección de música y de texto literario, con el fin de organizar orgánicamente ambos elementos a lo largo de la producción. En algunas ocasiones, el relato puede sufrir ciertas modificaciones que le permiten fusionarse mejor con la música que previamente ya estaba compuesta. Ejemplos de cuentos musicales pertenecientes a esta modalidad serían *El pájaro de fuego* (1998), creado por María Ángeles Calan, Josefa Ruiz y María Concepción Vilches a partir de un relato de Carmen Santonja y música de Igor Stravinsky, extraída de su ballet homónimo; *Janós, el niño que soñaba despierto* (2000), de El Gran Wyoming, con texto del mismo autor y música de Zoltán Kodály; y *Los extraños sueños de la pequeña Pino* (2004), de Fernando Palacios, autor que escribió el relato y le añadió música sinfónica de diversos autores, entre los que destacan Purcell, Haendel, Albinoni, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Borodin, Bizet, Power, Debussy, Britten y el propio Palacios.

La segunda modalidad aúna todos aquellos cuentos musicales para los que

se ha compuesto *ex profeso* una música original y específica para un cuento escogido o creado también para tal efecto. Dentro de este grupo encontramos, a su vez, dos tipologías de cuento musical. Por un lado, aquellos donde el compositor selecciona o inventa un texto y, posteriormente, compone una música original que intenta describir el discurso literario, estableciéndose estrechos lazos estructurales entre el cuento narrado y la música. El punto de partida de estas producciones es, por tanto, el relato, del cual surge posteriormente una música que busca fusionarse íntimamente con él, con el fin de ilustrarlo musicalmente. Algunos ejemplos de este tipo de creación musical son *Pedro y el lobo* (1936) de Serguéi Prokófiev, basado en el cuento tradicional ruso homónimo; *Liliana* (1993) de Salvador Brotons, basado en un poema de Apel·les Mestres; *Viaje a la luna* (1966), con texto de Josep Maria Espinàs y música de Xavier Montsalvatge; y *La mota de polvo* (1991), con música y texto de Fernando Palacios.

De manera diferente y también poco frecuente, encontramos creaciones donde el compositor escribe en primer lugar la música y posteriormente le adapta un relato. De esta forma, es la música la que genera el discurso textual que se unirá estrechamente a ella. Uno de los cuentos musicales concebidos desde esta perspectiva es *Ludibrias* (2011), de Sixto Manuel Herrero, una obra para la cual compuso en primer lugar la música y más tarde le añadió un relato de creación propia que la dotara de significado.

Por otro lado, el cuento musical no está limitado estéticamente ni musicalmente, en la medida de que el compositor puede elegir libremente el texto y la música partiendo de su inspiración creativa. Sin embargo, el punto común de todo cuento musical debe consistir en combinar íntimamente la narración y la música, de forma que ambos elementos se complementen de manera recíproca y se otorguen significado mutuamente.

Muchos cuentos musicales, además de perseguir un objetivo artístico, presentan también una finalidad didáctica. *Pedro y el lobo* es un claro ejemplo de esta cuestión. Prokófiev recibió el encargo de componer una obra para familiarizar al público infantil con los instrumentos de la orquesta. Este objetivo lo consiguió asociando a cada personaje del cuento un instrumento. De la misma manera, el cuento musical *Viaje a la luna* también contiene un componente didáctico. Esta obra comienza explicando las diferentes familias instrumentales que van a intervenir en cada parte del cuento, para que así el público vaya identificándolas durante su audición.

Con todo ello, podemos decir que el cuento musical constituye una composición en la cual música y texto se ilustran mutuamente. Por tanto, no debe entenderse como el mero binomio cuento-música, sino como la confluencia y la interacción recíprocas entre ambos elementos para crear una realidad artística nueva e indivisible.

***Ludibrias*: desde la música al texto en el proceso creativo**

La composición de este cuento musical resulta un tanto inhabitual puesto que la escritura de la música se realizó, en primer lugar, sin un texto argumentativo previo, como si de un «arte secuencial» sin palabras e imágenes se tratara⁴. En este sentido, la música incluida en cada capítulo del cuento puede ser escuchada independientemente del resto, ya que posee un discurso lógico propio y característico. El objetivo inicial de la obra fue el de escribir una música basada en el uso de los modos gregorianos y, al mismo tiempo, in-

⁴ Podemos hallar una de las primeras manifestaciones de «arte secuencial» en las Pinturas Rupestres. Con estas, el hombre primitivo inicia sus primeras manifestaciones pictóricas, las cuales le permiten distinguir y aprender a conocer mejor el medio natural y animal en el que se desenvuelve. Estas pinturas parecen estar realizadas con un cierto orden que clarifica su mensaje.

