



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Titulación:
Máster en Música Hispana**

***Estudio analítico sobre la música incidental de José María García
Laborda:***

***El empleo de las músicas populares urbanas en el musical
Francisco de Asís***

Helena Lamas Moreno de Vega

Tutora: Dra. Judith Helvia García Martín

Valladolid, 2017



Universidad de Valladolid

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº de la Dra. Judith Helvia
García Martín

Fdo.: Judith Helvia García Martín

Agradecimientos

A D. José María García Laborda, por la atención prestada y su estrecha colaboración en la realización de este trabajo.

A Marta, su esposa, que siempre me acogió con gran cariño.

A mi directora, Dña. Judith García, por su paciencia y su tiempo.

A Dña. Matilde Olarte, por la cercanía y amabilidad que siempre ha tenido conmigo.

A Dña. Águeda Pedrero, por la ayuda y orientación que me ha prestado durante la realización de este Máster.

Resumen

Este trabajo de investigación que se presenta se basa en el estudio del musical *Francisco de Asís*, una obra para escena compuesta por José María García Laborda en el año 1982. Esta obra surge como un encargo para conmemorar el VIII Centenario del nacimiento de San Francisco de Asís y queda encuadrada dentro del contexto de las músicas populares urbanas de los años ochenta.

Con el análisis de la partitura y del libreto se pretende corroborar la presencia de los elementos propios de estos géneros musicales y de su pertenencia al momento socio-cultural que se llevaba fraguando desde los años sesenta.

Palabras clave: musical, pop, rock, San Francisco de Asís

Índice del trabajo

<u>Lista de ilustraciones</u>	13
<u>Lista de ejemplos musicales</u>	15
<u>Introducción del trabajo</u>	17
<i>Justificación del trabajo</i>	17
<i>Estado de la cuestión</i>	18
<i>Hipótesis y objetivos</i>	20
<i>Metodología</i>	21
<i>Fuentes empleadas</i>	23
<i>Estructura</i>	24
<u>Capítulo 1. Una nueva espiritualidad: el musical <i>pop-rock</i> y los musicales religiosos</u>	25
1.1. <i>Las músicas populares urbanas y el musical de temática religiosa: un acercamiento de posiciones</i>	25
1.2. <i>La figura de San Francisco de Asís en el musical de temática religiosa</i>	29
<u>Capítulo 2. El musical <i>Francisco de Asís</i> de José María García Laborda</u>	39
2.1. <i>Breve reseña biográfica de José María García Laborda</i>	39
2.2. <i>Análisis poético de la obra. Génesis del musical: 1979-1982</i>	40
2.3. <i>El libreto: escenas, breve descripción, personajes</i>	43
2.4. <i>Análisis neutro</i>	45
2.5. <i>Nivel estético. Estreno y recepción de la obra</i>	95
<u>Capítulo 3. Transferencia del conocimiento e investigación</u>	101
<u>Conclusiones</u>	105
<u>Bibliografía</u>	107
<u>Anexos</u>	111
<i>Anexo I (Catálogo de obras por géneros de José María García Laborda)</i>	111
<i>Anexo II (Entrevistas realizadas a José María García Laborda y José Susi)</i>	111
<i>Anexo III (Partitura orquestal del musical <i>Francisco de Asís</i>)</i>	111
<i>Anexo IV (Material complementario sobre el musical facilitado por José María García Laborda)</i>	111

Lista de ilustraciones

Ilustración 1 Listado de películas franciscanas. Carmen Pugliese 2014, 26	33
Ilustración 1 Portada de la partitura de la edición reducida para piano del musical Francisco de Asís.....	45
Ilustración 2 Contraportada partitura del musical Francisco de Asís	46
Ilustración 3 Representación Ribarroja del Turia (Valencia), el 5 de abril de 1984	95
Ilustración 4 Cartel del musical Francesco y su gente representado en Castellón en 2016.	97
Ilustración 5 Escena del musical representado en el Teatro Real de Castellón, el 1 de octubre de 2016. Fuente de la imagen: http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/espectaculos/francesco-gente-cautivan-teatro-principal_1019963.html	98
Ilustración 6 Escena del musical representado en el Teatro Real de Castellón, el 1 de octubre de 2016. Fuente de la imagen: http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/espectaculos/francesco-gente-cautivan-teatro-principal_1019963.html	98
Ilustración 8 Representación en la Iglesia de San Pablo, Salamanca. Origen de la foto: http://salamancartvaldia.es/not/151137/maestro-avila-organiza-teatro-musical-sobre-vida-san-francisco/galeria/16/	100
Ilustración 9 Representación en la Iglesia de San Pablo, Salamanca. Origen de la foto: http://salamancartvaldia.es/not/151137/maestro-avila-organiza-teatro-musical-sobre-vida-san-francisco/galeria/16/	100
Ilustración 10 Fragmento reducción para piano de "Viva la juventud". Material facilitado por José María García Laborda	102

