

La música invisible: la realización implícita de las fuentes del *Llibre Vermell* de Montserrat en la composición catalana del siglo XX. Una aproximación a su análisis técnico-estructural

Ksenia Starkova

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

L'època postmodernista aporta nous enfocaments en l'anàlisi de la creació musical des d'una perspectiva semiòtica. El fenomen d'intertextualitat aplicat a la música fa possible que en una sola composició es combinen distints estils, gèneres, llenguatges i significats. D'aquesta manera, és sumament interessant observar les composicions musicals de dos compositors catalans, Xavier Benguerel i Carles Guinovart, en les quals s'incorporen melodies del *Llibre Vermell*. Aquestes cites medievals apareixen durant tota la peça i, aparentment, ens fan la impressió que es tracten de distints fragments incrustats en la textura musical; després de l'anàlisi musical, però, es descobreixen diversos recursos i tendències que els uneixen en una cita completa.

L'exploració tan lliure de la font originària ens fa plantejar una hipòtesi sobre la *música invisible* que no existeix en el temps real, però que es realitza implícitament com si s'hagués extret del parèntesi. Per a justificar la manera amb què apareix la cita en les composicions de Benguerel i Guinovart, hem aplicat a la metodologia de l'anàlisi musical els mètodes propis de la música electrònica, especialment el muntatge; d'altra banda, ens hem recolzat en la teoria Gestalt de la percepció i, en particular, en el concepte de la continuïtat i en la tècnica de modelització.

Paraules Clau: intertextualitat; cita; préstec; *Llibre Vermell*; Benguerel; Guinovart; música invisible.

RESUMEN

La época postmodernista aporta nuevos enfoques en el análisis de la creación musical desde una perspectiva semiótica. El fenómeno de intertextualidad, aplicado a la música, hace posible que en una sola composición convivan distintos estilos, géneros, lenguajes y significados.

De este modo, es muy interesante observar las composiciones musicales de dos compositores catalanes, Xavier Benguerel y Carles Guinovart, en las que se incorporan las melodías del *Llibre Vermell*. Estas citas medievales aparecen a lo largo de la pieza y, en apariencia, se da una impresión de que sean distintos fragmentos incrustados en la textura musical, pero tras el análisis musical se descubren varios recursos y tendencias que los unen en una cita completa.

Esta explotación tan libre de la fuente originaria nos ha hecho plantear una hipótesis acerca de la *música invisible* que no existe en el tiempo real, pero se realiza implícitamente como si se hubiese sacado del paréntesis. Para justificar la manera de aparición de la cita en las composiciones de Benguerel y Guinovart, hemos aplicado a la metodología del análisis musical los métodos propios de la música electrónica, especialmente el montaje; por otro lado, nos hemos apoyado en la teoría Gestalt de la percepción, en particular, en el concepto de la continuidad y en la técnica de modelización.

Palabras Clave: intertextualidad; cita; préstamo; *Llibre vermell*; Benguerel; Guinovart; música invisible.

ABSTRACT

The postmodern era brings new approaches to the analysis of musical creation from a semiotic perspective. The phenomenon of intertextuality, applied to music, makes it possible for different styles, genres, languages and meanings to coexist in the same composition. In this way it is very interesting to observe the musical compositions of two catalan composers, Xavier Benguerel and Carles Guinovart, in which the melodies of the *Llibre vermell* are incorporated. These medieval quotations appear throughout the piece and apparently there is an impression that there are different fragments embedded in the musical texture, but after the musical analysis it becomes clear that several resources and tendencies unit them in one complete quotation.

It is such free exploitation of the original source has made us hypothesize about the *invisible music* that does not exist in real time, but is realized implicitly as if it had been taken out of parenthesis. To justify the way in which the quotation appears in the compositions of Benguerel and Guinovart, we have applied to the methodology of musical analysis the methods of electronic music, especially the assembling. On the other hand, we have relied on the Gestalt theory of the perception, in particular, in the concept of continuity and in the modeling technique.

Keywords: intertextuality; quotation; borrowing; *Llibre vermell*; Benguerel; Guinovart; invisible music.



RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: setembre 2021 / septiembre 2021 / September 2021

ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2021 / noviembre 2021 / November 2021

Introducción

La época postmodernista aporta nuevos enfoques en el análisis de la creación musical desde una perspectiva semiótica. El fenómeno de intertextualidad, aplicado a la música, hace posible que en una sola composición convivan distintos estilos, géneros, lenguajes y significados.

De este modo, es muy interesante observar las composiciones musicales de dos compositores catalanes, Xavier Benguerel y Carles Guinovart, en las que se incorporan las melodías del *Llibre Vermell*. Estas citas medievales aparecen a lo largo de la pieza y, en apariencia, se da una impresión de que sean distintos fragmentos incrustados en la textura musical, pero tras el análisis musical se descubren varios recursos y tendencias que los unen en una cita completa.