La escritura de la música, realizada por el mismo autor en *Ludibrias*, establece un cierto paralelismo con la definición de «arte secuencial» que defiende Will Eisner: «“Escribir” cómics puede definirse como la concepción de una idea, la disposición de los elementos gráficos, la construcción de la secuencia de dicha narración y la composición de los diálogos. Es, a un mismo tiempo, parte y todo del medio [...]. Por las exigencias que implica, el guionista de cómics se encuentra más cerca del autor dramático, con la salvedad de que el escritor, en el caso de los cómics, es también el constructor de imágenes (dibujante). En el arte secuencial, ambas funciones se encuentran irrevocablemente entrelazadas. El arte secuencial es el acto de tramar un tejido». EISNER, Will. *El Comic y el Arte Secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 1994, p. 124.

troducir otros de tipología diferente e incluso artificiales, creando un complejo sonoro que tuviera como resultado la confluencia entre tradición y modernidad. Para ello, una producción digital sonora editada por el sello Membran International GmbH sirvió de documento sonoro para seleccionar o inspirar alguno de los motivos temáticos usados en las secciones de la obra musical⁵, un recurso que en composición se conoce como cita musical⁶. Este sistema de escritura proporcionó, en muchos momentos de la obra, un espacio diseñado en forma de collage a partir de una serie de motivos musicales melódicos y rítmicos⁷.

Este conglomerado de materiales musicales fue desarrollado a través de una serie de técnicas compositivas basada en la superposición de líneas melódicas independientes, es decir, mediante una polifonía de varias líneas melódicas superpues-

tas y organizadas por diferentes modos que dan lugar a una polimodalidad, tanto vertical como horizontal. Su empleo permitió generar grandes complejos texturales gracias a una estratificación de las voces que se apoya en la instrumentación típica para banda de música.

Una vez que la música estuvo escrita, emanó de su propio contenido la necesidad de ponerle letra y de implementar la interpretación de un texto narrado que diera voz a la melodía. El resultado final fue un cuento musical ambientado en el Medievo, resultado estilístico que rozaba el estado liminal del propio arte de la composición musical, donde reyes y reinas, príncipes y doncellas, duendes y dragones, cohabitaban en una historia de carácter lúdico que tan solo pretende recrear unos valores de justicia e igualdad entre los participantes y sus receptores.

⁵ ENSEMBLE ALBA. *Music of the Middle Ages* (Hildegard von Bingen/ Meister Rumelant). Membran International GmbH (2004).

⁶ Se entiende aquí el concepto de «cita musical» como el recurso musical compositivo que utiliza fragmentos motivicos o fraseológicos de otras obras en la nueva pieza musical. Morgan, en su libro sobre, *La música del siglo xx*, nos dice: «Uno de los primeros síntomas del cambio significativo que se produjo en la visión compositiva fue la aparición de citas musicales correspondientes a la música tradicional tonal [...]. El rasgo novedoso en las citas musicales de la década de 1960 lo constituye el hecho de que normalmente son tratadas como "objetos externos", como cosas extraídas de otras épocas y lugares, con unos principios estilísticos anacrónicos respecto a sus contextos inmediatos. La música tonal se pone de relieve frente a la música no tonal, o frente a otra». MORGAN, Robert. *La Música del Siglo xx*. Madrid, Akal, 1994, p. 432.

⁷ José María García Laborda, en su glosario de términos, define el collage de la siguiente manera: «técnica que alude en un principio al método de pegar diversos elementos dispares, empleada por Picasso y Braque en 1912. En la música se aplica esta técnica para aludir a toda clase de interferencias que inciden desde fuera en forma de citas de la historia de la música o de ruidos (manipulados por música concreta) y que están tratadas de forma multiforme y variada». GARCÍA LABORDA, José María. *Forma y estructura de la Música en el siglo xx (Una aproximación analítica)*. Madrid, Alpuerto, 1996, p. 248.

Ludibrias: el argumento

Ludibrias, obra basada en el uso de temas motivico-rítmicos de la música medieval, en recreaciones de espacios sonoros como órganos de catedral y fanfarrias anunciadoras de los castillos, generó poco a poco la necesidad de dar voz a la música con palabras, con un texto que puede ser narrado y, a su vez, escenificado. Su argumento es el siguiente:

En una tierra donde existen tres reinos representados por tres colores –el Reino Blanco, el Reino Negro y el Reino Azul–, la necesidad del Rey Blanco por perpetuar su dinastía y bienestar a su pueblo le incita a intentar negociar el casamiento de su hija, la Princesa Blanca, con el hijo del Rey Negro, el Príncipe Negro. Negada la princesa a casarse por obligación, el Príncipe Negro la rapta; sin embargo, la princesa es capaz de escapar de sus mazmorras y solicitar la ayuda al hijo del Rey Azul, el Príncipe Azul, quien se encuentra desterrado debido a un fatídico hechizo obrado por la Bruja Gris, la cual le mantiene en un estado de niñez perpetua y alejado en un bosque en compañía de unos duendes amarillos y su dragón

rojo. Al final, el Príncipe Azul consigue evitar el matrimonio de la Princesa Blanca casándose él mismo con ella y deshaciendo el hechizo que tanto a él como a sus duendes y su dragón le había realizado la Bruja Gris.