Lista de ejemplos musicales

Ejemplo musical 1 Introducción (cc. 1-6)	52
Ejemplo musical 2 Introducción del teclado (cc. 1-6).....	52
Ejemplo musical 3 Sección A (cc. 7-14)	53
Ejemplo musical 4 Sección C (cc. 23-30).....	53
Ejemplo musical 5 Sección C, saxo barítono (cc. 23-28).....	54
Ejemplo musical 6 Sección B, saxos y trompetas (cc. 19-22)	54
Ejemplo musical 7 Interludio instrumental de la guitarra eléctrica (cc. 16-18)	55
Ejemplo musical 8 Salto c. 23	55
Ejemplo musical 10 Salto c. 28	55
Ejemplo musical 9 Salto c. 24	55
Ejemplo musical 11 Elemento de la guitarra eléctrica (cc. 16-18)	56
Ejemplo musical 12 Elemento del saxo barítono (cc. 1-6).....	56
Ejemplo musical 13 Acordes guitarra eléctrica (cc. 22-26), "Viva la juventud"	56
Ejemplo musical 14 Saxofón barítono y trompeta (cc. 21-24)	57
Ejemplo musical 15 Saxo barítono y trompeta (cc.19-20).....	57
Ejemplo musical 16 Melodía interpretada por el teclado en la introducción (cc.1-5)	60
Ejemplo musical 17 Diferencia entre línea melódica del teclado en la introducción y línea melódica del solista en las estrofas.....	60
Ejemplo musical 18 Primer compás de la introducción (c.1)	61
Ejemplo musical 19 Primer compás de la estrofa (c.9)	61
Ejemplo musical 20 Primer compás del estribillo (c.17).....	61
Ejemplo musical 21 Melodía principal cantada por el coro (cc.27-31)	64
Ejemplo musical 22 Comienzo Sección A (cc.11-12)	64
Ejemplo musical 23 Comienzo Sección B (cc. 27-28).....	65
Ejemplo musical 24 Motivo 1 del violín (cc. 1-4).....	65
Ejemplo musical 25 Motivo 2 (cc. 11-12)	65
Ejemplo musical 26 Motivo 2 en Do mayor (cc.27-28).....	66

