

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicaciones/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

ENCUENTRO CON EL TIEMPO: ADAGIO CON VARIACIONES DE ALFREDO ARACIL

Rosa María Rodríguez Hernández

Compositora

Resumen:

Examinando analíticamente la obra sinfónica *Adagio con variaciones* de Aracil, estudiaremos los principales componentes para concluir con una evaluación de los mismos. A través de la cronología de la obra de Aracil¹, observamos la importancia que adquiere en su trayectoria la memoria; su pensamiento va siempre unido a ésta. Uno de sus recursos principales es la cita; es *Adagio con variaciones* donde claramente observaremos la memoria lejana e inmediata al tiempo: Wagner es el punto de referencia al pasado, Wolf impulsa hacia el presente, y, Aracil advierte el devenir en cada una de sus variaciones.

Palabras clave: Alfredo Aracil, *Adagio*, memoria, Thomas Kuhn, análisis, Wagner, Wolf, tiempo.

An Encounter with Time: *Adagio con Variaciones* by Alfredo Aracil

Abstract:

This article analyses and evaluates the components of Aracil's symphonic work *Adagio con Variaciones*. Through a chronology of Aracil's opus, the author notes the importance of memory in his career, a recurring theme in his work. One of Aracil's principal devices is the rendez-vous, especially apparent in *Andagio con Variaciones* where one clearly observes both distant and present memory: Wagner is his reference point for the past; Wolf impels him towards the present; and Aracil foretells the future in every one of his Variations.

Keywords: Alfredo Aracil, *Adagio*, memory, time, analysis, Thomas Kuhn, Wagner, Wolf.

Rodríguez Hernández, Rosa María. "Encuentro con el tiempo: *Adagio con variaciones de Alfredo Aracil*". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 378-412, 2012, ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Para realizar el análisis de *Adagio con variaciones* siguiendo la metodología de Thomas Kuhn, procederemos a identificar aquellos elementos constitutivos de la obra, dividiendo en

¹ Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, ROSA M^a: «Alfredo Aracil: estética de la memoria», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº1, Año 2005, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. pp. 97-132.

dos secciones dicho análisis: la primera, nos conduce al reconocimiento paradigmático, de los modelos fundamentales y complementarios, de las matrices disciplinarias de la obra. El estudio de dichos elementos contribuye a explicar la articulación concreta de éstos, que identifican, según Kuhn, un paradigma en una determinada situación. A continuación se indaga la posibilidad de estudiar los aspectos formales, armónicos y continuadores, mostrando la complejidad de los elementos que intervienen en la producción del conocimiento en alguna de esas perspectivas. La segunda sección, realiza una consideración general a través de la evaluación estética. Procura dilucidar el hecho del cambio científico: el hecho de cómo a partir de diferentes puntos de vista de la construcción, algunas posiciones llegan a imponerse hasta ocupar la posición preeminente.

El análisis paradigmático, como elemento básico, se centra en la repetición, estricta o variada, en el seno del texto musical considerado, permite desmenuzar los motivos que fueron el objeto de una descomposición según los mismos principios e, inversamente, de una integración en el seno de estructuras más largas, siguiendo una lógica basada en la repetición. Esta metodología sistemática permite un análisis detallado del lenguaje musical, también desde el punto de vista del detalle y de la forma general de la obra.

La intertextualidad es en la música actual y en esta obra un aspecto importante y constante: la presencia de dos obras anteriores en una nueva, y los distintos grados de relación que se pueden presentar entre ellas (citas, transformación, transestilización, continuación, etc) son un tema fascinante que Aracil recoge y soluciona en esta obra de maneras distintas, a veces de forma no reconocible. La tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy.

MÉTODO DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS

La hipótesis teórica y la metodología del análisis musical parte del modelo de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn estudiadas y detalladas por Antonio Lai². La aproximación metodológica tiene diferentes objetivos generales:

- El juicio estético y analítico de *Adagio con Variaciones*.
- Su evaluación histórica.
- Estudio de la recepción de la obra.
- Análisis de las incidencias epistemológicas que resulten de esta investigación.

La noción de progreso científico presenta dos características: el desarrollo de tipo acumulativo y el aspecto de ruptura. El paso que ha permitido la aplicación del modelo epistemológico en la música ha sido dividido en tres etapas teóricas:

1. es una crítica del modelo original, a la luz del debate filosófico que había seguido la primera edición de la obra de Kuhn.
2. es un análisis comparativo, llevando sus analogías y diferencias entre la teoría científica y la modelización musical.
3. el reconocimiento de las nociones fundamentales de Kuhn, en la filosofía de Ludwig Wittgenstein, se revela como una etapa muy importante.

² LAI, Antonio: *Genèse et révolutions des langages musicaux*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2002.

Debemos, por tanto, tener en cuenta diferentes exigencias generales: la relación con la estética, la historia de la música, la interpretación y la crítica. En particular, la evaluación estética de las obras ha tenido una importancia primordial. Los análisis técnicos fundados sobre una metodología rigurosa, tendrán como objetivo final el juicio estético. Los criterios de evaluación serán descritos al finalizar.

Veamos a continuación los principales mecanismos en los que se basa dicha metodología. Definiremos uno de los conceptos fundamentales de esta aproximación epistemológica de la música, la noción de derivabilidad, cuyos elementos esenciales son el modelo y la derivación; se profundizará en las implicaciones de la categoría de matriz disciplinaria, tomada de Kuhn.

La teoría general y la metodología de análisis reposan sobre la noción de derivabilidad. Ésta, elaborada a partir de nociones kuhnianas de resolución de enigmas y de anomalía, tiene como función poner al día los mecanismos de la creación musical. La anomalía está en la base del proceso del descubrimiento científico y representa el problema científico por excelencia, presenta la comparación entre una teoría y la realidad. El enigma indica un problema donde la solución es conocida y se resuelve respetando las reglas.

El modelo tiene una función fundadora y normativa en la construcción de la obra musical. Se trata de una función acrónica del lenguaje musical, que describe las potencialidades de producción y de articulación de las unidades del discurso musical: las derivaciones³.

La noción de derivabilidad que simboliza las estrategias de la creación musical, tiene dos aspectos complementarios: 1º) el modelo es el elemento teórico del lenguaje, que implica a la vez el momento de generación y su potencial de reproducción; 2º) las derivaciones tienen ocurrencias específicas e individuales del modelo teórico y representan los componentes dinámicos del discurso musical⁴.