El texto del cuento es inédito, pues como ya se ha adelantado párrafos atrás, surge de la necesidad de explicar la música con las palabras. En realidad, está contado desde el deseo de eliminar las diferencias de clases entre las personas, y es al final del cuento cuando podemos hallar su moraleja. Así, el narrador toma parte, en primera persona de la acción, invitando a todos los oyentes a no diferenciar a las personas y los territorios por sus tendencias y colores⁸.

Análisis musical de Ludibrias

La antesala de la composición musical

El texto de *Ludibrias* fue acabado en el año 2011. Sin embargo, la composición

⁸ Al final del cuento, el texto plantea una serie de conclusiones en forma de moraleja que textualmente dice lo siguiente: «¡Bueno! ¿Y ahora qué?... os preguntaréis... ¡Ah sí, ya sé! Todos pensáis que los Príncipes se casaron, unieron sus reinos, sacaron a sus pueblos de la miseria, y todos fueron felices y comieron perdices... Es posible, no lo sé... Pero sí os puedo contar lo siguiente. Los Reinos Azul y Blanco se unieron y formaron un nuevo reino llamado Reino Zarco, color que representa la mezcla entre los colores de esas tierras. El Dragón Rojo se convirtió en el Dragón Verde, dispuesto a apagar el fuego de los volcanes del Reino Rojo y a tapar sus cráteres para siempre. El borriquillo se transformó en un magnífico corcel Marrón. Ahora ya podía cabalgar en libertad por ríos, valles y montañas del nuevo Reino. Y si de algo nos debe servir este cuento es para enseñarnos que los colores no sirven para dividir a las personas, sino para mezclarlos en un solo sueño, en una sola ilusión. Y si alguna vez os encontráis con el Arco Iris, fijaos atentamente en sus colores... Podréis ver a todos nuestros amigos y amigos de este cuento vivir en paz y armonía, convirtiendo sus sueños en ilusiones, sin que los separe el color de sus almas. Por cierto, ¡nuestros príncipes fueron muy felices! Que sí... que comieron perdices... ¿o no? ¿Qué pensáis vosotros?».

comenzó mucho antes, durante el curso 2009-2010, en la época en la que el autor fue profesor de la cátedra de composición del Conservatorio Superior de Música de Murcia. Previamente, el compositor había participado en la Universidad Politécnica de Valencia en una serie de cursos de formación con la finalidad de realizar su doctorado (2002). Es entonces, cuando en asignaturas como Gregoriano y Paleografía del Barroco, comenzó a profundizar en el comportamiento de la modalidad, tanto en el ámbito de la música religiosa como profana. También, fue de suma importancia estudiar el lenguaje musical de Olivier Messiaen a través de su tratado sobre los modos de transposición limitada⁹. Mediante la asimilación de su técnica y de su lenguaje musical pudo aprender y entender mejor el comportamiento y el uso de los modos, independientemente de su procedencia y naturaleza¹⁰.

La misma palabra que titula el cuento supone ya una anomalía en su significado, puesto que *Ludibría* como tal no existe. Realmente, se trata de una invención propia, cuya palabra originaria es «ludibrio», que significa en castellano mofa o burla.

La instrumentación

La obra está escrita para banda de música, aunque puede interpretarse con una plantilla reducida formada por un solo intérprete por voz; o bien, si se da la posibilidad, cada voz se puede desdoblarse con el número de intérpretes que se considere oportuno, de acuerdo con las posibilidades de cada banda y teniendo siempre en cuenta el equilibrio de la textura instrumental¹¹. La plantilla para el grupo instrumental o banda de música está configurada siguiendo el orden establecido en la tabla 1 (ver página siguiente).

Consideraciones sobre la performance

Un aspecto importante de este cuento musical es que su interpretación puede adaptarse a los siguientes formatos en cuanto a la performance se refiere:

1. Solamente la interpretación de la música, pues en su origen estaba pensado como una obra sin palabras, a modo de suite instrumental.
2. Con el texto narrado y la música, sin representación escénica ni teatrali-

⁹ MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. París, Alphonse Leduc, 1993.

¹⁰ Una vez más, resulta necesario especificar que con este análisis tan solo se pretende explicar el principio creativo de la obra, citando aquellas fuentes primarias que sirvieron al autor como puntos de referencia para escribir la partitura. Ahora bien, con ello no se pretende crear un debate sobre innovaciones y estados de la cuestión sobre los nuevos recursos compositivos.

¹¹ Este principio creativo se ajusta al estilo originario medieval, el cual no precisa de un amplio número de intérpretes para hacer sonar adecuadamente la obra musical.

Flautín	Saxofones tenores 1-2 (Sib)	Trompetas 2-3 (Sib)
Flautas 1-2	Saxofón barítono (Mib)	Trompas 1 y 3 (Fa)
Oboes 1-2	Narrador	Trompas 2 y 4 (Fa)
Corno inglés (Fa)	Xilófono	Trombón 1
Fagotes 1-2	Triángulo	Trombones 2-3
Clarinete requinto (Mib)	Platos: choque y suspendidos	Trombón bajo
Clarinete principal (Sib)	Caja china	Violonchelo (opcional)
Clarinete 1 (Sib)	Tamboril o tambor antiguo	Contrabajo (opcional)
Clarinetes 2-3 (Sib)	Bombo	Bombardinos 1-2
Clarinete bajo (Sib)	Timbales cromáticos	Tubas 1-2
Saxofón soprano (Sib)	Fiscornos 1-2 (Sib)	
Saxofones altos 1-2 (Mib)	Trompeta 1 (Sib)	

Tabla 1. Plantilla instrumental.

zación, de tal manera que el narrador da vida a los diferentes personajes, describiéndolos e incluso simulando cambios de registro.