Ejemplo musical 27 Sección A (cc.19-23)	69
Ejemplo musical 28 Sección B (cc. 26-30)	69
Ejemplo musical 29 Sección B (cc. 34-35)	70
Ejemplo musical 30 Introducción de la trompeta (cc. 1-3)	71
Ejemplo musical 31 Introducción de la sección de cuerdas (cc. 1-4)	71
Ejemplo musical 32 Sección A del coro con despliegue de acordes (cc.9-10).....	74
Ejemplo musical 33 Sección B de la solista despliegue de acorde (c. 17)	74
Ejemplo musical 34 Sección B de la solista despliegue de acorde (c. 18)	74
Ejemplo musical 35 Motivo de la guitarra eléctrica c.1	75
Ejemplo musical 36 Frase de la guitarra eléctrica (cc.1-5)	75
Ejemplo musical 37 Ritmo acentuado de saxo y metales (cc.1-2).....	76
Ejemplo musical 38 Guitarra eléctrica (cc. 3-6).....	78
Ejemplo musical 39 Elemento guitarra eléctrica (cc. 23-24)	79
Ejemplo musical 39 Célula de los metales (c.1).....	79
Ejemplo musical 40 Sección A (c.7)	79
Ejemplo musical 41 Sección A (c. 9)	80
Ejemplo musical 42 Ritmo continuo de percusión y cuerdas (cc. 1-4)	81
Ejemplo musical 43 Sección A (c. 9)	81
Ejemplo musical 44 Sección A (c.7)	81
Ejemplo musical 45 Introducción trompa (cc. 3-8)	83
Ejemplo musical 47 Sección A parte del coro (cc. 9-12).....	84
Ejemplo musical 48 Melodía interpretada por el solista en la sección B (cc. 14-18)	84
Ejemplo musical 49 Melodía del violonchelo (cc. 14-18)	85
Ejemplo musical 50 Acompañamiento de la guitarra en la sección C (cc. 25-28)	85
Ejemplo musical 51 Sección de viento madera en la introducción (cc. 1-4)	88
Ejemplo musical 52 Viento madera (cc. 37-40).....	88
Ejemplo musical 53 Primera parte de la estrofa de Clara (cc. 7-12)	91
Ejemplo musical 54 Introducción del viento madera (cc. 1-6)	91
Ejemplo musical 55 Estribillo coro (cc.19-21)	91
Ejemplo musical 56 Intervención de la trompeta (cc. 42-46).....	91

Introducción del trabajo

El contenido de este Trabajo de Fin de Máster queda reflejado en su título: *Estudio analítico sobre la obra incidental de José María García Laborda: el empleo de las músicas populares urbanas en el musical Francisco de Asís*. *Francisco de Asís* es una obra compuesta por José María García Laborda en el año 1982 que queda encuadrada dentro de un género concreto: el musical teatral. En el presente trabajo realizaré un estudio analítico sobre una obra compuesta en el contexto de los años 80 con fuerte presencia de determinadas músicas populares urbanas como el *pop* y el *rock*.

Seguidamente, avanzaré en esta introducción los epígrafes relativos a la justificación, la hipótesis y los objetivos, las fuentes y la metodología empleada en este trabajo.

Justificación del trabajo

El interés de la presente investigación implicaba indagar en el género del musical y, concretamente, en obras ambientadas en temática religiosa, de forma particular, aquellas compuestas en torno a la figura de San Francisco de Asís y relacionadas con las músicas populares urbanas. Contamos con claros ejemplos hollywoodienses de producciones teatrales que fueron posteriormente adaptaciones cinematográficas compuestas en los años setenta y ochenta, como *Jesucristo Superstar* (1973) y *Godspell* (1971).

Debido a la relación que he tenido con la Universidad de Salamanca, donde he cursado la mayor parte de mis estudios, tuve la oportunidad de acceder a la obra de José María García Laborda, catedrático de Musicología en esta misma Universidad. A raíz del contacto con el compositor y con motivo de su 70 aniversario decidí rescatar este musical, ya que es una obra muy especial dentro de su corpus por ser la única representación en el ámbito incidental. Por otro lado, este interés también radica en que es una obra que no ha sido estudiada todavía desde el punto de vista musicológico. No obstante, acerca del compositor y sobre su producción para saxofón se ha escrito recientemente una tesis publicada en el año 2016 por el profesor del Conservatorio Profesional de Salamanca Urbano Ruiz-Alejos.

De esta forma, el análisis presentado en este trabajo puede aportar distintos puntos de vista sobre el tema. Hemos contado, además, con la colaboración del propio compositor, que ha facilitado el acceso a fuentes, partituras, entrevistas, archivo personal, etc., con lo cual se ha podido enriquecer la investigación y realizar un análisis más minucioso sobre la obra.