La noción de modelo implica a la vez la totalidad de las unidades individuales (las derivaciones), y las estrategias de conexión entre estas unidades constituyen un elemento indiscutible para una verdadera comprensión del funcionamiento del discurso musical.

En la teoría epistemológica, el proceso del descubrimiento científico, simbolizado por las resoluciones enigmáticas de las anomalías, adquiere una acepción más técnica en la definición de Kuhn de la matriz disciplinaria. Este concepto presenta una doble implicación: el término “matriz” denota un conjunto compuesto de elementos ordenados y de diversos orígenes; la palabra “disciplinaria” se relaciona con el carácter comunitario. La matriz disciplinaria musical, sitúa, en primer lugar, al compositor en relación al punto de vista de la comunidad científica. Aquella representa el conjunto de los modelos compositivos que orientan su construcción y su empleo.

La estructura simbólica temporal y la heurística son los elementos constitutivos del modelo. La primera tiene la función de describir las potencialidades de articulación de las unidades

³ Véase *Ibid.* pág. 28.

⁴ *Ibid.*

musicales. Nos permite comprender, de una manera unitaria y coherente, la multiplicidad y la complejidad de los procedimientos compositivos de manipulación metro-rítmica que afectan a las derivaciones (aumentación y disminución, variaciones, articulaciones rítmicas, etc.). El segundo elemento constitutivo del modelo, la heurística musical, representa la componente normativa del modelo, que tiene por función instruir todas las fases constructivas de la obra, a saber, la generación de los modelos y los procesos de derivación y de conexión entre las unidades de articulación del discurso musical. Como regla general, la heurística constituye una categoría constructiva de mayor envergadura que la estructura simbólica temporal.

El modelo paradigmático se convierte en una herramienta indispensable para comprender: 1º) la categoría de matriz disciplinaria, 2º) los procesos de derivabilidad, 3º) la componente comunitaria.

Para finalizar, desde el punto de vista de la metodología del análisis, este modelo epistemológico prevé dos momentos esenciales: 1º) el análisis profundo de la obra, 2º) la evaluación estética. El análisis constituye el paso previo necesario para la evaluación estética. El análisis de la obra concierne a la definición de su matriz disciplinaria, las relaciones entre los modelos compositivos y las derivaciones, da paso a la forma. La evaluación estética implica el posicionamiento histórico y teórico de la obra. Esta aproximación gira alrededor de una concepción teórica fundada sobre los procesos cíclicos de génesis, evolución y crisis de los lenguajes musicales.

En el marco de los lenguajes musicales en evolución acumulativa, la matriz disciplinaria de la obra se confronta con las matrices de los diferentes niveles jerárquicos. Su evaluación implica la comparación con los últimos grados evolutivos alcanzados por los lenguajes.

1. Análisis.

Adagio con variaciones toma la matriz disciplinaria de los modelos A, B, C, D.

A, como modelo fundamental se toma del violín I de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: a1, a1i, a2, a3, a4.

B, como modelo fundamental se toma del violín II de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: b1, b2, b3, b4, b5.

C, como modelo fundamental se toma de la viola de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: c1, c2, c3.

D, pertenece a la categoría de modelo complementario.

En primer lugar, estudiaremos la organización de las unidades de menor nivel, nivel microscópico, para ver en segundo lugar la formación del nivel mayor, nivel macroscópico, que es la forma, pasando previamente por el nivel intermedio.

El conjunto de estas unidades se reduce a un modelo único; la relación entre modelo y derivaciones describe la formación y la articulación de las unidades comprensibles. Observamos al tiempo la distinción entre numerosos modelos diferentes.

El *Adagio con variaciones* de Aracil toma como unidad de pulso la negra, con frecuentes cambios de compás. Globalmente la pulsación rítmica es constante.

Ejemplo 1: cc. 1-11 de *Adagio con variaciones*.

The image displays a musical score for three string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The score is divided into three systems. The first system covers measures 14, 12, and 10. The second system covers measures 8, 6, and 4. The third system covers measures 2, 1, and 11. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *mp*, along with phrasing slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Modelos fundamentales de A.

La primera unidad de la obra, A, viene dada por el VI I, en los cc. 1-11. Su forma microscópica deja ver las distintas derivaciones, dependiendo del parámetro a variar. De las derivaciones del modelo principal, surgirán a su vez nuevas variaciones.

1º) los dos primeros sonidos (DO-RE) se presentan como segunda mayor, y en su inversión como séptima menor. En la tabla de los ejemplos 56 y 57, vemos el modelo a1 y sus derivaciones a lo largo de toda la obra.

Ejemplo 2: Modela a1

The image shows a single line of musical notation for Model a1. It consists of five notes on a treble clef staff: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note F4. The first two notes (G4 and A4) are grouped by a slur, and the last two notes (G4 and F4) are also grouped by a slur, indicating a specific intervallic relationship.

Ejemplo 3: Derivaciones del modelo a1

121 129

123

141

132

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes staves for Viola (Via), Violoncello (Vc), and VII. The second system includes staves for Ap (piano) and Fg (flute). The third system includes staves for Ap and VI. The fourth system includes staves for Ap and VI. The fifth system includes staves for VI. The sixth system includes staves for VI. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a page of a musical score with multiple staves. The instruments are labeled as follows: Vc (Violoncello), Ap (Arpa), Mrba (Mando), VI II (Viola II), Ob (Oboe), Fg (Fagot), and Vbr (Violín). The measures shown are 68, 69, 70, 69, 63, 128, 128, 133, 150, 152, 152, 156, 161, 258, and 300. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and chromatic lines.

2º) ali se forma a partir de los dos sonidos fundamentales de ai (DO-RE), con el añadido ahora, del paso cromático (DO#). Su presentación cambia en las sucesivas apariciones: la primera vez (cc. 65), medido en tresillos, la forma es extendida; en otras ocasiones se contrae (cc. 106, 259). Las duraciones varían en cada aparición. Su aspecto estático, auditivamente, nos ofrece en su forma gráfica verdadera movilidad.