3. Con puesta en escena y música mediante la teatralización de los diferentes personajes que aparecen en el cuento.

Por lo tanto, música y texto son interdependientes, ambos cohabitan y juntos forman el sustrato que da origen al mensaje del cuento, ninguno de ellos está subordinado al otro, ambos tienen la misma importancia y enfatizan al mismo nivel, tanto cuando la letra se manifiesta sola, con música o la música sin el texto.

Esquema formal

La distribución del espacio y el tiempo del cuento musical no varía en ninguna de las tres modalidades en las que puede ser interpretado. Sus diferentes divisiones internas, es decir, sus capítulos, también

están subtítulos. Su esquema formal es el siguiente:

- Pequeña «Obertura-Introducción» (cc. 1-10).
- Capítulo I: «Los tres reinos de la Tierra del Arco Iris» (cc. 11-177).
- Capítulo II: «Camándulas de una cautiva cristiana» (cc. 178-312).
- Capítulo III: «Las cancamusas del duende» (cc. 313-397).
- Capítulo IV: «Fanfarrias para una boda» (cc. 398-422).
- Capítulo V: «Nupcias del Príncipe Niño» (cc. 423-460).
- Capítulo VI: «La llegada del Príncipe Niño y la ruptura del hechizo gris» (cc. 461-final).

Análisis de los contenidos musicales

En cuanto al análisis de sus contenidos musicales, la partitura ha sido escrita a partir de la polarización de dos modos, La y Mi, empleados ambos en función de ciertas variantes modales. En realidad, lo que se establece a lo largo de toda la

obra es una especie de relación de centros sonoros de carácter consonante entre ambos modos, es decir, la música está escrita en base a estos dos pilares modales.

La «Obertura» está precedida de una introducción del texto narrado. En su sentido metafórico, esta pequeña sección está planteada como una introducción con carácter de «extrema agitación», en donde toda la plantilla alterna trinos y escalas ascendentes y descendentes en Mi Eólico. Este modo pronto se utilizará mediante diferentes variantes sonoras, de tal forma que, en las maderas, el modo se transformará, reduciéndose a un ámbito pentacordal y, a su vez, los sonidos escritos en forma de trinos batirán sobre la nota Re#, que producirá una sensación sonora de sensible de Mi (ejemplo musical 1).

Introducción

NARRADOR:

¡Hola!

«príncipes, princesas, duendes, brujas, reyes, villanos, amiguitos y amiguitas de estas tierras...»

estoy aquí con vosotros y con mis amigos los músicos para contaros una bonita historia de amistad y amor que tuvo lugar hace muchísimos, muchísimos años...

¿Queréis escucharla?... ¿Sí?

¡Pues vamos allá!

MÚSICA...

Tranquilo con cierta intriga $\text{♩} = 44$ Agitato $\text{♩} = 120$

Piccolo y flautas 1-2 $pp \rightarrow ff$ + Corn. Ing.

Oboes 1-2

Requito

Clarinetes 1-2-3 $pp \rightarrow ff$

Corno inglés + Corno Inglés

Saxo soprano $pp \rightarrow ff$

Saxos altos 1-2

Saxos tenores 1-2

Saxos tenores 1-2 ff

Clarinete bajo C. baj. (8vb)

Fag. ff

Fagot $pp \rightarrow ff$

Saxofón barítono

Clarinete bajo Sax. bar.

Ejemplo musical 1. «Obertura». Comportamiento de la sección de maderas.

En la percusión podemos apreciar como el xilófono apoya la textura agitada de las secciones de la madera, mientras el resto de los instrumentos de la familia de percusión se limitan a crear tensiones tímbricas mediante sonidos prolongados o resonancias.

Tranquilo con cierta intriga $\text{♩} = 44$ **Agitato** $\text{♩} = 120$

Xilófono

Platillos

Bombo

Timbales

Ejemplo musical 2. «Obertura». Comportamiento de la sección de percusión.

Al mismo tiempo, en la sección de metales, aparece un elemento temático basado en una melodía con una rítmica en tresillos de negra, escrito en Mi frigio y juxtapuesto a la sección de instrumentos de madera y percusión. De esta manera, se produce el primer episodio sonoro creado mediante la técnica de la polimodalidad, la cual también se puede percibir como una superposición de diferentes colores sonoros.

Tranquilo con cierta intriga $\text{♩} = 44$ **Agitato** $\text{♩} = 120$

Fliscornos 1-2
Trompetas 1-2-3

Trompas 1-2-3-4

Trombones 1-2-3
Trombón bajo

Violonchelos y contrabajos

+ Bombardinos 1-2

Tubas 1-2

Ejemplo musical 3. «Obertura». Comportamiento de la sección de metales.