Esta explotación tan libre de la fuente originaria nos ha hecho plantear una hipótesis acerca de la *música invisible* que no existe en el tiempo real, pero se realiza implícitamente como si se hubiese sacado del paréntesis. Para justificar la manera de aparición de la cita en las composiciones de Benguerel y Guinovart, hemos aplicado a la metodología del análisis musical los métodos propios de la música electrónica, especialmente el montaje; por otro lado, nos hemos apoyado en la teoría Gestalt de la percepción, en particular, en el concepto de la continuidad y en la técnica de modelización.

1. Marco teórico: posibles antecedentes y justificación de la música invisible

Las composiciones de Xavier Benguerel (1931-2017) y Carles Guinovart (1941-2019) que forman parte del corpus musical de este artículo poseen unas características semejantes respecto a la forma en la que aparece la fuente prestada en cada una de las obras. El tema musical medieval, que se introduce en la pieza con carácter de una cita y ocupa solo una parte del conjunto musical, o actúa como la base e hilo conductor de la composición desplegándose a la manera de una paráfrasis, en algunos momentos de su realización sufre una interrupción de su línea melódica u omisión de unos fragmentos de la misma. El fenómeno mencionado se halla en las tres piezas del compositor Xavier Benguerel, *Versus* para guitarra solo (1974), *Stella splendens* para dos guitarras (1977) y *Vermelia* para cuatro guitarras (1976), y en la de Carles Guinovart, *Stella splendens* para piano preparado (1987). En todas las piezas mencionadas aparecen varios fragmentos de los temas del *Llibre vermell*, un códice del siglo XIV del Monasterio de Montserrat: en *Versus* y *Vermelia* se incorpora la melodía de *O virgo splendens* de dicho códice, y en *Stella splendens* de ambos compositores se halla la pieza homónima del manuscrito monserratino.

Guinovart, analizando las composiciones de Benguerel, define la técnica utilizada en *Versus*, *Stella splendens* y *Vermelia* meramente como un *collage*, unos fragmentos ajenos al lenguaje musical contemporáneo de las obras, realizados a la manera de una cita medieval (Guinovart, Marco, 1991: 22-23). Asimismo, Jesús Rodríguez Picó, en el apartado analítico de su monografía *Xavier Benguerel: obra y estilo*, las determina como varias citas que aparecen a lo largo de la composición (Rodríguez Picó, 2001: 238-242). Pero, si observamos estos fragmentos detalladamente, podemos notar una secuencia continua que se forma entre ellos, aunque estén separados en el tiempo. El elemento posterior en todos los casos prosigue el anterior, de una manera sucesiva o quitando una parte de la fuente musical. El resultado de estas manipulaciones con el tema es el siguiente: los elementos divididos entre sí se unen en una cita completa en la que unas partes se encuentran omitidas, algunas cortadas y otras permanecen implícitas.

Antes de analizar con detalle los ejemplos musicales, observamos algunas tendencias que posiblemente pudiesen

influenciar de alguna forma a esta técnica compositiva.

1.1. El contexto intertextual

El empleo de la música antigua que forma parte de las composiciones, el objeto de análisis de este artículo, nos dirige al fenómeno de la intertextualidad: convivencia de distintos estilos, géneros, lenguajes y significados dentro de una obra musical, que a nivel más técnico se realiza en el llamado préstamo o *borrowing*, o el término *música sobre músicas*. En corto resumen, el concepto de intertextualidad fue propuesto por Yulia Kristeva (Kristeva, 1967: 435) a partir de la teoría del dialogismo y ambivalencia de Mijail Bajtin, interpretando que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (López-Cano, 2018: 79).

El dialogismo bajtiniano es un concepto sociocultural que ha sido utilizado por los investigadores de los siglos XX-XXI como una manera más de explicar el universo en el que todo es un texto que, en convivencia con otros textos, se autoidentifica: por ejemplo, un ser humano puede ser considerado como un texto, que relacionándose con otros, se adquiere a sí-mismo. Mayor acercamiento a este fenómeno en el ámbito literario se da en la ponencia de Bajtin *Slovo v romane* [El discurso en la novela] (1965),¹ en el que se destacan tres formas de discurso: directo, de objeto y ambivalente.

En la primera forma de discurso se trata de la palabra de autor que no sufre ninguna influencia ajena. La segunda, la de objeto, se refiere a la voz de los personajes y, a pesar de estar incluida en la palabra de autor, permanece en otra dimensión y se da sin cambiar su sentido y matiz. Por último, en la tercera forma de discurso la palabra ajena, al ser utilizada por el autor, adquiere nuevos significados, conservando a la vez el propio. Se destacan tres formas del discurso ambivalente: estilización, parodia y polémica implícita.

A diferencia de Bajtin, Kristeva (1967) afirma que el dialogismo es el principio no solo de la novela, sino de cualquier discurso e introduce el término de intertextualidad, apoyándose también a la semiótica estructuralista.