Ejemplo 4: Derivaciones II

The image displays a musical score for 'Ejemplo 4: Derivaciones II'. It consists of 14 staves of music, numbered 65, 75, 103, 106, 191, 197, 207, 210, 233, 254, 309, 312, 314, and 318. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The music is written in a style that suggests a folk or traditional context, with a focus on rhythmic derivation and melodic variation.

3º) El modelo y derivación de a2 se origina en los cc. 4-8 y se forman con la repetición de un mismo sonido, RE. De él se deriva una fórmula rítmica de tres corcheas. En unos casos

se repite el mismo sonido, en otros un arpeggio es la fórmula, cromatismo ascendente o descendente, y diatonicismo.

El cello del compás 12 dará origen a un modelo complementario que más adelante detallaremos.

Ejemplo 5: Modelo 2a



Ejemplo 6: Derivaciones del modelo a2

Musical score for 'Adagio con Variaciones de Alfredo Apacil'. The score includes staves for the following instruments and measures:

- Vibr: 46
- Vi I: 50
- Fl: 59
- Vla: 59
- Vc: 68
- Vc: 70
- Vc: 85
- Fg: 86
- Fg: 89
- Vc: 93
- Cb: 95
- Fl: 145

4º) a3 construye su modelo con cuatro notas: una versión en los compases 13-15 transportada; con formación en cuartas justas y color tímbrico (cc. 166-175); y, reducción en el giro (cc. 219-221; 222-223).

Ejemplo 7: Modelo a3

Musical notation for 'Ejemplo 7: Modelo a3'. The notation shows a treble clef staff with notes and a dynamic marking of 8^{ma} . The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G35

Ejemplo 8: Derivaciones del modelo a3

Musical score for Example 8, showing four staves:

- Staff 1 (Cl): Bass clef, measure 13. Features a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.
- Staff 2 (VII, Vla, Ob): Treble clef, measure 166. Features a slur over a half note and a quarter note.
- Staff 3 (Tpt): Treble clef, measure 219. Features a slur over a quarter note and a half note.
- Staff 4 (Tpt): Treble clef, measure 222. Features a slur over a quarter note and a half note.

5º) El modelo a4 surge del violín I de los compases 1-11, su característica es el giro de sexta mayor. Las derivaciones de a4 son ornamentales (cc. 51), melódicas (cc. 51-53), armónicas (cc. 52).

Ejemplo 9: Modelo a4

Musical score for Example 9, showing a single staff (VII) with measure 1. The staff contains a melodic line with various ornaments and a slur over the final notes.

Ejemplo 10: Derivaciones del modelo a4

Musical score for Example 10, showing four staves:

- Staff 1 (51): Treble clef, measure 51. Features a complex melodic line with many sixteenth notes.
- Staff 2 (51): Treble clef, measure 51. Features a slur over a half note and a quarter note.
- Staff 3 (52): Bass clef, measure 52. Features a triplet of eighth notes and a slur over a half note.
- Staff 4 (57): Bass clef, measure 57. Features a single note and a slur over a half note.

59 Ob

63 Fl

64 VI II
Vc

70 VI

74 Vc

104 Cb

115 Tba

119 Arp

121 Arp

122 Arp

195 Tba

202 Hr

275 VI I
Fl

Modelos fundamentales de B.

La segunda unidad de la obra, B, se toma del violín II, en los cc. 1-11. Cinco modelos de B dan lugar a diversas derivaciones.

1º) El giro melódico de 4ª justa descendente da principio al modelo bI, sus derivaciones son de tipo melódico, y armónico.

Ejemplo 11: Modelo b1



Ejemplo 12: Derivaciones del modelo b1



2º) El modelo b2 se establece con el salto de quinta disminuída ascendente. Las derivaciones son de tipo arpeggio (cc. 50), interválico (cc. 71-73), rítmico (cc. 184).

Ejemplo 13: Modelo b2



Ejemplo 14: Derivaciones de b2

The musical score for Example 14 consists of seven staves. The first staff (labeled 50) is for VII, showing a melodic line with a slur. The second staff (labeled 70) is for Arp, showing a bass line with a slur. The third staff (labeled 71) is for VC, showing a single note with a slur. The fourth staff (labeled 166) is for Ob, showing a melodic line with two triplet markings. The fifth staff (labeled 275) is for VI II, showing a melodic line with a slur. The sixth staff (labeled 272) is for Cl, showing a melodic line with a slur. The seventh staff (labeled 184) is for Cl, showing a melodic line with two sixth markings.

3º) b3 posee como modelo dos características: movimiento cromático, y célula rítmica, en corchea con puntillo y semicorchea. Se presenta en forma extendida, en movimiento tanto ascendente como descendente, balanceo, bordadura, movimiento disjuncto. La derivación del compás 69 es a la vez una fórmula de aI.

Ejemplo 15: Modelo b3

The musical score for Example 15 consists of a single staff (labeled 5) showing a melodic line with a slur and a dotted note.

Ejemplo 16: Derivaciones del modelo b3

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 67-153) is in bass clef. The second system (measures 15-17) is in bass clef. The third system (measures 17-22) has a treble clef on the first staff and a bass clef on the second. The fourth system (measures 22-24) has a treble clef on the first staff and a bass clef on the second. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets.

4º) El modelo b4 guarda proximidad con a1 en su modelo, no en sus derivaciones. En este caso, b4, incluye una apoyatura en su diseño.

Ejemplo 17: Modelo b4



Ejemplo 18: Derivaciones del modelo b4

5º) El modelo b5 guarda relación con b2, el giro melódico aquí es de cuarta aumentada ascendente; en b2 el inverso: quinta disminuída. Sus derivaciones son de tipo ornamental (cc. 187), armónico (cc. 138), melódico (cc. 153).

Ejemplo 19: Modelo b5

Ejemplo 20: Derivaciones del modelo b5

Musical score for Example 20, showing derivations of model b5 across various instruments. The score consists of nine staves, each with a measure number on the left:

- Staff 1: VI I, measure 50
- Staff 2: VI I, measure 187, includes a slur and the annotation "(= b2)"
- Staff 3: Timbal, measure 65
- Staff 4: Hr, measure 116
- Staff 5: VI II, measure 129
- Staff 6: Fl, measure 138, includes a slur and the annotation "(1) (b1)"
- Staff 7: Vc, measure 153
- Staff 8: Tpt, measure 159
- Staff 9: VI I, measure 184, includes a slur

Modelos fundamentales de C.