La «Obertura», que se inicia sobre un trino de La, finaliza o se interrumpe sobre un unísono de Mi, y ambas referencias van a configurar los puntos de polarización sonora en toda la obra, como ya se ha indicado. Previamente a la música, el narrador establecerá contacto con el público anunciando que va a contar un cuento (ejemplo musical 1).

El «Capítulo I: Los Tres Reinos de la Tierra del Arco Iris» comienza con una serie de motivos rítmicos en la percusión, en el tambor, que simbolizan o nos introducen en una danza medieval (ejemplo musical 4).



Ejemplo musical 4. «Capítulo I». Ritmo de percusión.

La melodía rítmica está formada por una frase que a su vez se divide en cuatro semifrases. La frase temática principal comienza en Mi y descansa sobre Si, y el modo utilizado es Mi eólico. La frase está escrita en los oboes y en el corno inglés. La frase temática principal finalizará sobre la nota Si tras dos suspensiones en Mi. Por lo tanto, se puede apreciar que la frase está formada por cuatro semifrases que descansan sucesivamente en Si, Mi, Mi y Si.

Musical score for Example 5, showing the main thematic phrase for «Capítulo I». It features two staves: 'Oboes 1-2' (top) and 'Corno inglés' (bottom). Both staves are in 6/8 time and marked 'mf'. The melody is written in G major (one sharp) and consists of a series of eighth and sixteenth notes with accents, ending with a suspension on the note Si.

Ejemplo musical 5. «Capítulo I». Frase temática principal.

A partir de esta exposición temática principal que realizan en solitario el oboe y el corno inglés, con el acompañamiento rítmico de la percusión, comienzan a aparecer otros elementos temáticos que se contraponen al principal, formando una superposición de líneas melódicas que configuran un complejo textural contrapuntístico muy denso. En el ejemplo musical 6 se aprecia esta texturalidad melódica, instrumentada en las maderas. Al mismo tiempo, en la sección de metales se forma otra serie de líneas melódicas y rítmicas a modo de variaciones temáticas de las realizadas en la sección de instrumentos de madera que podemos ver en el ejemplo musical 7.

Doblado a 8ª Alta y Baja

Clarinete Pra-1-2-3
Saxofón Soprano
Saxofones Altos 1-2
Saxofones Tenores 1-2

+ Oboes 1-2
y como inglés

f

Fagotes 1-2
Clarinete Bajo
Saxofó Baritono

Doblado a 8ª Baja

NARRADOR Estoy viejo y cansado, no me quedan fuerzas para seguir luchando contra las amenazas del Reino Negro

Picolo y Flautas 1-2
Requinto

ff

p *f*

He pensado que si te casas con el hijo de mi gran amigo, el Rey Azul

Ejemplo musical 6. «Capítulo I». Complejo textural en las maderas.

Fliscornos 1-2
Trompetas 1-2-3

Trompas 1-2-3-4
Trombones 1-2-3 y bajo
Bombardinos 1-2

Violonchelos y contrabajos
Tubas 1-2

Timbales

f

Ejemplo musical 7. «Capítulo I». Complejo textural en los metales.

A pesar de este gran conglomerado melódico-rítmico, la situación sonora resultará totalmente coherente, puesto que todos los elementos temáticos están compuestos sobre el modo Mi eólico. Esta circunstancia proporciona un gran equilibrio sonoro que dota al conjunto de una plasticidad asombrosa –como objetivo central del momento–; y, además, como hilo unificador de la sección. El dinamismo de esta danza sirvió como punto de partida para exponer la situación inicial del cuento, es decir, la introducción narrativa, donde se presenta a los principales personajes y se expone el conflicto generado.

En el compás 92 de este capítulo se produce una interrupción de la danza y de su complejo textural. Esta interrupción está realizada con los materiales temáticos procedentes de la «Obertura» (sección de madera), como una especie de *déjà vu*, pero ahora superponiendo al modo Mi eólico una escala de tonos enteros que elimina la

coherencia sonora que hasta ahora existía. A la llegada del compás 102, la música se ralentiza aún más en forma de un coral escrito en Mi dórico (ejemplo musical 8).

Piccolo y Flautas 1-2 Oboes 1-2
Requinco y Clarinetes Pral-1-2-3

Corno inglés

Fagotes 1-2
Clarinete bajo

Lento ♩ = 60

pp

Flautas 1-2
Oboes 1-2

pp

Corno inglés
Requinco y Clarinetes Pral-1-2-3
Fagots y Clarinete bajo

Ejemplo musical 8. «Capítulo I». Interrupción de la danza.

En el compás 109, acompañado con el mismo ritmo de percusión que al principio de este «Capítulo I» (véase el ejemplo musical 4), aparece un nuevo diseño melódico-rítmico, expuesto por la sección de saxofones. Este gesto se relacionará mediante superposiciones contrapuntísticas con el resto de instrumentos, escrito sobre dos organizaciones sonoras: el modo Mi eólico y la escala de tonos enteros que desestabiliza sonoramente el conjunto temático (ejemplo musical 9). En el compás 161 vuelve a aparecer el primer tema de este capítulo, de nuevo en Mi eólico, para dar una mayor cohesión sonora al final de esta sección.