Gerard Genette en *Palimpsestos: la literatura de segundo grado* (1989) hace restricción de la propuesta de Kristeva, cifrándose en la idea de correlación entre dos o más textos, de la que provienen tres formas básicas de la intertextualidad: la cita, el plágio y la alusión. Más tarde, la primera aproximación a la intertextualidad en la música se da en el artículo de Robert Hatten *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales* (1994) en la que se forman dos conceptos respecto a este fenómeno, el de estilo que incluye todo el funcionamiento simbólico que especifique los rasgos de una obra musical refiriéndose a una época o un compositor, y el de estrategias que acumula todas las formas particulares dentro de un estilo.

A partir de estos estudios se han realizado varias investigaciones en el campo de la intertextualidad musical (Korsyn, 2001; Lacasse, 2000; Corrado, 1992; Klein, 2005), aunque en este trabajo en concreto nos apoyamos en la concepción de la cita, el plagio y la alusión de Genette y en los ensayos de generalización de Burkholder, Nommik (2005) y López-Cano (2018).

Los procedimientos intertextuales en las composiciones de Benguerel y Guinovart se basan en una citación de la fuente antigua con un nivel bastante elevado de alteración de la misma. Aunque no hemos podido encontrar otros

¹ Dicha ponencia fue pronunciada el 14 de octubre de 1940, y publicada en 1965.

ejemplos en los que el material prestado se elabore de la misma manera, la forma de trabajarlo en estas piezas nos remite a la modelización, la técnica en la que una composición se realiza a base de otra, tomándola como un modelo. Un ejemplo «clásico» en el que la parte musical entera está basada en otra es el tercer movimiento de la *Sinfonía* de Luciano Berio. Se realiza a partir del *Scherzo* de la *Segunda sinfonía* de Gustav Mahler que a modo de un *cantus firmus* atraviesa toda la composición, luego saliendo a superficie, luego dando paso a otras citas que se elaboran a la manera de *collage*. En el artículo de Catherine Losada *The process of modulation in musical collage* (2008) se encuentra otro ejemplo de modelización que se acerca más a las citas invisibles sobre las que tratamos. Analizando la obra musical de George Rochberg, *Music for the magic theater* (1965), la autora concluye que esta es modelada a partir del *Divertimento en Si-bemol mayor* (K.287) de W. A. Mozart (Losada, 2008: 300). La música del compositor austriaco no penetra la textura de la obra de Rochberg, como en el caso de *Sinfonía* de Berio, sino que entre numerosas citas y alusiones se destacan dos de la pieza de Mozart, que, aunque se presentan en distintas partes, aparecen el orden cronológico (la primera, c.c.6-24; la segunda, c.c. 60-66) e hipotéticamente coinciden con el momento de su aparición en el *Divertimento*. De este modo, el proceso de modelización se queda implícito, ya que la mayor parte de la fuente originaria es invisible.

1.2. Influencias de la música electrónica

Por otro lado, el desarrollo de los medios de producción y la reproducción de la música, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX, tuvo gran influencia en la creación musical. En principio, la aparición de nuevas formas de escuchar la música (tocabancos, reproductores de cintas magnéticas y otros medios electrónicos de reproducción) ha hecho que se modifique la manera de percepción musical. El oyente se ha convertido en el dueño de su experiencia sonora con todo el derecho de influir en el proceso musical, bajar o subir volumen, parar la reproducción en cualquier momento o suprimir un fragmento no deseado. La invención de la cinta magnética, por otro lado, dio carta blanca a los compositores en el tratamiento de la fuente originaria. La aparición en 1951 de los primeros magnetófonos en el estudio parisino de Radio France, dirigido por Pierre Schaeffer, hizo posible distintas variantes de la transformación del sonido grabado por medio del cambio de velocidad de reproducción, movimiento retrógrado, amplificación de volumen y frecuencias de sonido.

Todos los logros de la música concreta y, a partir de la segunda década de los años 50, de la música electrónica, tienen una influencia muy fuerte en las partituras de los compositores académicos. La búsqueda de nuevas formas del sonido, la posibilidad de atomizarlo y penetrar dentro de su espectro contribuye a otras variantes de sonoridad en tales corrientes, como la música espectral o la sonorística. La visualización del espectro de frecuencias del sonido se refleja en las grafías en las partituras de nueva creación en las que se observa la tendencia de visibilizarlo con empleo de los instrumentos convencionales.

Una de las corrientes actuales de la creación electrónica, la música acusmática, se centra también en el estudio del sonido y su realización en el espacio por medio de altavoces sin intérprete en el sentido clásico. En las condiciones no tradicionales, cuando el proceso de realización del sonido sustituye los aspectos claves para el entendimiento musical, tales como la forma, la experiencia visual y otros, resalta al primer plano el problema de la percepción. Respecto a esta cuestión y en lo que concierne a las composiciones de Benguerel y Guinovart, acudimos a algunos aspectos de teoría Gestalt.

