

A Diego Fernández Magdaleno

Brêtema de Dom Quixote

(Madrid, 22-II-2005)

Rudesindo Soutelo

(* Valdrães-Tui, 29-II-1952)

♩ = 60

f *mp*

5

f

8

p

9

10

3 3 3 3

11

Musical notation for measures 11-12. The right hand features a melodic line with triplets of eighth notes. The left hand provides a bass line with triplets of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

12

Musical notation for measures 12-13. The right hand continues with triplets and includes flats (b) in the later part of the measure. The left hand continues with triplets. The key signature has one sharp (F#).

13

Musical notation for measures 13-17. This section consists of chords. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 15 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

17

Musical notation for measures 17-19. Measure 17 has a rest in the right hand. Measure 18 features a crescendo (*cresc.*) in the right hand. The key signature has one sharp (F#).

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

21

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

23

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 24 continues with a treble clef containing a half note and a quarter note, and a bass clef with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp*, *f*, and *p*.

25

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 has a treble clef with a quarter rest and a half note, and a bass clef with a quarter note. Measure 26 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. Dynamics include *mp* and *f*.

27

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 contains a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 28 continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *p*.

29

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 features a treble clef with a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Measure 30 continues with a treble clef containing a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Dynamics include *mp*.

30

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 has a treble clef with a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Measure 31 continues with a treble clef containing a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Dynamics include *mf*.

31

Musical notation for measures 31-32. Measure 31 features a treble clef with a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Measure 32 continues with a treble clef containing a half note and a quarter note, and a bass clef with a half note. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *p*.

43 *f* *dim. poco*

44 *mf* *dim. poco*

45 *mp* *dim. poco*

47 *f* *p*

50 *p*

52

53

8va

54

cresc. poco

loco

8va

This system contains measures 53 and 54. Measure 53 features a complex piano texture with multiple voices in both hands, including some sixteenth-note passages. Measure 54 continues this texture, with a *loco* marking in the right hand and a *cresc. poco* marking in the left hand. An *8va* marking is present above the right-hand staff in both measures.

55

mp

cresc. poco

56

mf

cresc. poco

This system contains measures 55 and 56. Measure 55 begins with a *mp* dynamic and a *cresc. poco* marking. Measure 56 begins with a *mf* dynamic and a *cresc. poco* marking. The piano texture continues with intricate voicings in both hands.

57

f

cresc. poco

ff

59

f

ff

This system contains measures 57 and 59. Measure 57 starts with a *f* dynamic and a *cresc. poco* marking. Measure 59 starts with a *ff* dynamic. The piano texture becomes more dense and complex, with many notes beamed together in both hands.

58

f

ff

60

f

ff

This system contains measures 58 and 60. Measure 58 starts with a *f* dynamic. Measure 60 starts with a *ff* dynamic. The piano texture continues to build in intensity and complexity.

61

f

ff

62

f

ff

This system contains measures 61 and 62. Measure 61 starts with a *f* dynamic. Measure 62 starts with a *ff* dynamic. The piano texture is highly complex and dense.

63

f

ff

64

f

ff

This system contains measures 63 and 64. Measure 63 starts with a *f* dynamic. Measure 64 starts with a *ff* dynamic. The piano texture is highly complex and dense.

61 *mf*

63 *cresc.* *ff*

65 *mp*

66

67 *mp* *cresc.*

8va -

68 *mf* *cresc.*

96

ff

97

98

99

dim. poco

100

f *dim. poco*

101

mf *dim. poco*

102

mp 6 6 6 6 6 6 6 6 *dim. poco* 6 6

Measures 102-103: This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lower staff provides a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The instruction *dim. poco* is placed between the two staves.

103

p

Measures 103-104: This system contains two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

8va

104

Measures 104-105: This system contains two staves. The upper staff is marked with an 8va (octave up) instruction. The melodic line continues with slurs and sixteenth-note patterns. The lower staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

105

f

Measures 105-106: This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns, marked with a forte (*f*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

106

p 3 3 *f*

Measures 106-107: This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns, including a triplet of eighth notes marked with a forte (*f*) dynamic.