Estado de la cuestión

Para determinar el estado de la cuestión de lo general a lo particular nos hemos ceñido a la bibliografía específica sobre el tema. En primer lugar, se ha hecho un recorrido por el panorama de las músicas urbanas a partir de la década de los sesenta y el papel que representaron entre los jóvenes, así como su aceptación en el ámbito religioso. De aquí pasamos al género del musical y, en concreto, a aquellos que se centran en la figura de San Francisco de Asís. Desgraciadamente, debido a la ausencia de grabaciones no se puede hacer un comentario crítico sobre ninguno de ellos. Exclusivamente se ha tenido acceso a la película sobre San Francisco de Asís, *Fratello Sole, Sorella Luna* pero no se trata de una fuente que preste mucha información en este trabajo porque no se trata de una película de género musical. Aun así, ha sido una información muy valiosa relacionada con nuestro trabajo. A continuación, se ha hecho referencia a las fuentes directas de José María García Laborda y del musical *Francisco de Asís* como partituras, una grabación, críticas y programas de mano. Finalmente, se ha hecho una valoración en cuanto a la ayuda prestada por esta investigación a la hora de poner en escena este musical en el Colegio Maestro Ávila de Salamanca durante el curso académico 2016-2017.

Es difícil encontrar estudios previos sobre la obra de José María García Laborda, tal y como sucede con la mayoría de los compositores españoles contemporáneos. En relación a trabajos académicos la única tesis que encontramos gira en torno a su obra para saxofón escrita por Ruiz-Alejos Sáenz titulada: *El saxofón en la obra del compositor José María García Laborda*. En cuanto a las referencias bibliográficas que mencionan a José María García Laborda encontramos entradas en diversas fuentes que proporcionan la siguiente información:

- José María García Laborda (León, 1945). Compositor español formado con Bernaola y De Pablo, y en Alemania (...) Practica un expresionismo con clara influencia serial, influido por Schönberg. (Pérez 1995, 74).

- Referencia en *Asociación española de documentación musical*, página 156. BIME, Bibliografía Musical Española (1994-1995).
- El leonés José María García Laborda (1945) (...) Practica un fuerte expresionismo de raíz serial que le ha dado notoriedad en el *Cántico* (1980), para voz y conjunto, sobre San Francisco de Asís. (Marco 2002, 289).

Uno de los principales problemas a la hora de realizar este trabajo ha sido la limitación de recursos bibliográficos sobre el género del musical teatral al cual pertenece esta obra de García Laborda, ya que los manuales específicos sobre el cine y teatro musical a los cuales se ha tenido acceso no suelen abordar teoría sobre el género que explique su desarrollo o historia, sino que se limitan a un análisis de una selección de películas de manera muy esquemática, como *El cine musical volumen II* y *Los grandes musicales*. Dos libros a los cuales se puede recurrir y que abordan de manera detallada este género es *El musical de Hollywood*, de Jane Feuer y *The American Film Musical*, de Rick Altman. En cuanto a la relación entre musical y el *rock*, se ha localizado una pequeña referencia en el libro de Fayolle, *Los grandes musicales*, y en la enciclopedia *Rock total* de Shuker. Por otro lado, para definir los géneros musicales más relevantes a partir de los años sesenta y que están relacionados con nuestro objeto de estudio, se ha utilizado al *Atlas de la Música, 2*, de Ulrich Michels y el libro *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, editado por Simon Frith.

Para llevar a cabo nuestro siguiente objetivo se ha tenido en cuenta en torno a qué figura histórica gira el musical. De esta manera, ha sido necesario reunir datos acerca de la vida y obra de San Francisco y escritos posteriores que relatan los acontecimientos más significativos de su biografía. A partir de esta información fue conveniente hacer un recorrido a través de otras representaciones musicales y cinematográficas, ya del siglo XX y XXI, que trataran la figura de San Francisco. Para ello, dos referencias han sido fundamentales: *Francisco, un santo de película*, de Carmen Pugliese y el artículo “Franziskus in der Populären religiösen Musik: Songs und Musicals”, de Stephan Schmitt (en *Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre terra*, de Ute Jung-Kaiser).

Hubiera sido interesante incluir un análisis comparativo entre este musical y otras obras del mismo género compuestas por el propio José María García Laborda, pero su musical *Francisco de Asís* es la única representación de música incidental encontrada en su corpus. Para