1.3. Psicología Gestalt y su vinculación con la cita invisible

La psicología Gestalt, que se desarrolló en la primera década del siglo XX bajo la dirección de los investigadores Wertheimer, Koffka y Köhler, abrió nuevos aspectos respecto a la captación de la información. Según sus estudios (cfr. Oviedo, 2004: 89), hay una relación muy cercana entre la percepción y la conceptualización, en la que nuestro cerebro tiene una tendencia de agrupar la información recibida: «si no hubiera una tendencia óptica de agrupación y unificación, no habría objetos para nosotros» (Oviedo, 2004: 92). La idea de que la actividad perceptual puede añadir la información subjetiva a los datos objetivos se justificó en el experimento del estudio de la ilusión del movimiento, realizado por Wertheimer en 1912 (Oviedo, 2004: 92).

En la teoría Gestalt se manifiestan cinco formas principales de la percepción: el cierre, la relación figura-fondo, la similitud, la proximidad y la continuidad. Todos estos aspectos pueden ser aplicados a la música, pero para nuestro análisis nos interesa más el último principio de la percepción.

Según el método Gestalt, los elementos situados en una línea se perciben más relacionados. En el concepto de la música, el cerebro tiene tendencia de agrupar la información continua o horizontal, distribuyendo en el tiempo los distintos componentes en el contexto de una línea musical. De este modo, si en una corriente sonora se intercala un fragmento con ruido, el sistema del oído puede no prestarle atención y percibirlo como si fuese una línea continua. En este proceso desempeña un papel importante la memoria auditiva: en el caso de que el fragmento musical sea reconocido por el cerebro, a lo largo del proceso de percepción se reconstituyen los elementos omitidos o los que no coinciden con el original.

2. Estudio analítico de las piezas de Xavier Benguerel y Carles Guinovart respecto a las citas invisibles y otros recursos utilizados

Todos los conceptos descritos anteriormente ayudan a comprender las formas en las que aparecen las citas medievales en las piezas de Benguerel y Guinovart: en algunos momentos la línea melódica se interrumpe por intervención de «ruidos» (material con un lenguaje ajeno al tema medieval), se omiten algunas partes y voces como si fuese bajado el volumen, recortado o mezclado un fragmento en la cinta magnética, pero, a pesar de estas intervenciones, el tema sigue continuando su línea, aunque de una manera invisible.

Observamos la tercera sección de la obra musical de Benguerel, *Stella splendens*, en la cual se introduce la cita homónima del *Llibre vermell*. Cabe señalar que este tema medieval tiene una estructura de *virelai* y consiste en dos partes (estribillo y copla) con dos versos en cada una que se alternan. El compositor incorpora las dos voces de la danza circular, cada una de las cuales aparece en la parte de la 1ª o la 2ª guitarra. En el esquema, el Superius de la melodía antigua se indica en color rojo claro y el Tenor, en rojo oscuro, mientras que todo el material compuesto en el lenguaje musical contemporáneo se marca en color gris con rayas verticales. Además, indicamos con las letras griegas α y β dos elementos del 1º y 2º verso.

Compases	p.6, sist.4 – p.7, sist.3	p.7, sist.3 – p8, sist.1, c.2	p.8, sist.1, c.3 – sist.2	Cadencia	p.8, sist.4, c.2				p.11, sist.2, c.1	Cadencia	p.13, sist.1		p.15, sist.2	Cadencia
Versos	1, 2	3	4		1	tropo		elipsis	2		1	tropo	2	elipsis
Fragmentos	1	2	3		4		5		6		7		8	
1ª guitarra					α		$\beta...$						$\alpha...$	
2ª guitarra					α		$\beta...$						$\alpha...$	

Ejemplo 1. Benguerel, *Stella splendens*: fragmento con la cita. Esquema.

Aunque parezca que son unas citas breves incrustadas en el material compuesto, tras una observación más detallada se descubre que todos los fragmentos lógicamente están unidos entre sí.

Ejemplo 2. Benguerel, *Stella splendens*: el orden en el que aparecen los fragmentos de la cita.

Colocando los fragmentos de la melodía *Stella splendens* según el orden en el que aparecen en la partitura, examinamos una realización del tema dividido por cadencias: primero, se manifiestan los dos primeros versos del tema (estribillo), luego se exponen el 3º y 4º verso (copla), tras ellos aparecen los versos 5º y 6º, que llevan la misma música que el 1º y 2º, pero otro texto, y, finalmente, regresa el estribillo (versos 1º y 2º). En su aparición inicial, los dos primeros versos aparecen completos, sin ningún cambio respecto al ritmo o modo: la 1ª voz ocupa la parte de la 1ª guitarra, mientras que la 2ª voz se presenta en la línea de la 2ª guitarra. A partir del verso 3º (el fragmento 2 de la cita) se expone solo la 1ª voz, mientras que la 2ª voz «se apaga»: aparece un movimiento aleatorio de las notas agudas sin altura determinada.