La tercera unidad de la obra, C, se origina a partir de los cc. 1-11 de la viola. Sus tres modelos son de tipo ornamental.

1º) El modelo cI se extiende a lo largo de 5 compases, la bordadura superior lo caracteriza. Las derivaciones de los violines son a su vez derivaciones de b3.

Ejemplo 21: Modelo cI

Musical score for Example 21, showing Model cI for Viola (Vla). The score consists of one staff with a measure number '1' on the left. The notation features a long, flowing melodic line with a high, decorative border (bordadura superior) that spans across the staff.

Ejemplo 22: Derivaciones del modelo c1

2º) El modelo c2 se forma con un floreo descendente, y el añadido de una apoyatura, se vincula así con el modelo c1 y b4.

Ejemplo 23: Modelo c2

Ejemplo 24: Derivaciones de c2

3º) El modelo c3 es de tipo interválico: sus derivaciones aparecen contraídas y extendidas.

Ejemplo 25: Modelo c3

Ejemplo 26: Derivaciones del modelo c3

Modelos complementarios de D.

Los modelos complementarios a lo largo del *Adagio con variaciones* tienen diferentes funciones. La primera derivación del modelo a2, origina un ritmo básico para el desarrollo de la segunda parte de la 5ª variación, G, (cc. 221-252).

Ejemplo 27: cc. 221-252 de Adagio

Los modelos complementarios también tienen función estructural y de conexión:

Ejemplo 28: cc. 51, 59, 63, 280 respectivamente

De los anteriores modelos complementarios se obtienen las siguientes derivaciones complementarias.

Ejemplo 29: Derivaciones complementarias

The image displays a musical score for Example 29, titled "Derivaciones complementarias". The score is arranged in a vertical column of staves, each representing a different instrument. The instruments and their corresponding measure numbers are as follows:

- VI (Violin I): Measure 183
- VIl (Violin II): Measure 184
- Cl (Clarinet): Measure 184
- CL (Cello): Measure 185
- Cl (Clarinet): Measure 185
- Cl (Clarinet): Measure 187
- Cl (Clarinet): Measure 188
- Ob (Oboe): Measure 202
- Ap (Apostrophe): Measure 121
- Ap (Apostrophe): Measure 124
- Ap (Apostrophe): Measure 229
- Ob (Oboe): Measure 51
- Ob (Oboe): Measure 59
- Fl (Flute): Measure 63

The score features various musical notations, including sixteenth notes, eighth notes, and rests, often grouped with slurs and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Forma.

TEMA A (cc. 1-49)

1-4 { a1
b1 b2
c1

1-10 { 5-8 { a2
b3
c2

9-10 { a3
b4
a1

11-19 { 11-14 { a1 a2 a3

15-19 { a3 b3

20-31 { 20-25 { a2 b3 c3
b3 a1
b3

26-31 { a2

32-44 { 32-35 { c2
c3
a2 a2

36-44 { c2 c1
c3 c1 c2
a2 a2 a2

45-49 { a2

1ª VARIACIÓN B (cc. 50-79)

50-60 { 50-55 { b5 b2 b5 a4 a4 a4 c3
c1 b5

56-60 { c3i a4i a1 a2 a4
a2 b5
a3

60-63 { a1i c3 b1 b5
a4

60-74 { 64-67 { a1i b5
b5
a4

68-74 { a1 a1 a1 a4
a2 b2 b2
a4

75-79 { 75-79 { a1i a1

2ª VARIACION C (cc 80-97)

80-84 { b4i c3

80-97 { 85-89 { c2 a2
b4
a2

89-95 { a2
c2

95-97 { a2

3º VARIACIÓN D (cc 98-135)

98-118 { 98-101 { a4 ali
102-106 { a1

107-111 { b5

112-118 { c3 a4 b5 a4

119-135 { 119-127 { a4 a4 a1 a4 c3 a4 a3 a3
al al al a4
128-135 { c3 a4 a1 a1 a4 a1
al al
b5

4ª VARIACION E (cc. 136-181)

136-150 { 136-142 { b5
143-150 { a1

151-175 { 151-155 { a1 b5
156-159 { a1 b5
160-163 { a1
163-165
166-170 { b2
171-175 { b1

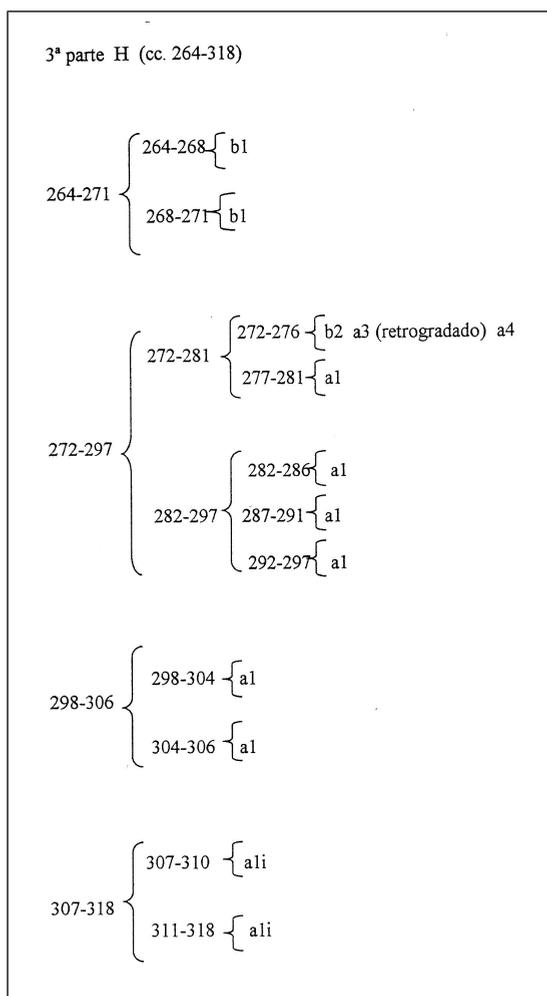
176-181

5ª VARIACIÓN F (cc. 182-217) 1ª parte

182-217 { 182-190 { a1 a1
b5
191-201 { ali a1 a4
202-213 { ali a4 a1
213-217 { ali a1 a4

2ª parte G (cc. 218-263)

218-263 { 218-222 { a1 a3
223-230 { a1 a4
231-242 { a1 ali a4
243-252 { a1 a4
253-263 { ali a1 a4



La macroforma de *Adagio* es un tema con variaciones, pero *forma* es también la manera de relacionar las partes con el todo y viceversa. La función de las partes es ya una categoría más que una simple enumeración de los componentes. A través del tema y cada una de las variaciones se advierte el peso de la historia, un tema *romántico* acaba impregnado, en la última variación, de *impresionismo* y de *Nouvelle musique*.