Clarinetes Pral-1-2-3

Saxofón soprano

Saxofones altos 1-2

Saxofones tenores 1-2

- Saxofón soprano

p

Ejemplo musical 9. «Capítulo I». Segundo tema rítmico-melódico con superposición modal.

El «Capítulo II: Camándulas de la Cautiva Princesa» comienza con un solo de flauta a modo de «prosa musical»¹². Este tramo fue compuesto tomando como modelo auditivo, pero no copiado, la introducción que realiza la flauta en la canción medieval titulada *Die tenschen morder*¹³. En *Ludibrias* está escrita en el modo Mi dórico (ejemplo musical 10).



Ejemplo musical 10. «Capítulo II». «Prosa musical» de la flauta.

A continuación, el tema introducido por la flauta va a ser aprovechado por el corno inglés, oboes, fagotes y flautín como punto de referencia para reproducir el mismo patrón musical con variaciones. Estos instrumentos, poco a poco y con entradas escalonadas, van creando un entramado de líneas melódicas que se contraponen entre ellas, y que, a su vez, crean una suerte de discurso polifónico muy floreado en el que se alternan y superponen los modos de Mi dórico y Mi eólico.

Ejemplo musical 11. «Capítulo II». Polifonía floreada.

¹² Ofrecemos aquí la definición de «prosa musical» recogida en el glosario de términos de José María García Laborda: «según [Arnold] Schönberg se trata de un lenguaje musical altamente polifónico que no atiende a la regulación métrica de la frase cadencial y tiende a hacer desaparecer el efecto de la barra del compás». GARCÍA LABORDA, José María. *La música del siglo xx: primera parte (1890-1914), modernidad y emancipación*. Madrid, Alpuerto, 2000, p. 324.

¹³ ENSEMBLE ALBA. *Music of the Middle Ages...*

Tras una interrupción del proceso musical descrito anteriormente –en la que solo interviene el narrador–, a partir del compás 206, en la sección de maderas, comienza a desarrollarse una danza lenta, sinuosa y acompañada por los instrumentos de percusión. La característica principal es la de adornar y anteceder las notas básicas con una serie de grupetos. Al respecto, las notas fundamentales están escritas según la sucesión interválica constituida por tres segundas menores y dos segundas mayores, en sentido descendente.



Ejemplo musical 12. «Capítulo II». Línea floreada descendente

Otra línea melódica de similares características estéticas, mas con una distribución interválica diferente, contrasta con la primera. Su configuración es la siguiente: arranca con un salto ascendente de quinta justa y le siguen, siempre en dirección descendente, dos segundas menores, una segunda mayor; otra segunda menor y, finalmente, una segunda mayor, (ejemplo musical 13). Por otro lado, nótese que ambas líneas melódicas floreadas son introducidas por el saxofón soprano.



Ejemplo musical 13. «Capítulo II». Línea floreada ascendente y descendente.

Estos diseños serán reproducidos en las maderas atendiendo a diferentes tipos de plano textural: por imitación, por entradas escalonadas (ejemplo musical 14, en la página siguiente), por superposición a unísono y por superposición a diferentes distancias interválicas (ejemplo musical 15, en la página siguiente).

Picolo

Flautas 1-2

Oboes 1-2

Corno inglés

Clarinete Píral

Clarinete bajo

Saxofón soprano

Saxofón barítono

Ejemplo musical 14. «Capítulo II». Superposiciones escalonadas.

Picolo y Flautas 1-2
Corno inglés Requinto
Saxofones altos 1-2

Doblado a 8ª alta y baja

Oboes 1-2
Clarinetes Píral-1

Clarinetes 2-3
Saxofones tenores 1-2

Saxofón soprano

Fagots 1-2
Clarinete bajo
Saxofón barítono

Ejemplo musical 15. «Capítulo II». Superposiciones con diferentes distancias interválicas.

Al mismo tiempo, en la sección de metales aparece una serie de diseños motivicos puramente rítmicos cuya misión es enfatizar el ritmo de la percusión y, a su vez, propiciar un mayor contraste con las líneas melódicas de la sección de instrumentos de madera.

The musical score for Example 16, 'Capítulo II', is a multi-staff arrangement. It includes parts for Trompeta 1, Trompeta 2-3, Trompas 1-3, Trompas 2-4, Trombón 1, Trombón 2-3, Violonchelos, Contrabajos, Tuba 2, Tímboles, and Bombo. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents.

Ejemplo musical 16. «Capítulo II». Líneas rítmicas en la sección de metales.

Todo este entramado finaliza mediante un proceso de disolución de los motivos ascendentes y descendentes establecidos en la sección instrumental de las maderas, y también, por los escritos en la sección de instrumentos de metal.