suplir este vacío se han realizado entrevistas al compositor que facilitan la asimilación de esta obra. Por otro lado, aunque queda fuera de este género musical, se ha tenido en cuenta una tesis escrita por Urbano Ruiz-Alejos publicada en 2016 que se centra en la obra para saxofón compuesta por García Laborda y que fue de gran ayuda a la hora de hacer un recorrido por la vida y estilo compositivo del autor. Finalmente, de cara al análisis del musical, se han utilizado las partituras de la obra y otros materiales complementarios proporcionados por el propio compositor.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo es que la obra incidental de José María García Laborda, *Francisco de Asís*, sustenta sus bases compositivas en las músicas populares urbanas comerciales propias de las décadas de los setenta y ochenta. Dada la rareza de esta obra en su opus, el motivo de esta elección estilística puede residir en una consonancia con la tendencia abierta tras la década de los sesenta por el Concilio Vaticano II, en la que se adaptaban canciones de estilo *pop* y *rock* de grupos conocidos haciendo contrafacta con letras populares para atraer a una feligresía cada vez más escasa.

A continuación, señalo cuáles han sido los propósitos de investigación partiendo de los más generales a los más específicos.

- Contextualizar esta obra dentro de otras adaptaciones musicales similares sobre la vida y obra de San Francisco de Asís.
- Definir el método compositivo que utiliza José María García Laborda en este musical *Francisco de Asís*.
- Identificar la obra *Francisco de Asís* desde el punto de vista musical y compositivo.
- Relacionar el musical de García Laborda con la música popular urbana contemporánea de las décadas de los setenta y ochenta.

Metodología

Para conseguir los objetivos planteados anteriormente se han tenido en cuenta los siguientes procedimientos metodológicos. Tras la elección del tema de estudio se ha procedido a recabar la mayor cantidad de información relacionada con este campo. Se ha recurrido a la revisión bibliográfica de carácter general que permite tener una visión global para llevar a cabo su contextualización. La obtención de datos referentes al musical se ha llevado a cabo mediante entrevistas con el compositor y con el orquestador. El objetivo de estas entrevistas fue obtener resultados y organizarlos de manera que permitieran un análisis lo más completo posible. Fue una entrevista semiguída, es decir, aunque existió una acotación en la información, las preguntas que se realizaron fueron abiertas y se permitió al entrevistado la realización de matices en sus respuestas siempre que añadiesen información relevante sobre el objeto de estudio.

A la hora de realizar las entrevistas a José María García Laborda se han seguido diferentes pasos que abordaremos a continuación. En el primer encuentro, José María García Laborda nos proporcionó los siguientes materiales: reducción para piano de la parte musical, la orquestación, el libreto, programas de mano de las representaciones, reseñas en periódicos y revistas y una grabación en vídeo de la representación que se hizo en Castellón el año pasado. De esta manera, se podría hablar de una primera fase de recopilación de fuentes. Nos habló sobre la génesis del musical, las representaciones que se habían hecho hasta el momento y la aceptación que había tenido entre el público. A partir de esto se organizó la información y, en base a los resultados obtenidos, se elaboró una entrevista de manera que nos permitiera ahondar en cada uno de los objetivos.

La entrevista¹, realizada en el segundo encuentro con el compositor, se organizó en dos bloques. Por un lado, se hizo hincapié en la formación musical de compositor y su corpus y, por otro lado, en el propio musical. Con respecto a la primera parte, se consideró interesante tener en cuenta el recorrido musical y compositivo de Laborda desarrollando los siguientes puntos para poder situar el musical:

¹ Entrevista realizada el 14 de enero de 2017 (Anexo II).

- Qué estilo musical predomina en sus obras; ¿tiene relación con el estilo utilizado para la obra *Francisco de Asís*?
- Qué lugar ocupa la música incidental en su obra; ¿ha compuesto otros musicales a lo largo de su carrera?
- En qué etapa compositiva de su vida se encuentra este musical; ¿el musical tiene relación con otras obras que estuviera creando en ese momento?

La segunda parte de la entrevista giró en torno al musical *Francisco de Asís* y los temas a tratar fueron los siguientes:

- Fuentes literarias que le sirvieron como inspiración a la hora de redactar el libreto.
- Requisitos o limitaciones que tuviera que tener en cuenta en su composición.
- Cómo fue la elección de los temas musicales de estilo *pop/rock*.
- Cómo se ideó la escenografía: el vestuario, el decorado y el attrezzo.
- Cómo fue el resultado de las representaciones y la recepción por parte de la prensa.