108

p 6 6 6 6 6 6 6 6

Measures 108-109: This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

115 *ff*

8ba 8ba 8ba

118 *mp* *cresc.*

121 *f* *p*

124

126 *f*

129 *mp* *p* *mf* *f* *f cresc.* *ff* *rit.*

Agradecemos comunicar todo uso ilegal desta edição (fotocópias, arquivos na internet, edições piratas, plágio) para:
 Please communicate all illegal use of this edition (photocopies, files in internet, pirate editions, plagiarism) to:
 Se agradece comunicar todo uso ilegal de esta edición (fotocopias, ficheros en internet, ediciones piratas, plagio) a:

info@artetripharia.com

LO LITERARIO, LO LÚDICO Y LO CRÍTICO: ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS E IMPLICACIONES SEMIÓTICAS EN *BRÊTEMA* *DE DOM QUIXOTE* (2005), DE SOUTELO

Carlos VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

Rudesindo Soutelo (Tui, Pontevedra, 1952), músico relevante en el panorama gallego de las últimas décadas¹, es el autor de una obra de inspiración quijotesca, hasta ahora no tratada musicológicamente: *Brêtemas de Dom Quijote* (2005). Ésta reúne características típicas de su actitud poética: la vinculación con el universo literario, el gusto por la generación de juegos de significados y la utilización de la música como vehículo para el ejercicio de la crítica. En este trabajo examino la incidencia de tales rasgos para descubrir cómo don Quijote, cuya vigencia como símbolo sigue hoy trascendiendo lo literario, es utilizado para configurar el sentido de una creación musical actual.

En una inicial semblanza general del músico incido sobre su estimulante diálogo con lo literario, lo lúdico y lo crítico. La segunda parte es el estudio específico de *Brêtemas de Dom Quijote* desde una triple perspectiva: poética, neutra y -como una mirada estética más atenta al significado que a lo sensitivo- semiótica. Para el análisis armónico me he servido en un primer momento de las técnicas atonales de Forte², cuyos resultados he simplificado en

¹ BALBOA, Manuel - CARREIRA, Xoán Manuel. *150 anos de música galega*. Pontevedra: Publicacións da Xunta de Galicia, 1979. CARREIRA, Xoán Manuel. "Fernández Soutelo, Rudesindo". En: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, p. 79; VILLAR-TABOADA, Carlos. "Las recontextualizaciones de Soutelo" y "El constructivismo de Soutelo". En: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Ann Arbor, MI: UMI Press, pp. 260-269 y 632-655.

² FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven - London: Yale University Press, 1973; -. *The Harmonic Organization of The Rite Of Spring*. Yale: University Press, 1978.

los ejemplos presentados. Tomo en consideración dos propuestas semióticas (de Monelle y Tarasti) que sirven como referentes generales por cuanto indagan en la relación entre lo musical y lo lingüístico o narrativo así como en la utilidad de disponer diferentes planos semánticos para representar las conexiones entre los significados implicados en la obra³.

RUDESINDO SOUTELO, COMPOSITOR

Las actividades de Rudesindo Soutelo se han diversificado entre la interpretación⁴, la crítica⁵, la edición⁶, la docencia⁷, diversas iniciativas culturales favorecedoras de la renovación cultural⁸ y la creación musical. Como compositor se muestra ecléctico, abiertamente provocador en los setenta y comienzos de los ochenta –con incursiones en el *happening*, el *collage*, o las músicas abiertas–, y, desde los noventa, más conciliador con la tradición –en un diálogo asiduamente irónico–, acercándose a la libre atonalidad, a un diatonismo no tonal y al minimalismo.

En su producción se revelan tres prácticas frecuentes, utilizadas tanto para proporcionar a la partitura una estructura desde una excusa extramusical, como para generar significados, privilegiando los procesos constructivos recurrentes y progresivos⁹: 1) los vínculos a la literatura, con composiciones es-

³ De la abundantísima bibliografía sobre semiótica musical utilicé dos clásicos cuyo estímulo analítico en nada ha decaído: MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge, Contemporary Music Studies: Volume 5, 1992; y TARASTI, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press, 2000.

⁴ Ha realizado en Madrid los estudios correspondientes a fagot y, aunque ha actuado en diversas ocasiones como intérprete de ese instrumento, también ha realizado actuaciones más libres, enmarcadas en sesiones de tipo *happening* y teatro musical con las agrupaciones creadas por él.

⁵ En la madrileña *La Matraca* durante su época de estudiante en el conservatorio y después, y hasta la actualidad, en *A Nosa Terra*, de orientación nacionalista galleguista.

⁶ A través de la editorial Arte Tripharia, por él creada, donde exhibe un inequívoco compromiso con la creación musical en Galicia al incluir la colección temática “Corpus Musicum Gallæciæ”.

⁷ En el Conservatorio de Música “Silva Monteiro” de Porto y en la Escuela Superior de Educación del Instituto Politécnico de Viana do Castelo, ambos centros portugueses.