Fragmento 3,
verso iii

Ejemplo 3. Benguerel, *Stella splendens*: p.7, sistema 3, el fragmento 3 de la cita.

Lo mismo ocurre con el 4º verso en el cual se hace invisible la voz de la 1ª guitarra, mientras que la 2ª guitarra continúa el tema de la 2ª voz de *Stella splendens*. De esta manera, ya en la realización de los primeros versos de la melodía montserratina se puede observar la influencia de la música electrónica: el lugar de la voz «apagada» lo ocupa el supuesto «ruido».

Tras una cadencia basada en el recurso de *tremolo* y *glissando* sin ritmo determinado en ambas guitarras, comienzan los versos 5º y 6º de *Stella splendens*.

La línea continua del 5º verso se interrumpe por la introducción de un fragmento musical con el material propio del compositor que parte el tema en dos elementos, α y β , que se realizan en las partes de la 1ª y la 2ª guitarra. Esta intercalación nos remite a la técnica medieval del tropo² y, por otro lado, a la manera de trabajar la fuente en la música electrónica.

Si el elemento α ya ha acabado, el elemento β , que viene tras el tropo, se interrumpe por medio del recurso de *elipsis*³ sin pasar a la cadencia: toda la parte final se omite, sustituida por el material propio del compositor. Por otro lado, es evidente la influencia de la música electrónica respecto a que este recurso nos remite a un montaje en el que se corta la parte final del tema y se sustituye por otro tipo de música que no le pertenece.

² El tropo es una técnica medieval que se inició alrededor del siglo XI y consistía en ampliar o desarrollar un determinado fragmento gregoriano intercalando nuevos fragmentos melódicos y textuales. Respecto a las piezas contemporáneas aplicamos este término a las interpolaciones basadas en el lenguaje musical moderno frente a los temas antiguos.

³ En el análisis musical de las piezas hemos aplicado el término *elipsis* por analogía al método en armonía, en el que no se produce resolución a la tonalidad esperada y a la figura retórica que significa omisión del material allí donde se espera su aparición.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'verso v, elemento beta' and the bottom staff is labeled 'elipsis'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and fingering numbers like '5' and '3'.

Ejemplo 4. Benguerel, *Stella splendens*: fragmento 5 de la cita.

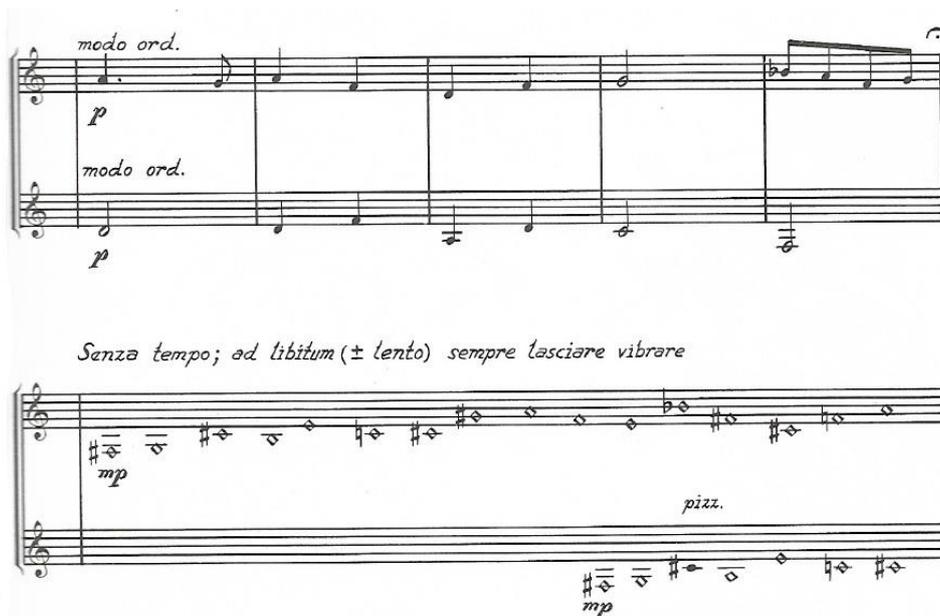
Del 6º verso solo se expone la 1ª voz que se realiza en la parte de la 2ª guitarra, mientras que la 2ª voz es apagada y continua el material compuesto de elipsis. La segunda cadencia que se introduce tras el 6º verso a manera de un tropo interrumpe la continuidad del tema montserratino, dirigiéndonos a la vuelta del estribillo.

De regreso, ambas voces del verso 1º se exponen en la parte de la 1ª guitarra, mientras que la 2ª representa un material musical escrito en la notación espacial.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'mp' and the bottom staff is labeled 'pp'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and fingering numbers like 'i' and 'be'.

Ejemplo 5. Benguerel, *Stella splendens*: fragmento 7 de la cita.