La sintaxis musical evoluciona a través de la historia. *Adagio* integra diversos momentos: el pasado en la forma musical, los momentos pasados de la obra, se reavivan en las variaciones, recibéndolas en su presente. Este es un ejemplo claro de lo que Ligeti denomina “naturaleza espacial imaginaria”⁵.

⁵ Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, pág. 149.

La forma elegida por Aracil nos aproxima a la tradición, sin embargo, la elaboración interna de cada una de las variaciones es una apuesta por el futuro: la articulación interna de los motivos siempre irregular, la fragmentación y dispersión en todo el espacio sonoro, la movilidad tímbrica. Cada una de las variaciones genera una microforma que se convierten en estructuras únicas, individuales y no reproducibles.

Adagio responde formalmente a la tradición occidental, según su modelo direccional, como obra cerrada. La forma global contempla el todo dominando las partes y los detalles. Sin embargo, vemos en *Adagio*, que las partes, su conexión y detalles, revelan procedimientos estilísticos de Aracil que superan esta idea. Observamos la interdependencia y la cohesión de sus componentes formales y motivicos, modelos y derivaciones, que persiguen y logran la coherencia orgánica de la totalidad. El principio formador de *Adagio* son las sutiles transformaciones, evidentes ya en la última variación. No es una ruptura entre ellos lo que se percibe, sino la densificación a través de la imbricación de componentes diferenciados.

Armonía.

Históricamente la atención ha sido centrada en la oposición entre consonancia/disonancia, sin embargo el fenómeno de la estabilidad del discurso musical es antiguo. Nosotros debemos añadir que el logro de la estabilidad viene dado, no sólo por el carácter contrario de los elementos que forman la oposición, sino porque, al mismo tiempo poseen carácter complementario.

Siguiendo la codificación que Marc Honneger aporta sobre este fenómeno⁶, podemos observar en la siguiente tabla del ejemplo 30, cómo A (Tema del *Adagio*), es completamente estable, tan sólo un acorde tríada de tensión 2 (Mib-Sol#-Si) se deja sentir. La 1ª variación, B, gana densidad y tensión, inmediatamente la 2ª variación, C, aporta la máxima estabilidad a la obra. La 3ª variación, D, mantiene acordes/agregados que aún siendo disonantes son, a la vez, perceptiblemente estables (La-Do-Re-Mi-Sol-Si); otros agregados pueden interpretarse como bitonales, por la simultaneidad de dos acordes de séptima de dominante (Sol-Si-Re-Fa + Re-Fa#-La-Do).

Por su potencial de estabilidad, en la 5ª variación, las zonas de polaridad son el medio más eficaz para construir jerarquías. Aracil lo aplica aquí intencionalmente a lo largo de toda la

⁶ HONNEGER, Marc: «Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie», en *Musicologie au fil des siècles*, pp. 61-75. Honneger clasifica los acordes consonantes como estables: las tríadas con la 5ª justa; añade los agregados en los que no se da el tritono. Los acordes disonantes en cuya formación exista el tritono es inestable. Se forman distintos grados de tensión, que Honneger numera de 0 a 3:

0= acorde mayor o menor

1= tríada, cuatría, quintía, con formación de tritono

1= acorde con quinta aumentada

2= acordes con 2 tritonos

2= acordes con 2 tritonos más una 5ª aumentada (acordes de séptima)

3= acordes con 2 tritonos más una 5ª aumentada (acordes de novena).

La inestabilidad queda anulada cuando en un agregado suena simultáneamente su resolución de medio tono.

variación. Esta técnica adquiere mayor evidencia y claridad en la aplicación del análisis *prolongacional* de raíz schenkeriana⁷. La elección de las notas polares (Do-Re) no son producto del azar. Revelan su periodicidad, principalmente a través de la fijación del registro, cuyos sonidos, no alturas, son el inicio de la obra. La atención se centra en estos sonidos y su configuración. Se siguen así los trazos sonoros de valores largos, acusados por el timbre y el registro, ayudados por la memoria, y dominando todo el contexto armónico. En la memoria se impone el control de la periodicidad de las figuras polarizadas en la duración, el timbre, la microforma.

El esquema se muestra como una especie de guía de la percepción, de la evolución de un tipo de configuración: en F el estrato interno que se forma en la polaridad puede ser percibido como sucesión de cuartas y quintas, aumentadas o disminuídas, a veces juntas. La definición de la categoría temática es siempre más delicada. La recurrencia en la obra estimula la variación, esto propicia un suficiente grado de estabilidad que permite una rápida identificación. Estas polaridades tan marcadas no excluyen la expresión de la categoría temática.

Tonalmente observamos en el tema la proximidad del primer círculo de quintas: FaM, abre y cierra el tema. En su interior no hay una simetría tonal que nos marque la estructura; sin embargo, la asimetría aporta el elemento dinámico. Sugiere una sonoridad “agradable”, precisamente por esa mezcla entre simetría y ruptura. La simetría es un punto de referencia en cuanto al significado de una estructura. FaM en apertura y cierre crea un círculo, donde se establece un orden, próximo al espacio homogéneo e isotrópico. Su ruptura interna centra la atención del oyente.

Ejemplo 30: niveles de estabilidad

The image shows a musical score for five staves, labeled A through E. Each staff contains a musical notation (treble clef for A, B, D, E and bass clef for C) and a corresponding guitar tablature below it. The tablature consists of numbers 0-3 representing fret positions on a six-string guitar. The notation is complex, featuring many chords and melodic lines. The tablature for staff A is: 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 2 0 1 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0. Staff B: 0 3 0 1 0 3 0 0 2 0 2 0 0 0 0 0 0 2. Staff C: 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0. Staff D: 0 0 0 2 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 3 1 0 0 1 0. Staff E: 0 0 1 0 2 2 0 0 0.