⁸ Desde las Xuventudes Musicais y los grupos “Leitrinæ musica” y “Cuadrado de Pi” de Vigo, durante los años setenta, hasta su actual implicación en el establecimiento de la Academia Galega da Língua Portuguesa.

⁹ VILLAR-TABOADA, C. *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*.

critas en homenaje a escritores de prestigio internacional –como Mann, Pessoa o Cervantes–, o, también, de notoriedad más relativa, confinada al ámbito galaico-portugués –como el poeta Manuel María, el filólogo Ricardo Carvalho Calero o el filósofo Miguel Torga–; 2) la introducción de juegos numérico-musicales, citas o alusiones indirectas, y otras estrategias que cabría denominar lúdicas, mediante las cuales, profundizando en la capacidad simbólica de la música, reviste de nuevos significados a su discurso compositivo; y 3) el uso de la música como un vehículo para la expresión de opiniones críticas, bien defensoras de la cultura galaico-portuguesa, bien detractoras de diversas personas, instituciones o entidades de los ámbitos de la cultura o la sociedad.

La vinculación a la literatura puede constatarse en varias de las composiciones más destacadas, siendo los referentes literarios variopintos y, si acaso, con un común denominador: su sentido crítico, su capacidad para señalar problemas de la sociedad de su tiempo y mostrarlos, en la manera artísticamente estilizada de la alta literatura, deformados mediante lo paródico o lo doloroso. Ese espíritu crítico les hace merecedores, para Soutelo, de los homenajes musicales que –casi siempre explícitamente subtítulos así– les dedica. *Prelúdio da Montanha mágica* (1996)¹⁰, homenaje a *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann (1875-55), es afín a la novela por el modo en que convierte el tiempo en un eje central. *Como a noite é longa* (1999)¹¹, un tríptico escrito como *Homenagem a Fernando Pessoa* (1888-1935), traduce musicalmente “la precisión matemática que sustenta el perfecto caos”¹² de los poemas del portugués en simetrías melódicas, interválicas axiales o secciones especulares. *Manuel María* (2000)¹³, dedicada a Manuel María Fernández Teixeiro (1929-2004), refleja el compromiso social de este poeta gallego en el dúo de gaitas de la plantilla, y su crítica de los arquetipos populares en una articulación macroformal que rebasa lo tradicional al fundamentarse en el metro. El interés por lo literario se constata incluso en la implicación del músico en la autoría de textos utilizados como

¹⁰ SOUTELO, Rudesindo. “*Prelúdio da Montanha mágica*”. En: *Álbum de Piano*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2000, pp. 20-27. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.034T.

¹¹ SOUTELO, Rudesindo. *Como a noite é longa. Homenagem a Fernando Pessoa*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2001. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.0025.

¹² Declaraciones recogidas en las notas al programa del concierto celebrado el 8 de noviembre de 2003, donde la composición fue presentada parcialmente (en sus tres partes centrales: III, IV y V) dentro del ciclo “Música de Cámara de la Orquesta y Coro de RTVE” en el Teatro Monumental de Madrid, retransmitido en directo por Radio Clásica.

¹³ SOUTELO, Rudesindo. “Manuel María”. En: *Borobó. Manuel María. Dioses de Gaitas de fole*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2001. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.0009.

base para la composición, como en la coral *Lábios de sabor a mar* (1998)¹⁴, cuyo contenido emocional¹⁵ es expresado melódicamente conforme a la tipología barroca del lamento.

En cuanto a la categoría de lo lúdico, el énfasis en la caricatura y el juego constituyó un aspecto esencial de la primera etapa compositiva de Soutelo, a mediados de los setenta, con hitos como la presentación del colectivo Quadrado de Pi (1976), y su concierto *happening* con *Concerto para dois passarinhos de água e orquestra* o *Tuba mirum* (1973)¹⁶, heredero de ZAJ, o las incursiones en la indeterminación (*Música incompleta*, 1974, para piano) y el *collage* musical (YX-XOY-YC, 1974, para piano). Más tarde, ya con planteamientos más formalizados, conservó este principio de diversas maneras. Así, en la organística *Quod nihil scitur* (2003), homenajea al filósofo tudense Francisco Sánchez “El Escéptico” (1551-1623)¹⁷ –quien anticipó a Descartes–, tomando la duda de su método de conocimiento como sustituto de la lógica musical, con un resultado de sintaxis irónica. Y en composiciones como *O corvo da liberdade* (2007)¹⁸, o *Alva* (2006)¹⁹, entre otras, la articulación musical (melódica o formal) responde al empleo de números onomásticos, derivados de los nombres de los dedicatarios.