El 1º y 2º versos se separan de la misma manera como en la realización anterior, mediante el recurso de tropo con el material propio del compositor. Del 2º verso solo aparece el comienzo, elemento α , tras el cual se cortan las líneas melódicas del tema mediante una elipsis que finaliza la pieza con una cadencia basada en los armónicos en el registro agudo. De esta manera, queda omitida la parte final del 2º verso.



Ejemplo 6. Benguerel, *Stella splendens*: fragmento 8 de la cita.

Otro ejemplo muy interesante con la incorporación del tema montserratino es la pieza *Vermelia* del mismo compositor. *O virgo splendens*, una antifona en forma de una *caça* o un canon al unísono, interpretado a dos o tres voces, conserva la autenticidad de su ejecución: se introduce en la composición como un canon a 4 a partir del compás 49 y hasta el compás 94 se realizan todos los trece versos del tema. La única peculiaridad de esta interpretación canónica es que la gran parte de las voces permanecen invisibles. En el esquema de la cita las voces del canon son señaladas en el color rojo, todo el material musical ajeno, en el color gris.

Compases	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	
																		Cad.															
Guitarra 1	1	2	3	4	5		6		7										9														
Guitarra 2		1	2	3	4		5		6																								
Guitarra 3																																	
Guitarra 4																																	

Compases	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112		
Guitarra 1							10							13													9	10	11	12	13			
Guitarra 2							9	8						12																				
Guitarra 3									12																									
Guitarra 4														11																				

Ejemplo 7. Benguerel, *Vermelia*: esquema, c. 49-112.

Desde el compás 49 hasta el 57 se observa solo un canon a 2 entre la 1ª y la 2ª guitarra en el que se incorporan sucesivamente los 7 y 6 versos de *O virgo splendens* respectivamente.

The image shows a musical score for four staves, labeled 1^a, 2^a, 3^a, and 4^a. The first two staves (1^a and 2^a) contain melodic lines with a dynamic marking of *p*. The last two staves (3^a and 4^a) contain more complex rhythmic and melodic patterns, with dynamic markings of *ppp* and *pp*. There are also some circled markings and the letter 'i' on the 3^a and 4^a staves.

Ejemplo 8. Benguerel, *Vermelia*: c. 49-52.

Aunque al principio se presentan solo dos voces, las huellas del tema en otras dos aparecen en el compás 89 (12^o verso en la parte de la 3^a guitarra) y 94 (11^o verso en la parte de la 4^a guitarra), lo que nos hace plantear que el tema del canon por la primera vez se introduce en la parte de la 3^a guitarra, mientras que la cuarta voz se realiza en la 4^a guitarra. Debido a que estas voces no se exponen desde el inicio de la cita, resulta que su ejecución es invisible: se omite toda la línea de la primera voz hasta el 12^o verso y la de la cuarta hasta el 11^o verso. En el compás 94, el punto final del canon, sus voces se revelan encontrándose en distintas etapas del desarrollo: la 1^a voz ya se había terminado, la 2^a llega a su terminación, la 3^a pasa por el penúltimo verso y la última voz queda en el 11^o verso, lo que nos indica que las dos voces permanecen inacabadas.

The image shows a musical score for four staves, labeled 1^a, 2^a, 3^a, and 4^a. The score is divided into three sections labeled 'verso xiii', 'verso xii', and 'verso xi'. The first two staves (1^a and 2^a) contain melodic lines with a dynamic marking of *p*. The third staff (3^a) contains a more complex rhythmic and melodic pattern with dynamic markings of *mp*, *p*, and *ppp*. The fourth staff (4^a) contains a melodic line with a dynamic marking of *ppp*. There are also some circled markings and the letter 'i' on the 3^a and 4^a staves.

Ejemplo 9. Benguerel, *Vermelia*: c. 94.

En este canon tan extraordinario se implementan todas las técnicas que acabamos de observar en la composición anterior: el tropo (c.68-86) y elipsis (c.58-64, 89-93). La influencia de la música electrónica permite «apagar» o cortar las voces, sustituir la línea melódica auténtica por el lenguaje propio del compositor como si hubiese

silenciado un canal de una transmisión musical.

Todos los versos del canon supuestamente siguen su orden directo, aunque en la parte de la 2ª guitarra en la que se realiza la 3ª voz del canon, sucede una inversión del material: se permuta el orden entre el 8º y 9º verso y resulta que el último antecede al anterior (c.87-88).

El compás 95 da comienzo a la realización monódica de *O virgo splendens* en la cual son omitidos por medio de la elipsis todos los versos hasta el 9º. Los últimos fragmentos del tema van acompañados de un canon cromático que se contrapone a la modalidad del tema.