⁷ Ver el gráfico analítico de la 5ª variación.

Armónicamente, el tema es diatónico, la armonía extraña y el metodismo, con sus transformaciones, aporta cromatismos. Veamos como ejemplo la frase que arranca en el Vln II, y el Vc del compás 15, junto con el Fgt del compás 16.

Cada una de las tonalidades, de las que aparecen en el tema, utiliza de forma prioritaria los grados tonales. Solamente en los compases 30, 34, y, 36 podemos apreciar un VI o II grados. A lo largo de las cinco variaciones se va creando ambigüedad tonal: la 3ª variación, con tan solo dos tonalidades de base, introduce en el compás 102 una dominante secundaria (V/VI) hasta el compás 107, enmarcada sobre dos pedales de gran amplitud (Do/Mib), en cuyo interior el pequeño *cluster* de 3 notas (Do-Do#-Re), en su forma prolongada y luego contraída, enmascara un elemento tonal que Aracil desvirtúa. La 5ª variación diluye completamente la tonalidad: los grandes pedales de la 1ª parte, F, Do-Re-Fa; en la 2ª parte, G, añade Mib-Si; en la 3ª, H, Do-La, el Fa ha desaparecido. El acorde de tónica queda sobreentendido desde el compás 284.

La clave de este proceso complejo se puede entender en el primer acorde de la obra Fa-La-Do, y el último en el compás 318: La-Do-Do#-Re, es decir, acorde de tónica sin fundamental, con la sexta añadida introducida con la apoyatura Do#. Partiendo de un objeto sonoro simple, Aracil crea, muy sutil y artificiosamente, un complejo mundo sonoro, jugando con la psicología del oyente, ya que éste percibe su sensualidad, y no su materialidad. Ciertos fragmentos se ofrecen como indicios primarios en la conciencia y, por su co-presencia y recurrencia, definen una jerarquía, no siempre explícita. Cada oyente representa mentalmente las categorías fragmentarias a las cuales es más sensible. El *Adagio* preside un principio de elaboración característico en Aracil: es el sonido en sí mismo, en su aparente simplicidad.

De manera análoga a la melodía, la evolución de la armonía durante los primeros decenios del siglo XX ha provocado una ruptura casi completa con el pasado. En consecuencia, hay algunas excepciones: el análisis tradicional en cuanto al reconocimiento de los acordes, y la búsqueda de su orden sintáctico, se aleja de las estéticas contemporáneas. Se hace necesario prescindir de toda jerarquía de sonido, la naturaleza de su superposición y, por el contrario, es imprescindible considerar cuales son los criterios que preceden a la concepción de lo que materialmente es dicho.

GRAFICO ANALITICO DE ADAGIO CON VARIACIONES

Tema A

1ª Variación B

2ª Variación C

3ª Variación D

ENCUENTRO CON EL TIEMPO: ADAGIO CON VARIACIONES DE ALFREDO ARACIL

4ª Variación
E

180 185 200 205 210

5ª Variación
F

215 220 225 230 235 240 245 250 255 260 265 270 275 280 285 290 295 300 305 310 315

G

H

The image shows a musical score for two variations, E and F. Variation E (4ª Variación) spans measures 180 to 210. Variation F (5ª Variación) spans measures 215 to 315. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the beginning of each line of music. The score is divided into sections G and H.

Ley de la buena continuación.

Recordemos el enunciado de la ley de la Prägnanz: “La organización psicológica será siempre tan “buena” como las condiciones predominantes lo permitan”⁸. Una de estas condiciones es la *ley de la buena continuación*⁹. Veamos cómo organiza Aracil dicha ley en el Tema (A):

TEMA A	1ª V B	2ª V C	3ª V D	4ª V E	5ª V		
					1ª parte F	2ª parte G	3ª parte H
cc. 1-49	cc. 50-79	cc. 80-97	cc. 98-135	cc. 136-181	cc. 182-217	cc. 218-263	cc. 264-318
1: 1 sib-re 2 3 do-re	1: 1 fa 2 lab	1: 1 la 2 do 3 reb(do#) 4	1: 1 do 2 do# 3 re 4 re	1: 1 do-re 2 do-re	1: 1 re-do 2 re-do 3 re-do-lab 4 re-do-fa (2ª parte G)	1: 1 do-re-fa#-la 2 do-re 3 do-re 4 do-re 5	1: 1 do 2 sib
2: 1 sol-sib 2 do#	2: 1 reb-sib 2 3 sib		2: 1 re-do-la 2 fa# (4ªV)	2: 1 lab 2 3 re 4 5 do 6 do-re			2: 1 1 do-re 2 do 2 1 do-la 2 do-la 3 fa
3: 1 sol-si-re 2 do	3: 1 Do-re (2ªV)			3: 1 do (5ªV)			3: 1 do 2 la
4: 1 la 2 fa-la-reb							4: 1 la 2
5: 1 do-re (1ª V)							

Si observamos el tema, los periodos señalados con los números: 1, 2, 3, 4, y, 5, se encadenan con los sonidos que van marcando los pilares de la obra: do-re, entre el primer y segundo período (cc. 10-11); do#, entre el segundo y tercer período (cc. 19-20); do, entre el tercer y cuarto período (cc. 31-32); fa-la-reb, entre el cuarto y quinto período (cc. 44-45). La continuidad entre frases se da entre los sonidos: sib-re (cp. 5); sol-sib (cc. 14-15); sol-si-re (cc. 35-36). Se evidencia, así, la existencia de dos planos: la separación de secciones de mayor importancia ocupa la sonoridad principal de la obra: do-do#-re-fa-la = re-fa-la como I de Rem, y fa-la-do como I de FaM, el do# ocupa la parte central, separando el período segundo del tercero. Al final del tema, para iniciar la 1ª variación (B), se enarmoniza con un REb como apoyatura.

La separación de las frases, a través del sol-sib-re, ocupa una función de subdominante mayor o menor. La interrelación de los sonidos principales y secundarios, en los lugares estructuralmente de mayor o menor amplitud, está absolutamente jerarquizada. Dicha

⁸ MEYER, L.B.: *Emoción y significado en la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pág. 103.