En cuanto a la narración, la música de esta sección propició el desarrollo del texto en donde los acontecimientos planteados en la introducción actúan en función del objetivo que persiguen los personajes, sobre todo en lo que se refiere a la huida de la Princesa Blanca de su cautiverio por parte del Príncipe Negro. En este sentido, en este segundo capítulo se desarrolla gran parte del nudo del cuento musical.

El «Capítulo III: Las cancamusas del Duende» está basado en un tema extraído, en forma de cita musical pero con variaciones rítmicas, de la melodía medieval original *Got in vier elementen*¹⁴. Acompañado por los instrumentos de percusión, el tema es introducido por el clarinete principal, y cuando este finaliza su exposición, volverá a ser expuesto por

¹⁴ *Ibidem*.

el oboe. En ese momento el clarinete realizará una especie de segundo tema contrapuntístico. De la misma forma, el tema principal será reproducido por la flauta y por el oboe, apareciendo un nuevo tema contrapuntístico en el fagot. Esta manera fugada de presentar el tema se hace sobre una especie de modo de La en el que se superpone la tercera mayor y la tercera menor al mismo tiempo: Do y Do#. El tema principal también aparece después en la sección de saxofones, pero superpuesto sobre diferentes distancias interválicas que aumentan la desestabilización sonora.

Al mismo tiempo, el xilófono expone un tema puramente rítmico e interválico que se contrapone a todo el entramado de la sección de las maderas y que ayuda a crear una masa sonora textural basada en la superposición de todas las líneas melódicas y rítmicas presentadas. Justo en el punto de mayor densidad textural, la sección de instrumentos de metal refuerza el momento con un pedal rítmico sobre Do# (ejemplo musical 17). La música de esta sección ayudó a desarrollar y expandir el texto del cuento en su parte de nudo, pues es aquí donde la Princesa Blanca descubre al hechizado Príncipe Azul. Además, los dos personajes principales interactúan con el fin de apoyarse mutuamente y solucionar el problema de los Reinos Blanco y Azul.

Trompeta 1
Trompeta 2-3
Trompas 1-3
Trompas 2-4
Trombón 1
Trombón 2-3
Violonchelos
Contrabajos
Tuba 2
Tímboles
Bombo

Ejemplo musical 17. «Capítulo III». Complejo sonoro textual completo (continúa en la página siguiente).



Ejemplo musical 17. «Capítulo III». Complejo sonoro textual completo.

Nos situamos ahora en el «Capítulo IV: fanfarrias para una boda». Aquí, la técnica musical utilizada es la cita musical, pero en esta ocasión se recurre un estilo: la fanfarria. En realidad, se toma como modelo su forma y sus características estilísticas, además de la instrumentación, la cual es realizada única y exclusivamente por la sección de metal, acompañados estos por puntuales intervenciones de los platos de choque. El contenido musical está realizado prácticamente sobre un hexacordo que, en su inicio, está formado por los siguientes sonidos: Mi-La-La#-Si-Do#-Re (ejemplo musical 18).

Marcial $\text{♩} = 64$

Fliscornos 1-2
Trompetas 1-2-3

Ejemplo musical 18. «Capítulo IV». Hexacordo de la fanfarria.

Se establece así un dialogo entre las diferentes familias de instrumentos de metal, como si de una batería de preguntas y respuestas se tratara, unas veces de manera alterna y otras contraponiendo unas con otras (ejemplo musical 19, en la página siguiente).

Marcial $\text{♩} = 64$
Fliscornos 1-2
Trompetas 1-2-3

Trompas 1-2-3-4

Trombones 1-2-3 y bajo

Ejemplo musical 19. «Capítulo IV». Diseños temáticos de la fanfarria.

En este capítulo, la música escrita propició que el texto comenzara a entrar en su parte de desenlace. Así, la música anuncia con su fanfarria el plan maquinado por la Princesa Blanca y por el Dragón para que al final esta pueda contraer matrimonio con el Príncipe Azul.

La música del «Capítulo V: nupcias del Príncipe Niño» reproduce el sonido de un órgano en el interior de una catedral, con sus resonancias típicas y un fraseo que evoca al pre-barroco musical. Se podría decir que, en el apartado de la técnica de composición utilizada, es ahora el órgano el instrumento citado. El primer tramo de esta sección está escrito sobre Mi dórico, pero a partir del compás 447 las líneas polifónicas superpuestas producen un efecto de polimodalidad, puesto que están escritas en Mi frigio y Mi dórico. Este último color modal se puede oír sobre todo en las campanas. De nuevo, una escritura contrapuntística, por imitación de elementos temáticos acompañados por una especie de bajo continuo en los instrumentos graves –clarinete bajo, saxofón barítono, violonchelos, contrabajos, tubas y bombardinos–, forman todo el entramado de esta sección musical.

Marcial $\text{♩} = 64$
Fliscornos 1-2
Trompetas 1-2-3

Trompas 1-2-3-4

Trombones 1-2-3 y bajo

Ejemplo musical 20. «Capítulo V». Polimodalidad con Mi frigio y Mi dórico.