El caso más sencillo entre las tres composiciones mencionadas de Benguerel es la pieza *Versus*, en la que los cinco versos recogidos del tema *O virgo splendens* se exponen sucesivamente, separados uno de otro por medio de recurso del tropo. En la línea melódica medieval se irrumpen los pasajes de *glissando*, *clusters* y notas sin valor rítmico determinado; además, en la primera y la segunda aparición el tema se destaca en la textura mediante los silencios. Así, la contraposición entre tropos y material original subraya en la música el sentido de la palabra «versus» (contra).

Compases	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Versos	1	2	3	-					
Material									

Compases	39	40	41	42	43	44	45	46	47
Versos				-	4	-			
Material									

Compases	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Versos									5
Material									

Compases	57	58	59	60
Versos	-	-	-	
Material	-		-	

Ejemplo 10. Benguerel, *Versus*: esquema (color rojo – el tema *O virgo splendens*).

La cita *O virgo splendens* permanece inacabada en la composición, aunque, teniendo en cuenta los ejemplos anteriores, no descartemos la posibilidad de que sea omitida toda la parte final.

Otra composición que comparte los rasgos parecidos con las piezas anteriores es la *Stella splendens* de Guinovart, que se compone diez años más tarde que la composición homónima de Benguerel. Esta música recoge y continúa los recursos desarrollados en las piezas ya analizadas. Dado que el compositor conocía bastante bien la obra de Benguerel, en su pieza recoge y continúa los recursos desarrollados por su antecesor.

La pieza *Stella splendens* de Guinovart está repleta de omisiones y cortes, recursos de elipsis y del tropo, pero, en comparación con las piezas anteriores, todas estas técnicas son esenciales a lo largo de toda la composición, que constituye una paráfrasis a la 1ª voz de *Stella splendens* que atraviesa toda la pieza desde el inicio al final.

Recurriendo al esquema de la exposición de *Stella splendens* en la que se reproducen las líneas del piano –la mano derecha y la izquierda–, examinamos el tema medieval, que se marca en el color rojo, y el tema en su variante cambiada –pequeños cuadros en el fondo gris. Se indican con las letras griegas α y β los dos elementos de los versos 1º y 2º, según los separa el propio compositor. Los versos 3º y 4º llevan la letra γ para más comodidad en análisis musical.

Exposición												
	1	1		2		3	4	1	3	1		1
	elipsis (α omitido)			elipsis (β omitido)		elipsis					interludio	
MD		α		α		γ	α	β				α
MI	β		β			β			β			

Ejemplo 11. Guinovart, *Stella splendens*: esquema (exposición).

De la misma manera que Benguerel en su obra homónima, Guinovart fragmenta el tema en cuatro elementos, incrustando el material ajeno entre ellos al modo del tropo, o omitiendo algunas partes del *Stella splendens*, tal como se lo permite el recurso de la elipsis. Por ejemplo, ya en la exposición se suprime el elemento α del tema, lo que hace que el 1º verso empiece desde su parte final. Luego se omite el fragmento β del tema, mientras que en el segmento γ (4º verso) solo se expone la parte inicial.

The image displays a musical score comparing the original 'Stella splendens' theme with Guinovart's version. The original is in 2/4 time and consists of two phrases, α and β . Guinovart's version uses elipsis, with some notes in red boxes. Annotations include '1/2 tono bajo' and 'valores disminuidos'.

Ejemplo 12. Guinovart, *Stella splendens*: exposición, comparación entre el original y el material tomado por el compositor (en cuadros rojos).

En esta explotación tan libre de la fuente originaria de nuevo nos acercamos a los principios de la música electrónica y el método del montaje que permite al compositor cortar, quitar, silenciar, exponer de la manera inversiva el material e incrustar fragmentos ajenos en el tema antiguo.

En todos estos casos observados, en los que se perturba la línea melódica de la fuente originaria y la mayor parte del tema puede ser realizada implícitamente, tenemos la sensación de un conjunto que, aunque su mitad a veces sea omitida, no pierde la unidad melódica. Podríamos plantear al respecto, apoyándonos en la teoría Gestalt, que la integridad del tema no se rompe, debido a que sus fragmentos separados obtienen continuidad en la percepción del oyente. Cabe señalar que las piezas analizadas, al igual que la mayor parte de la música de la nueva creación, fueron destinadas a un público preparado, que conocía las fuentes antiguas y, por tanto, sería capaz de reconocer los fragmentos suprimidos a lo largo de la pieza.

Conclusiones

La forma de implementación de la fuente prestada en las composiciones que hemos analizado a lo largo del artículo es muy interesante y extraordinaria. Las melodías medievales aparecen con las partes suprimidas e implícitas, aunque, a nuestro parecer, están pensadas como unas citas continuas.

En el caso de Benguerel, en sus tres composiciones –*Stella splendens*, *Vermelia* y *Versus*– los fragmentos de las piezas del *Llibre vermell* se realizan como unas citas invisibles que ocupan solo una parte de la obra musical. En la pieza *Stella splendens* de Guinovart las mismas tendencias y técnicas se aplican a la fuente antigua que atraviesa toda la composición desde el inicio hasta el final, lo cual interpretamos como una cita expandida o, remitiéndonos a la terminología auténtica, una paráfrasis.