Finalmente, pasando a la tercera categoría, el afán por emplear la música como un vehículo expresivo al servicio de la crítica, ocasionalmente mordaz y alborotadora, es consustancial a la creatividad de Soutelo. Fue especialmente incisivo en las actividades del grupo “Letrinæ musica” y su “novo-neo-newdadá Quadrado de Pi” [...] PiPi, un movimiento irreverente pero fisiológica-

¹⁴ SOUTELO, Rudesindo. “Lábios sabor a mar”. En: *Álbum de Coro*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2006. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.040D1.

¹⁵ La obra, subtitulada *Derradeira epístola (“Última carta”)* está dedicada a la actriz Cruz Comesaña, miembro del Centro Dramático Galego, accidentalmente fallecida en Madrid.

¹⁶ El uso de instrumentos de juguete en la primera acentuaba la provocación de la doblemente “pomposa” presentación de la segunda pieza de la segunda pieza, un “estudio de las sonoridades de una tuba llena de agua de jabón”, que no se pudo estrenar “por incomparecencia del instrumento”, el 24 de marzo de 1976, en Vigo. Cfr.: SOUTELO, Rudesindo. “Quadrado de Pi”. En: *O Barão na Brêtema. Artigos publicados em A Nosa Terra: 2004-2005*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2005, p. 67. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.X02. [Originalmente publicado en: *A Nosa Terra*, n. 1174, 5/V/2005].

¹⁷ SOUTELO, Rudesindo. *Quod nihil scitur. Homenagem a Francisco Sánchez “o Céptico”*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2003. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.031T.

¹⁸ SOUTELO, Rudesindo. *O corvo da liberdade: a vontade que desafiou a Deus (Homenagem a Miguel Torga)*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2007. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.044S.

¹⁹ SOUTELO, Rudesindo. *Alva. 4 peças na 1ª posição*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2006. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.043T.

mente necesario para la salud del cuerpo social”²⁰. Pieza clave de esta línea provocadora es la pianística *Oppius dei: quadros duma máfia musical espanhola* (1997)²¹, nacida de su muy peyorativa valoración sobre el funcionamiento de la música contemporánea en España. El argumento de esa personal crítica es dramatizado o “literaturizado” musicalmente mediante alusiones a tópicos de la tradición musical culta, de los que busca desviarse para crear caricaturas sonoras, auténticas sátiras que exhiben los descarríos que él denuncia.

BRÊTEMA DE DOM QUIXOTE (2005)

El piano fue siempre un instrumento atractivo para Soutelo, como se constata en las piezas más experimentales de su etapa inicial, entre 1972 y 1983 (*Sequências, Música incompleta, YX-XOY-YC, Oestrymnia, Retrato duma moça na conversa, Teima*)²², o en su elección como protagonista de su regreso a la composición en los noventa, con la didáctica *Helen* (1992) y las más ambiciosas *Prelúdio da Montanha mágica* (1996) y *Oppius Dei* (1997). Ese interés experimentador se halla otra vez aplicado en ésta hasta ahora última composición pianística de su autor.

Brêtema de Dom Quixote (“*Bruma de Don Quijote*”) fue compuesta y publicada el año 2005²³, lo que inequívocamente señala la coincidencia con la celebración del cuarto centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* y reitera en otra ocasión la fecundidad del universal personaje cervantino como origen de inspiración para los compositores contemporáneos españoles.

La composición, dedicada al pianista Diego Fernández Magdaleno, se conecta con sus más inmediatos antecedentes para el mismo instrumento (datos en la década precedente), y representa un hito en el pianismo de Soutelo por su envergadura (con una duración cercana al cuarto de hora), y por las

²⁰ SOUTELO, R. “Quadrado de Pi”, p. 66.

²¹ SOUTELO, Rudesindo. *Oppius Dei: quadros duma máfia musical espanhola*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2001. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.007.

²² SOUTELO, Rudesindo. *Música incompleta, op. 4. YX-XOY-YC, op. 7. Oestrymnia, op. 8. Retrato d’umha moza na conversa, op. 11. Teima, op. 14*. Madrid: Arte Tripharia, 1984. Colección “Ars Viva”, nº 2. Existe una segunda edición, revisada y con la adición de *Prelúdio da Montanha Mágica: Álbum de piano*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2005. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.034T.