El «Capítulo VI: la llegada del Príncipe Niño y la ruptura del hechizo gris» es la sección musical que mayor variedad temática atesora; a su vez, afronta recursos sonoros y técnicas compositivas de diversa procedencia. El primer tramo de esta sección comienza con una danza en 6/8 que exponen en paralelo y a distancias de octava los oboes y fagotes, ambos acompañados por el tambor de manera rítmica y escrito en La eólico.

The musical score is written for four parts: Oboes 1-2, Fagotes 1-2, Tambor viejo, and Campanas tubulares. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The Oboes and Fagotes play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Tambor viejo and Campanas tubulares provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign at the beginning of the second system.

Ejemplo musical 21. «Capítulo VI». Tema del primer tramo.

A continuación, comienzan a aparecer nuevos diseños motivicos y temáticos que se contraponen al tema de la danza inicial. Todo el conjunto formará un complejo textural en el que se superponen diferentes modos, dando lugar de nuevo a una polimodalidad que desestabiliza el equilibrio sonoro, como por ejemplo La eólico con La dórico, este último escrito en la sección de los saxofones. Además, en esta sección instrumental se intercala el modo de La dórico con la «escala acústica», infringiendo una mayor desestabilización sonora al conjunto tímbrico general (ver ejemplo 22 en la página siguiente).

A partir del compás 504 la música recuperará el equilibrio sonoro, formando una texturalidad en La eólico que alternará en el compás 518 con una nueva polimodalidad lineal. Así, la partitura acabará con un *presto final* que pretende enfatizar el triunfo del Príncipe Azul y el amor que siente hacia la Princesa Blanca. Con su vertiginosidad y su carácter convulso, la composición musical intenta romper las barreras que establecen las diferentes maneras de pensar, uniendo a todos los reinos del cuento en una bandera de muchos colores. Es por ello que la polimodalidad emerge de nuevo, como una especie de corpus sonoro único que pretende unir a los pueblos y formar un arco iris de timbres bajo el que todos cohabiten en equilibrio e igualdad.

Ejemplo musical 22. «Capítulo VI». Entramado polimodal.

Es importante hacer constar que los dos acordes finales están realizados en base a los dos centros sonoros consonantes que han formado parte de la genética musical de *Ludibrias*, es decir, haciendo una conexión entre Mi y La. El acorde expandido final que se forma está integrado por las notas La-Mi-Sol-Si-Re (ejemplo musical 23, en la página siguiente).

De esta manera, con este lenguaje musical final tan convulsivo, el autor soluciona el conflicto. El desenlace es cuestionado al final por el propio narrador que, interactuando con el público, pretende conocer de primera mano qué piensan los presentes en la sala y saber cuál es el juicio de valor sobre la felicidad de nuestros personajes.

Presto $\text{♩} = 72$

Instrumentation and Dynamics:

- Fliscornos 1-2**, **Trompetas 1-2-3**, **Trompas 1-2-3-4**, **Trombón bajo**, **Bombardinos 1-2**, **Tubas 1-2**: *ff*
- Fagotes 1-2**, **Clarinete bajo**, **Saxofón barítono**, **Violonchelos**, **Contrabajos**: *p*
- + Clarinetes 2-3**, **+ Saxofones altos 1-2**, **+ Saxofones tenores 1-2**, **+ Corno inglés**: *mp*
- Tambor viejo**, **Timbales**: *ff*
- Plato suspendido**: *pp* to *ff*
- Bombo**: *ff*
- P. de Choque**: *ff*
- + Flautas 1-2**, **+ Piccolo (8va)**: *mf*
- Oboes 1-2**, **Requinto**, **Clarinete Pral-1**, **Saxofón Soprano**, **Xilófono**: *mf*
- Con trombones 1-2-3**: *ff*
- P. Suspendido**: *ff*
- Campanas**, **Tubulares**: *ff*

Ejemplo musical 23. «Capítulo VI». Acorde final.

Conclusiones

La escucha y visualización con imágenes del texto narrado de un cuento resulta atractivo como método educativo y lúdico en las personas; y, al mismo tiempo, incita a potenciar la lectura, el desarrollo de la personalidad y a establecer criterios y juicios de valor. De manera inversa, con *Ludibrias* queda demostrado que, en su caso, para un compositor, la escritura musical puede suponer el primer paso para la composición de un cuento musical, invirtiendo así las vías naturales de creación en esta disciplina. En este sentido, la música incita y proporciona el texto que posteriormente será narrado, y es así que se puede llegar a la conclusión de que el

músico, y en este caso el compositor, puede pensar con la música al igual que el escritor hace con las palabras.

La cita musical en *Ludibrias* supone un proceso sustancial por el cual se adoptan características estilísticas de otras épocas, entendiendo con ello que lo que se pretende es recrear musicalmente un imaginario creativo personal. Estos elementos no presentan una función meramente ornamental, sino que son una estrategia compositiva que se muestra abiertamente, sacando a la luz todo lo que se prepara previamente bajo la superficie y que, poco a poco, se extiende para configurar un panorama alentador, en el que la tradición y la modernidad cohabitan sin ningún tipo de prejuicio musical.

Fecha de recepción: 03-01-2018.

Fecha de aceptación: 26-03-2020