⁹ Véase *Ibid.*, pp. 108-109.

interrelación es armónico-estructural, pero no motivica: la continuidad en el tema no viene dada por la repetición de las unidades celulares de ninguna de las matrices disciplinarias utilizadas.

La continuación entre las partes estructurales se rompe muy pocas veces: tan sólo en el tema entre la 2ª y 3ª sección de la primera parte; entre la 2ª y 3ª sección de la segunda parte de la 1ª variación; entre la 2ª y 3ª, 4ª y 5ª secciones de la segunda parte de la 4ª variación.

Textura.

Los factores que originan diferentes texturas son: la espacialidad (aproximación o alejamiento de las partes), el registro (medio, grave o agudo de la altura del sonido), el ritmo (igualdad o desigualdad, valores rápidos o lentos, y la sincronización o no de los cambios que intervienen en las diferentes partes de la textura), el timbre.

El tema de *Adagio* (A) tiene varios tipos de textura:

cc. 1-26: textura unilineal con superposición de líneas paralelas.

cc. 26-32: textura melódica.

cc. 36-44: textura imitativa.

cc. 44-47: textura en capa por la pedal fa-la y el ostinato reb.

cci.

Cambios de registros extremos en las partes individuales, combinados con cambios de timbre, de dinámica y de articulación, rompe con la textura del modelo tonal. Ésta es la expresión de la 3ª variación.

Dos tipos de agregados destacan a lo largo de la obra: por adición de cuartas o quintas, y *clusters*:

- 1) por 4ª o 5ª:
- cp. 107 (la-reb-sol-do)
 - cp. 127 (fa#-do-sol-re-la-mi)
 - cp. 129 (fa#-do-sol-re)
 - cp. 132 (mi-si-fa#-do)
 - cp. 134 (do-sol)
 - cp. 166-167 (la-mi-sib/si-fa#-do-sol)

- 2) *cluster*: de 5 notas: cc. 102-106
de 7 notas: cp. 239
cp. 245, su función es percusiva y estructural, con dinámica contrastante.

2. Evaluación estética.

El clima, la ambientación emocional de la obra, sugiere un tipo de entidad temática que es portavoz de la estética buscada. La dulzura de lo inmóvil, queda en la superficie, en la aparente falta de actividad.

La quietud o el movimiento, la rigidez o la flexibilidad, los impulsos son un medio expresivo. La materia sonora está en perpetua transformación y permutación, en gran medida gracias a las fórmulas matrices de estructuras lineales. Estas fórmulas accionan las superficies planas del discurso, las aproxima o las aleja, reciben un aspecto de complejos sincrónicos o diacrónicos, según el caso.

A través de los procedimientos espacio-temporales asistimos a un esparcimiento total o parcial: los elementos se dislocan y se anudan en la conciencia auditiva, no siendo perceptible, en muchos casos, pero sí en el momento de las especulaciones analíticas. Al lado de estos procedimientos que aseguran el dinamismo del discurso sonoro, las repeticiones y las prolongaciones de los sonidos por superficies distintas lo ralentiza. Las operaciones de este tipo persiguen diversos objetivos, se resumen en una búsqueda de nuevos valores sonoros.

La linealidad se expresa con las estructuras que están seguidas de elementos discretos, ordenados de manera lineal. Estos elementos reaccionan en *Adagio con variaciones* uniformemente, pues discurren en una misma expresión (cc. 26-32). El caso contrario se presenta en el momento en que esta linealidad estalla, formando una línea múltiple, como si se abriera y recorriera numerosos discursos paralelos y sucesivos. Así lo observamos en la primera y cuarta variación.

Es importante destacar que en *Adagio con variaciones* no podemos hablar de contrapunto en el sentido tradicional, en formación e interacción de líneas. Las tramas son aquí de otro tipo de complejidad, variables, y, suavemente, se hacen más o menos densas. El aspecto polifónico se da entre los conjuntos y por familias de timbres. La percepción auditiva se produce en forma de vivencia transcurrida: el oyente se enfrenta a la obra de una manera sucesiva, a causa de su multiplicidad, según su recorrido. La complejidad del mensaje es un compendio de símbolos dispares que circulan, interactúan y se recogen en un único discurso, de múltiples sonoridades.

Mientras que los intervalos intensivos como la 7M, y la 9m se reducen al ámbito cromático, no ocurre así con las cuartas o quintas: tanto en su versión horizontal como vertical, se oponen a las contracciones del tejido en momentos de expansión y de transparencia. Un ejemplo representativo de la estructura lineal, conjuntiva y espacial, de *Adagio con variaciones*, se encuentra en los cc. 50-51. La 5ª variación con sus tres secciones ofrece, no desde el punto de vista de la forma, pero sí de la sensibilidad de los intervalos, lo que Ligeti denomina *permeabilidad*¹⁰, donde estructuras de diferente naturaleza intervienen simultáneamente, llegando incluso a fundirse.

A la estrategia compositiva basada en la tradición le es inherente su discurso narrativo, de tal forma que la secuenciación de sus componentes formales se diluye en la audición. Ésta sí memoriza el componente lineal. *Adagio con variaciones* se basa en las repeticiones y transformaciones variadas, y las relaciones de tensión resultan de forma inmediata o en el tiempo; se halla en un plano auditivo superior ante la diferenciación del trabajo del múltiple

¹⁰ Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, pág. 132.

material compositivo. Los encadenamientos hacia el estatismo favorecen la suspensión temporal. Su dimensión espacial y su inmovilidad se dan enteramente en la 5ª variación. Una forma de conseguir este efecto es a través de la supresión de la alternancia de tensión-relajación, y deteniendo la tensión armónica. La armonía alterada, independientemente de que contenga en su formación el tritono o no, es decir, que sea más o menos disonante, ayuda a crear dinamismo.

El tema del *Adagio* (A) contiene 31 acordes sobre 45 compases. A través de ellos, se consigue crear el carácter lento que el adagio precisa, independiente de la velocidad metronómica. La 5ª variación, en sus tres secciones (F,G, H) nos aproxima, por su estaticidad, a una de las características esenciales del Impresionismo. La estructura acórdica apenas resuelve, se detiene en su propio sonido favoreciendo la suspensión temporal.