²³ SOUTELO, Rudesindo. *Brêtema de Dom Quixote*. Tui (Pontevedra): Arte Tripharia, 2005. Colección “Corpus Musicum Gallæciæ”, AT-CMG.036A.

complicaciones técnicas presentes en la partitura, que requieren del intérprete una más que notable habilidad técnica. Considerando la afición del dedicatario a la literatura –él mismo ha publicado varios libros, de poesía y de memorias–, las ocasiones de celebración en torno al universo cervantino en 2005, e incluso la implicación de Fernández Magdaleno en conciertos con programas íntegramente constituidos por piezas de autores españoles contemporáneos –como los que dedicó a Ramón Barce en 2008–, cabe atribuir a estas dificultades de la ejecución que la composición aún permanezca inaudita en las salas de conciertos. No obstante, tal sospecha no afecta a lo esencial de este trabajo, que atiende a cómo ha planteado el compositor las conexiones identificables entre los diferentes estratos semánticos existentes en esta obra.

1. ANÁLISIS POYÉTICO

Al igual que en muchas otras de sus composiciones, Soutelo ha puesto por escrito sus valoraciones sobre ésta *Brêtema de Dom Quixote*. Se trata de un revelador comentario sobre sus intenciones poéticas, que inmediatamente nos conduce al plano simbólico al que aludí tras el balance de lo literario, lo lúdico y lo crítico y que plantea una muy variada gama de temáticas extramusicales cuyos detalles, justamente por la medida como se van dispersando semánticamente, permanecen al margen de este artículo²⁴.

Pienso que sí es relevante la idea que puede ser considerada como generadora de los discursos musical y extramusical y que parte de una de las expresiones más conocidas de don Quijote, reflejo de la contradicción entre su locura (por lo rebuscado) y su buen juicio (porque el sentido es inteligible): “la razón de la sinrazón que a la razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura” (*QL*, cap. 1). Soutelo toma del filósofo García Bacca la categoría “rocinancia”²⁵ para referirse a este tipo de discurso enrevesado que le lleva, por un lado, a denunciar los exilios motivados por la guerra civil, el reconocimiento tardío de los exilia-

²⁴ SOUTELO, Rudesindo. “Brêtema de Dom Quixote”. En: *O Bardo na Brêtema. Artigos publicados em A Nosa Terra: 2004-2005*, pp. 81-82 [originalmente publicado en: *A Nosa Terra*, n. 1182, 30-VI-2005]. Aparece una versión resumida en: SOUTELO, Rudesindo. “Brêtema de Dom Quixote”. En: *Rudesindo Soutelo. Compositor- Composer- Komponist*. Recurso en línea: http://soutelo.eu/R_Soutelo-Contraponto.html#Bretema_de_Dom_Quixote, 2007-2010 [última comprobación: 4 de noviembre de 2009].

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

dos en su patria y la falta de respeto a los compositores; y, por otro, a reivindicar la cordura de don Quijote cuando ataca los molinos de viento (QI, cap. 8), la consideración de esos molinos como muestra de una colonización extranjera del paisaje castellano (proceden de Holanda) y, finalmente, su equiparación con los modernos aerogeneradores que invaden el paisaje gallego y contra los que, cual Quijote, el compositor exige rebelarse. La conclusión del comentario del compositor es elocuente del pensamiento musical implícito en esta obra y evidencia la concatenación sucesiva, en diferentes planos, de asociaciones de significados:

Todavía deberíamos introducir aquí un nuevo pensamiento categórico con la palabra “rocinancia” para explicar el esquema mental de los jumentos bípedos que asfixian intelectualmente a este país [Galicia]. *Don Quijote* (Cervantes) luchaba contra la incuria y su castigo fue la indigencia. Los compositores gallegos no buscan subsidios ni limosnas, sino tan sólo dignidad en su trabajo. *Brêtema de Dom Quixote* es una obra para piano que reflexiona sobre la lectura ontológica que propone García Bacca, un homenaje quijotesco a Cervantes para curarme del quijotismo económicamente improductivo de la emotividad creativa²⁶.

Para ponderar cómo estas ideas se traslucen en la música se hace imprescindible proceder a un análisis de cómo es y cómo funciona la partitura, algo que se revela a través del análisis neutro.

2. ANÁLISIS NEUTRO: ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS

La composición consta de 133 compases de 7/8, con pulso constante de 60 corcheas por minuto. El compositor se sirve de esa constancia métrica para que los diversos elementos que utiliza para dinamizarla tengan un efecto más llamativo sobre el discurso sonoro: el uso de patrones rítmicos contrapuestos, la adición de síncopas, el empleo de figuras rítmicas con valores progresivamente menores para simular *accelerandi* que inducen a la generación de momentos de clímax, o la aplicación simultánea de diversos grupos de subdivisión irregular han sido concebidos de manera claramente coordinada, de manera que todos inciden en esta misma dirección.