La siguiente entrevista se llevó a cabo con el orquestador del musical: José Susi. En este caso, se elaboró una batería de preguntas y la entrevista se realizó vía correo electrónico por motivos de agenda del compositor. Aunque este medio no facilita la comunicación e intercambio de opiniones, la entrevista también fue semiguizada.

Como marco metodológico para la parte del análisis musical se aplicará, dentro de lo posible, el modelo tripartito semiológico de Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sèmiologie* y *De la sèmiologie à la musique* (1991,11-12): el nivel poiético, “*The poietic dimension*”, la creación musical, el papel del compositor; el nivel estésico “*The estesis dimension*”, la percepción del receptor y su papel, y el nivel neutro, “*The trace*”, la huella, la obra o corpus musical. Es adecuado seleccionar el modelo semiológico de Nattiez para realizar el análisis de este musical, ya que las tres fases que él propone nos facilitan organizar de una manera coherente toda la información que vamos a extraer sobre el compositor, el análisis musical de la partitura y la repercusión que ha tenido desde su creación. Hemos decidido optar por este método, ya que nos permite contemplar la obra en su conjunto y no solo la parte musical, es decir, es un método holístico.

Como consecuencia de la escasa información que hemos obtenido sobre las representaciones y las pocas críticas hechas sobre las mismas, nos centraremos principalmente en los niveles poético y neutro como eje fundamental para el análisis de musical. Como dice Sobrino (2004, 673),

a partir del análisis del nivel neutro, es posible para el musicólogo proponer consideraciones de carácter estético y poético, por cuanto el musicólogo tiene por sí mismo conocimientos e intuiciones sobre los procesos poéticos del compositor y los procesos perceptivos en general.

Para la realización del análisis, utilizaremos como fuentes principales las propias partituras y la información que el compositor facilita sobre ellas, que complementaremos con material grabado y la entrevista. De acuerdo con los tratados de Jan LaRue hemos tenido en cuenta los siguientes parámetros aplicados, a su vez, dentro del nivel neutro de Nattiez para el análisis musical de la partitura:

- Análisis motivico
- Análisis formal
- Análisis melódico y fraseológico
- Aspectos rítmicos
- Aspectos armónicos

Fuentes empleadas

Las fuentes principales empleadas en este trabajo han sido los siguientes materiales:

- Las partituras del musical, tanto la partitura orquestal de José Susi (que será la que se utilice para el análisis neutro) como la versión posterior reducida para piano de García Laborda.
- El libreto del musical
- Las grabaciones de audio recogidas en YouTube y la grabación en vídeo de la última representación en Castellón en 2016.
- Otros materiales conservados y cedidos por el compositor, como una reseña sobre el musical en una revista de 1982, dos programas de mano de las representaciones de

Madrid y La Coruña de 1982, y una foto de la representación de Ribarroja del Turia en 1984.

- El cómic escrito por José Luis Cortés en 1981 titulado *Francisco el Buenagente*.

Estructura

A la vista de lo contemplado en los objetivos y la metodología, el trabajo queda dividido en tres capítulos. En el primero de ellos, se hace referencia a las músicas populares urbanas y al musical de temática religiosa, así como a los principales estilos de música desde la década de los sesenta hasta los ochenta y que tienen relación con nuestro musical. En este capítulo ha sido fundamental el libro *Cambridge Companion to the Musicals* y el artículo de Blanche Solé. La segunda parte de este primer capítulo se centra en el desarrollo de la figura de San Francisco de Asís y su importancia en la música. Como base se ha utilizado el libro de Carmen Pugliese.

En el segundo capítulo, se lleva a cabo una breve biografía de José María García Laborda basándonos en sus etapas compositivas y cuya información se ha extraído de la entrevista realizada el pasado 14 de enero. Finaliza con el análisis del musical que, como ya hemos comentado, se ha organizado de acuerdo al modelo tripartito de Nattiez. Finalmente, en el tercer capítulo se hace una breve referencia a la utilidad de esta investigación, que nos ha servido para poner el musical en escena este año. Los anexos quedan adjuntos en un documento electrónico externo a esta impresión del trabajo. En ellos se incluirá la tabla de instrumentación del catálogo de la obra de José María García Laborda, cuya fuente ha sido la entrevista personal con el compositor y la información proporcionada en su página web personal. También se incluye en estos anexos la transcripción de las entrevistas realizadas tanto a García Laborda como a José Susi, la partitura orquestal manuscrita del musical y otros materiales cedidos por el compositor.