Se concibe un núcleo de acordes más o menos clasificados¹¹, acompañados de un trabajo temático y contrapuntístico (lineal) que da lugar a fuertes disonancias. La 4ª variación marca dinámicamente un punto de inflexión. Desde el tema (A) hasta la 3ª variación las dinámicas oscilan desde *pp* a *mf*. El puntillismo de la 4ª variación crea una zona de contraste: a medida que se gana estaticidad; en la 5ª variación el volumen dinámico desciende hasta llegar a *ppp*. Cuanta más movilidad y cambios se dan en los centros tonales, mayor agitación dinámica se produce.

La continuidad viene proporcionada por la repetición del sonido que queda extinguido; ese mismo sonido en la misma altura u otra, cambia el timbre, así como la diferenciación de la articulación de las voces.

CONCLUSIONES

Las siguientes palabras de Paul Ricoeur definen la intención de Aracil en *Adagio*: “Repetir no es restituir después ni reefectuar: es «realizar de nuevo». Se trata..., de una revocación de las herencias. Toda la fuerza creadora de la repetición se funda en este poder de reabrir el pasado al futuro”¹².

Por sus características sonoras, *Adagio con variaciones*, produce un flujo a la vez uniforme, evolutivo, su sonoridad suspendida, sin peso, muy frágil en intervalos regulares e irregulares (3ª variación), en ciertos momentos es la ausencia de ataque del sonido lo que otorga un desarrollo de suavidad. La fragilidad aparece anunciada en matices como *ppp*, por los efectos especiales de los instrumentos (*frullatti*, armónicos), por zonas de tensión casi insostenibles por momentos. Son zonas que crean expectación al devenir, que ofrecen movilidad. Esta dulzura es un verdadero juego instrumental, a veces casi inaudible, roza la superficie del silencio, su fragilidad extrema roza la vulnerabilidad, llega al límite del ser y no ser. No debe entenderse tampoco una obra que mantiene paz y dulzura sin cesar: el contraste se da, el conflicto y la tensión se dan, ya que un elemento tenso se percibe en esta atmósfera con cierta violencia, no desde el punto de vista armónico, como hemos visto,

¹¹ Siguiendo la clasificación teórica que hallamos en los tratados de armonía tonal.

¹² RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pág. 498.

pero sí rítmico (en la 3ª variación), se presagian ciertos momentos de tensión, sin llegar a explotar. Los matices se mueven entre *ppp* y *mf*, en momentos puntuales; para efectos percusivos recurre a *f* o *ff*. Desde el inicio se modifica muy raramente en el curso de la obra su intensidad. Algunas dinámicas en *f*, excepto los primeros compases de la 4ª variación, son bruscas interrupciones dentro del proceso, aparecen la mayoría de las veces con carácter percusivo y breve. Pueden entenderse otras intenciones: 1) un simple efecto de contraste relevante en el plano expresivo, 2) una cesura estructural relevante en la forma.

En toda la obra queda suspendida la alternancia entre tensión y relajación. La idea de que un acorde disonante crea tensión puede verse (por ejemplo en E) que es falsa, las cuatríadas o más sonidos agregados no implican necesariamente grados de tensión.

La buena continuación se refiere a nuestra tendencia a reunir en una única estructura aquellas partes o unidades que parecen estar alineadas o en suave continuidad direccional unas respecto a otras, sin que las demás cosas varíen. Tratar de agrupar los sucesivos acontecimientos sonoros como en el pasado hemos oído, en *Adagio* no se da más que de forma excepcional (a I); la buena continuación no se da en los grupos sino en la unión de las estructuras más significativas, su principio organizador en *Adagio* sirve de enlace.

Adagio practica a lo largo de sus variaciones el principio de intercambiabilidad¹³, una idea musical es el resultado de sus componentes melódicos, rítmicos y armónicos como un todo, no aisladamente. Cada elemento es un componente del plano vertical y horizontal. El tema es melódico y armónico a la vez, los planos se yuxtaponen. La 1ª y 2ª variaciones son fundamentalmente melódicas. La 3ª variación crea mayor densidad, el elemento melódico queda fracturado en combinaciones rítmicas y armónicas. La 4ª variación yuxtaponen el elemento armónico y melódico. La 5ª variación combina elementos melódico-rítmico dinámicos (cc. 182-188), y elementos melódicos estáticos (cc. 221-252). Recupera de nuevo la intercambiabilidad dominando el espacio sonoro multidimensional: las dimensiones horizontales y temporales proyectan tiempo y espacio. De ahí que no podamos hablar de un contrapunto tradicional, sino de un complejo sonoro de intercambio de planos y espacios cuyos pequeños elementos forman el todo.

Adagio es una obra a la vez extremadamente sencilla y extremadamente complicada. Su sencillez resulta de la elección de la forma (tema y variaciones) y de la utilización de dos elementos principales: Do y Re. Sus múltiples apariciones aseguran cohesión y unidad. Su grado de complicación se da en su tejido, y aparece en:

- Modelos fundamentales: a I, a II, a2, bI, b2, b4, b5, c3.
- Derivaciones: b3, Ci.
- Modelos complementarios: d.

Su aparición, desaparición, variación, combinación, imbricación llenan de contenido y dificultad a la obra. Lo complicado y lo sencillo se enriquecen; entendidos diacrónicamente, lo sencillo se asume como rechazo de lo complicado, se eleva de nivel.

¹³ Véase SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*, Ed. Taurus, Madrid, 1963.

Adagio crea y recrea los tiempos y espacios, es plena afirmación, su sencillez formal es la manifestación de una pluralidad de contenido mayor.

Epistemológicamente, *Adagio* muestra una percepción auditiva ilusoria, experimenta como real algo que no lo es, crea una ilusión estética en cuanto a la paralización del tiempo: el tiempo psicológico y el ontológico no se corresponden. En *Adagio* no entra en conflicto el sonido y el material, sino que se pone de relieve las relaciones entre uno y otro. El tiempo no es el de su recepción, es una percepción atemporal del sentido. Aunque *Adagio* se percibe auditivamente como lineal, sin embargo en su construcción va contra el tiempo: su tiempo lineal, se hace divisible en diversos segmentos apartados de sí, es el tiempo negado. La relación entre el presente con su pasado y futuro se niega, se rompe y se fractura.