²⁶ *Ibid.*, p. 82. La traducción al castellano es mía.

The musical score is written for piano in 7/8 time, with a tempo marking of 60. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is composed of chords with intervals marked as T (Tone) and ST (Semitone). The bass clef staff begins with a forte (f) dynamic. Vertical arrows point to the third chord of each measure, indicating a dissonant resting point.

Ejemplo 1: Conducción disonante de las voces, cc. 1-3, 13-15, 127-129.
 © Rudesindo Soutelo y Arte Tripharia, 2005. Reproducido con permiso de la editorial.

La sonoridad global resulta atractiva porque no termina de definirse completamente ni en los márgenes de la tonalidad ni en el seno de la atonalidad: existen configuraciones vinculadas a ambos universos armónicos y, además, en varios puntos de la composición es posible localizar una disposición escalar axial –que remite a planteamientos ya observados en *Tálamo e túmulo*–, de modo que se facilita la creación de pasajes con interválicas invertidas tanto vertical como horizontalmente. La conducción de las voces por intervalos conjuntos contribuye a reforzar la sensación de tensión. También se aprecia la existencia de funciones, y actúan los principios de tensión y distensión, de modo que el discurso se comprende mejor desde un enfoque pantonal. En el ejemplo 1 se muestra un pasaje recurrente, donde se produce un reposo (marcado con una flecha vertical ascendente) sobre el tercer acorde de cada compás, que, paradójicamente, resulta ser más disonante. Esta aparente contradicción resulta, no obstante, coherente con las consecuencias semánticas de la composición y con el discurso enrevesado de don Quijote, demostrando una interpretación musical de la “rocinancia”.

Al nivel macroformal, la melodía, y más concretamente su diseño interválico de tonos (T) y semitonos (ST), se revela como un elemento articulador más determinante que la armonía, dedicada en esta obra a cumplir un papel

relevante, pero sólo desde un enfoque expresivo. En el ejemplo 2 puede observarse cómo se alternan los movimientos contrarios con los paralelos, incluso logrando eventualmente octavaciones que hacen disminuir la percepción acerca de la tensión acumulada. Este tipo de juegos, donde a partir de una voz puede hacerse derivar otra por procedimientos que no son sino los fundamentos de un contrapunto estricto, están presentes durante toda la obra y contribuyen a disipar la capacidad del oyente para generar expectativas de audición: el objetivo es garantizar la cohesión de la música, pero evitando la posibilidad de anticipación de quien escucha, para preservar la cualidad sorpresiva del discurso. Otra vez esta imprevisibilidad se conecta con el detonante literario del discurso musical y que se identifica con los circunloquios propios de la “rocinancia” quijotesca.

Ejemplo 2: Conducción disonante de las voces, cc. 39-41.1.

© Rudesindo Soutelo y Arte Tripharia, 2005. Reproducido con permiso de la editorial.

La sonoridad armónica apunta a la pantonalidad y ni siquiera el uso ocasional de los intervalos de cuarta como base constructiva o la disposición de simetrías melódico-armónicas generan modalidad (mucho menos diatonismo). La armonía no es lo que sustenta la estructura, sino que ésta se va articulando mediante una suma de componentes entre los que destaca, como apunté, el

rítmico. La coincidencia de intervalos de cinco, seis y siete semitonos (4ª J, tritono y 5ª J), en los pasajes con saltos, y de semitonos y tonos en los conjuntos, dificulta la percepción de dónde reside la estabilidad armónica, si en el diatonismo o en el diatonismo, aspecto que es utilizado como un componente más de la definición de las diferentes secciones. Como en los casos anteriores, esta ambigüedad se deriva del perorar de don Quijote y sus rodeos.

El plan de la articulación formal es seguramente el aspecto más llamativo de la pieza. Aunque puede causar la impresión de que consiste en una yuxtaposición de bloques independientes, lo cierto es que realmente cada segmento está relacionado con los precedentes en tanto presenta algún diseño que reinterpreta o actualiza un patrón ya conocido, mostrando incluso las mismas notas. Eso sucede con los compases introductorios (cc. 1-7), que reaparecen tras la primera presentación de materiales (cc. 13-20), preludiando, variados, una sección central (cc. 58-64) y la coda (cc. 115-123) así como para anunciar la conclusión (cc. 127-fin); con los compases finales de la primera sección (cc. 20-22), reutilizados con el mismo sentido conclusivo -de manera que asume una función de *codetta*- (cc. 32-34); o con varias de las disminuciones de otros materiales principales. El resultado de este procedimiento es un avance continuo del discurso musical que, paradójicamente, no deja de impulsarse "mirando" hacia atrás, recuperando y reelaborando materiales ya conocidos sin cesar. En el discurso de don Quijote también se halla presente este procedimiento, en la reiteración -transformando los significados en cada vuelta, actualizándolos- de la palabra "razón".