De esta manera, regresando al caso de *Music for the magic theater* de George Rocheberg (1965), podríamos plantear que estas piezas –sobre todo refiriéndonos a las de Benguerel– son modeladas a partir de la fuente antigua, con invisibilización de sus partes y separación de sus fragmentos en el tiempo. Además, los logros de la música electrónica que hicieron posibles las nuevas formas de tratamiento de la fuente sonora, y, por otro lado, la teoría Gestalt de percepción, también pueden explicar y justificar la manera de aparición de la fuente de origen en las piezas de estos compositores.

Bibliografía

- Anglés, Higinio (1935): *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d' Estudis Catalans.
- Anglés, Higinio (1955): «El *Llibre vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV», *Anuario musical*:10, 45-78.
- Bahtin, Mihail (1965): «Slovo v romane», *Voprosy literatury*, 8, 84-90.
- Burkholder, J. Peter, *Borrowing*, Grove music online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>, [consulta: 18.11.2020].
- Burkholder, J. Peter, *Modelling*, Grove music online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>, [consulta: 18.11.2020].
- Corrado, Omar (1992): «Posibilidades intertextuales del dispositivo musical», dentro Kreichman, Raquel y otros (eds.) (1992): *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, Buenos Aires, Centro de Publicaciones UNL, 33-51.
- Gómez Muntané, Maricarmen (2001): *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- Gómez Muntané, Maricarmen (2017): *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Guinovart, Carles y Marco, Tomás (1991): *Xavier Benguerel*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura.
- Hatten, Robert (1994): «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», *Criterios*: 32, 211-219.
- Klein, Michael L (2005): *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press.

- Korsyn, Kevin (2001): «Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue», dentro Cook, Nicholas y Everist, Mark (eds.) (2001): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 55-72.
- Kristeva, Yulia (1967): «Bakhtin, slovo, dialog i roman», dentro Kosikova, Galina (ed.) (2000): *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu*, Moscú, Progress, 427-457. [Kristeva, Yulia (1967): «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novella», dentro Kosikova, Galina (ed.) (2000): *La semiótica francesa: de estructuralismo a postestructuralismo*, Moscú, Progress, 427-457].
- Lacasse, Serge (2000): «Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music», dentro Talbot, Michael (ed.) (2000): *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool, Liverpool University Press, 35-58.
- López-Cano, Rubén (2018): *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon Books.
- Losada, Catherine (2008): «The process of modulation in music collage», *Music Analysis*: 23 (27), 295-336.
- Losada, Catherine (2009): «Between modernism and postmodernism: strands of continuity in collage compositions by Rochberg, Berio and Zimmerman», *Music theory spectrum*: 31 (1), 57-100.
- Nommick, Yvan (2005): «La intertextualidad como recurso fundamental en la creación del siglo XX», *Revista de Musicología*: 1 (28), 792-807.
- Oviedo, Gilberto Leonardo (2004): «La definición del concepto de la percepción en psicología con base en la teoría gestalt», *Revista de estudios sociales*: 18, 89-96, p. 89.
- Persia, Jorge de (2006): *Xavier Benguerel: búsqueda e intuición*, Barcelona, SGAE, Fundación Autor.
- Rodríguez Picó, Jesús (2001): *Xavier Benguerel: obra y estilo*, Barcelona, Idea Books.
- Sánchez Verdú, José Ma (1997): «La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra», dentro *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*, Roma, Academia de España, 26-29.

Ksenia Starkova

Ksenia.Starkova@e-campus.uab.cat

Realicé la Licenciatura en Musicología en el Conservatorio Estatal P.I. Chaikovski de Moscú, trabajando en torno al ámbito de la música española.

Durante los años 2017-2018 elaboré el trabajo de fin de máster sobre las misas de Francesc Valls para la obtención del título de «Máster Universitari en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga» de la UAB. Actualmente estoy realizando la tesis doctoral con título «La música antigua en los siglos XX-XXI: una primera aproximación al caso de los compositores españoles» en el «Departament d'Art i Musicologia» en el mismo centro docente mencionado en el apartado anterior.

I did a degree in Musicology at the State Conservatory P.I. Chaikovski in Moscow, working around the field of Spanish music.

During the years 2017-2018 I was preparing a master's thesis on the masses on Francesc Valls in the field of «Máster Universitari en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga» at the UAB.

I am currently doing the doctoral thesis entitled «Early music in a one of the XX-XXI centuries: a first approach to the case of Spanish composers» in the «Departament d'Art i Musicologia» in the same university.

Cita recomanada

Starkova, Ksenia. 2021. «La música invisible: la realización implícita de las fuentes del *Llibre Vermell* de Montserrat en la composición catalana del siglo XX. Una aproximación a su análisis técnico-estructural». *Quadrivium-Revista Digital de Musicologia* 12 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].