Se da una construcción por bloques yuxtapuestos, típica del constructivismo del autor, aunque la renovación continua de materiales garantiza una plena coherencia discursiva. Como prima el contraste (para articular mejor los cambios de segmento: de dinámica, registro, textura, unidades rítmicas de referencia, etc.), no se favorece la continuidad con un mismo material (al contrario que en las piezas *Durchkomponierte*) sino que las ideas recurrentes se muestran intermitentemente, alternándose entre sí. La representación visual más elocuente como retrato visual de este tipo de organización sonora sería un tirabuzón, que gira sobre sí mismo pero no deja de avanzar; igual que la "rocinancia" es un circunloquio que termina diciendo algo.

En cuanto a la organización de la pieza, podría señalarse cierta referencia al modelo de rondó-sonata, pero interpretado libremente. En primer lugar, porque no se ajusta a un plan armónico. Además, el *ritornello* sólo se repite

idéntico al original al comienzo y al final, mostrándose otras dos veces, en las partes centrales, bastante reelaborado. Es evidente el deseo de cerrar la pieza orgánicamente, por el uso, en el final, del segmento originariamente empleado como introducción, una técnica ligada a la mejor tradición teatral de época tonal. Globalmente, se aprecia una composición discontinua en el nivel microestructural, pero cohesionada en el macroestructural.

En lo concerniente a la técnica, la pieza reviste una gran dificultad de ejecución y se comprende en un pianismo de concierto, donde se concitan altas velocidades con pulso idéntico en ambas manos, algún cruzamiento, saltos amplios, un manejo expresivo de la dinámica –contradiendo ocasionalmente otros elementos para ser más efectista–, etc.

3. ANÁLISIS HERMENÉUTICO: IMPLICACIONES SEMIÓTICAS

Una vez expuestos el posicionamiento poético del compositor y los rasgos más representativos de la obra en sí misma, considero que es posible identificar varios niveles de significado en esta obra. La exposición sucinta de las características más representativas de cada uno de ellos me ha permitido establecer, finalmente, unas correspondencias claras que ponen al descubierto el grado de coherencia que exhibe la composición. El modo más cómodo de valorar tales conexiones consiste en una representación gráfica como la tabla que presento en el Ejemplo 3.

He dispuesto, a modo de ejes horizontales, cada uno de los sustratos o planos semánticos (musical, literario, lúdico y crítico), ascendiendo conforme aumenta la abstracción (por eso la crítica está arriba). El factor común a estos cuatro posibles acercamientos a la partitura, el elemento que hace posible establecer comparaciones y analogías entre ellos es la “rocinancia” acuñada por García Bacca. Su presencia en la música, tras el análisis, resulta bastante obvia, tal como he ido relatando: el discurso presenta elementos reiterativos, autorreferentes, y al mismo tiempo está en continua transformación, presentando disposiciones contradictorias (como las alternancias entre movimientos paralelos e inversiones interválicas) y definiciones imprecisas (como sucede en lo armónico). La calculada ambigüedad que atesigua en varios extremos la partitura se conecta directamente con el discurso un tanto confuso y rimbombante del plano literario.

		Don Quijote		Acciones	Metáforas
ROCINANCIA	PLANO CRÍTICO	Descolonización	Afirmación individual	Ataque a la incuria	Compositor = Don Quijote
	PLANO LÚDICO	Don Quijote está cuerdo		Ataque a aerogeneradores	Don Quijote = Héroe
	PLANO LITERARIO	Don Quijote está loco		Ataque a molinos de viento	Don Quijote = Antihéroe
	PLANO MUSICAL	Fomento de las contradicciones: uso de la oposición como elemento generador		Elaboraciones progresivas y autorreferentes	Música = "Rocinancia"
		Abandono de tópicos tradicionales	Estrategias sorprendentes, creativas		

Ejemplo 3: Cuadro explicativo de los planos semánticos en *Brétema de Dom Quixote*.

El plano lúdico se liga a la "rocinancia" por cómo el compositor se deleita en concatenar una sucesión de asociaciones de ideas para alejarse de lo más inmediatamente sensible (los mundos de la escucha y de la lectura) y avanzar hacia una realidad semántica distinta (el plano crítico). Tales asociaciones, en una exhibición de creatividad y discurso circular, consisten en: Soutelo-Don Quijote (el compositor escoge su punto de partida), Don Quijote-García Bacca (la "rocinancia"), García Bacca-exilio, exilio-incuria (negligencia o desconocimiento metropolitano de los exiliados). La broma consiste en presentar al loco cuerdo y aplicar su lógica de manera consecuente. Es así como resulta finalmente posible justificar el ataque a los molinos de viento para descolonizar el paisaje castellano (pues son holandeses, "extraños") y de ahí saltar por último al ataque contra los aerogeneradores en Galicia que, ya en la realidad, convierten en extraño el entorno más cercano, por satisfacer las mismas ansias de enriquecimiento que conducen a soslayar la labor de los compositores.

Desde una perspectiva crítica, los ataques simbólicos de los otros planos se concretan, contra la ignorancia, cuando el compositor se erige en Quijote. El recorrido que sigue la valoración metafórica del personaje es completo: desde la identificación con el antihéroe, se transforma en su contrario heroico

y por último, en una nueva negación, supera lo épico (que es irreal) para personificarse en la figura del compositor Soutelo, capaz, por idealismo (y aquí vuelve a plegarse el círculo), de abrazar, cual el Quijote más genuinamente literario y antiheroico, la defensa de causas... ¿perdidas?

CONCLUSIONES

La propuesta analítica presentada en este corto trabajo no ha podido desarrollar más el aspecto metodológico donde, probablemente, se base el interés mayor que pueda despertar en otros investigadores; esta indagación será objeto de futuros ensayos donde además incorporaré pesquisas anteriores encaminadas igualmente a explorar los procesos de generación de significados en música. De momento, el enfoque analítico aquí aplicado, que se caracteriza por la identificación y el examen de varios estratos o niveles semánticos, no puede ser verificado ni falsado, pero sí evidencia su capacidad para categorizar las valoraciones críticas sobre una obra musical. La estrategia analítica seguida ha permitido poner de relieve de qué manera particular los factores configuradores de las dimensiones poética, técnica y hermenéutica, que en *Brêtema de Dom Quijote* vienen dados por lo literario, lo lúdico y lo crítico, irrinden en la definición semántica de la obra.

El compositor manifiesta un evidente interés por las analogías, mediante las cuales el músico convierte lo literario en un elemento desencadenante de la composición más que en un elemento articulador inmediato: utiliza los significados de la literatura aludida, muy matizados simbólicamente, pero no sus principios argumentales. Así se aleja de la manera más tradicional de combinar ambas disciplinas artísticas y las iguala, haciendo a la música partícipe de la concreción semántica de lo literario mediante el ámbito común de lo simbólico.

Además, en sí misma la analogía supone un juego, una reinterpretación de significados, que el músico pone ante el oyente para invitarle a participar en él, demandando así una audición activa, capaz no sólo de escuchar, sino también de implicarse con la perspectiva del compositor para ser capaz de apreciar las correspondencias que él propone, que no son inmediatas y que se van revelando sucesivamente si se acepta como regla el modo discursivo del Caballero de la Triste Figura, tomando a don Quijote como clave que da acceso a los significados allende lo evidente.

Es ese proceso paulatino, esa travesía consistente en el descubrimiento de significados la que termina arribando al puerto de la crítica, situada en la cús-

pide de esta invención artística, donde el compositor prescinde de su máscara ficcional y arroja su acusación.

Cabe recordar que, ya con anterioridad, Soutelo había tomado un método discursivo no musical como elemento articulador de la sintaxis compositiva –la duda metódica, en *Quod nihil scitur*, de 2003–. Con la referencia a *Don Quijote*, se apropia ya no sólo de un personaje literario, sino de su “manera de razonar”. Lo particular de *Brêtema de Dom Quixote* consiste en cómo el músico emplea aquí no un discurso real, sino otro ficticio y cómico, el discurso típico de don Quijote –la “rocinancia”– para sustentar la lógica expositiva de la composición; la cual, consecuentemente, pasa a asumir una nueva situación semiótica, también novelada o ficticia –literaria– y cómica –lúdica–, a través de la cual Soutelo, como Cervantes, emite su crítica, servida como obra artística.

Villar-Taboada, C. (2010). Lo literario, lo lúdico y lo crítico: estrategias compositivas e implicaciones semióticas en *Brêtema de dom Quixote* (2005), de Soutelo. In B. Lolo, *Visiones del Quijote en la música del siglo XX* (pp. 321-334). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.