Capítulo 1. Una nueva espiritualidad: el musical *pop-rock* y los musicales religiosos

1.1. Las músicas populares urbanas y el musical de temática religiosa: un acercamiento de posiciones

Al llegar la década de los sesenta, los jóvenes (atormentados por sus dudas hacia la madurez) decidieron enfrentarse contra todo símbolo de autoridad y salir a la calle para mostrar su contrapoder a las grandes instituciones (Solé 2005, 425). Esto marcaría la primera revolución juvenil de la Historia. Las nuevas costumbres juveniles pretendían plantar cara al poder político que imperaba en ese momento y a los convencionalismos latentes en la sociedad. Esto llevó a una confrontación generacional denominada por Theodore Roszak en 1970 como una contracultura cuya corriente de opinión planteaba valores contrarios y mostraba una resistencia a la imposición cultural que marcaba el Estado (Kelly s.f., 10).

En el escenario norteamericano la cultura *beat* surgió en Estados Unidos como representación de esta nueva generación que “desconfiaba de los adelantos científicos, la mecanización y el dinero como fuente de felicidad” (*ibid.*). Stuart Hall (1969) afirma que el primer movimiento de ruptura en la trayectoria de las revueltas que enfrentaban a generaciones en los años cincuenta y sesenta se produjo como consecuencia de los valores promovidos por este movimiento *beat* (*ibid.*). De esta manera, los jóvenes de los años sesenta serían los precursores del movimiento *hippie*, toda una “subcultura o estilo de vida” (Solé 2005, 435) originaria en Norteamérica que pronto se extendería al resto del mundo, y que protagonizaría acontecimientos musicales de gran importancia como el Festival de Woodstock de música *rock* en 1969.

Aparte de este movimiento, crecen otros grupos juveniles que reclaman una nueva forma de vivir y una nueva escala de valores: el feminismo, los ecologistas, la burguesía universitaria (que abogaba por una convivencia pacifista y anticonsumista), etc. (Quílez, 2013). A todo ello se sumaron dos hechos muy señalados que marcaron un antes y un después en estas

revueltas: el fracaso en la Guerra de Vietnam y el asesinato del presidente Kennedy en noviembre de 1963.

Como sucede con todos los cambios sociales, la música actúa como un reflejo de las ideologías y como vehículo de expresión de los nuevos grupos emergentes. En este caso, serán las músicas urbanas las que se vinculen con los discursos juveniles de esta época. Como principal activista de la cultura popular, el *rock* comienza a asociarse en los años sesenta con cuestiones de rebeldía, de lucha generacional y el enfrentamiento con el sistema de subversión social (Fraile 2013, 226). Por lo tanto, el *rock* se convierte en el protagonista de la protesta juvenil de los años sesenta hasta tal punto de llegar a considerar un concierto de *rock* como una especie de ceremonia religiosa cuyos máximos exponentes en Estados Unidos, entre otros cantantes, fueron Janes Joplin y Jimmy Hendrix. En Inglaterra grupos como *The Beatles* adoptaron una dimensión social fundamental durante estos años. En esta década y en las posteriores no sólo el *rock* fue el género que caracterizó a esta música, sino que también se vio influenciada por otros estilos transgresores. Algunos de ellos fueron los siguientes:

- El *jazz*. Tuvo su origen en la población negra de Nueva Orleans, Louisiana, como combinación de los elementos musicales que les rodeaban: la propia tradición afro-americana, los espirituales y la música de la población blanca de estilo europeo (Michels 2007, 539). Las características principales del *jazz* son las siguientes (*ibid.*):
 - *Hot intonation*: propio del canto y la interpretación instrumental, consiste en introducir apoyaturas, vibrato, trémolos, protamentos, suspiros y pausas.
 - *Blue notes*: las terceras y séptimas en una escala mayor pueden ser tanto mayores como menores (Bennet 2003, 38).
 - *Off-Beat*: se refiere a las modificaciones en cuanto al pulso regular; por ejemplo, la introducción de síncopas.
 - Improvisación: música esencialmente improvisada donde los músicos parten de un esquema armónico previo sobre el que interpretan sus solos.
 - Estructura: las dos estructuras más comunes son el *blues* (suelen ser variaciones del esquema básico del *blues* de 12 compases) y el esquema AABA.
 - Pregunta-respuesta: alternancia de pregunta y respuesta del solista y el coro.
- El *blues*. Estilo musical que se originó como un tipo de música folclórica de los negros americanos, con raíces en los espirituales y canciones de trabajo (Bennett 2003, 38). Su característica principal, al igual que en el *jazz*, es la improvisación. Solía comprender

improvisación de una voz solista con acompañamiento instrumental. Las palabras que utilizaban para escribir las letras expresaban melancolía, anhelos, desilusión, y desgracia (*ibid.*). Está basado en la utilización de notas de *blues* y de un patrón rítmico repetitivo organizados en una estructura de doce compases. Una de sus características es la introducción de guitarra eléctrica con vibrato y *bend*. La armonía se construye sobre los grados I, IV y V y la cadencia más conocida del *blues* es V-VI. El acorde de séptima suele aparecer con frecuencia, dando esa sonoridad especial propia de esta música. Otro elemento importante es el *swing*. Las escalas más utilizadas son las pentatónicas tanto en mayor como en menor.

- El *rock*. La música *rock* surgió a partir del *Rock'n'Roll*, el *Boogie Woogie* y el *Rhythm and Blues*. Los festivales masivos de 1968/69 (*Woodstock*) representan los momentos más candentes del movimiento (Ulrich 2007, 545). Tuvo un intercambio con elementos de la tradición del *blues* y del *jazz*.²
- El *pop*. La música *pop* designa, a partir de 1960 una mezcla de blues, rock y canción, normalmente con compromiso político y social (*ibid.*). Es un género enfocado al ámbito comercial que se consume en grandes cantidades debido a su difusión (Martínez 2009, 181).

En este contexto, marcado por movimientos culturales y sociales, la Iglesia Católica inicia un proceso de asimilación con el objetivo de modernizarse y hacer frente a los nuevos desafíos que se presentan entre los jóvenes. Se siguen las ideas conciliares del Concilio Vaticano II (1962-1965) con las que la Iglesia intenta democratizarse y, en cierto modo, accede a promover planteamientos menos conservadores (Miserachs 2006)³.

² El rock surge durante los años cincuenta en Estados Unidos y en poco tiempo experimenta una enorme difusión internacional con cantantes como Elvis Presley o Chuck Berry. En la década posterior, durante los años sesenta, el centro de creación musical pasa de Estados Unidos a Inglaterra, donde cobran fama alguno de los grupos más importantes de la década: *The Beatles* y *The Rolling Stones*. El comienzo de los años setenta es un periodo de decadencia para la música moderna debido a una serie de acontecimientos: en 1970 los Beatles se separan, mueren Jimmy Hendrix, Jim Morrison y Janis Joplin (Baylón 2009, 522). El resultado es el nacimiento de tendencias “manieristas”, como el *rock* progresivo o el *glam rock*. El *rock* sinfónico o progresivo, surge en el ámbito del *rock* británico y adquiere una gran difusión durante los años setenta. Las canciones suelen ser de extensa duración y el principal vehículo del *rock* progresivo es el álbum conceptual.

³ Texto recogido de la Conferencia impartida por Mons Valentino Miserachs, director del Coro de la Capilla Sixtina en el Congreso de Música Sagrada de México en 2006. Título de la conferencia: “La música Sacra antes y después del Concilio Vaticano II”.

En un intento de acercar al público las creencias religiosas que han conformado la espiritualidad occidental, la Iglesia hace uso de las músicas urbanas para crear un mensaje atractivo a las nuevas generaciones. La Iglesia consideró que los nuevos estilos musicales tenían un lado positivo que no debía desaprovechar la religión. Este fue un gran paso de aceptación, puesto que hasta entonces géneros como el *rock* habían sido atacados por inspirar a los jóvenes a apartarse del cristianismo y buscar refugio en otras religiones orientales (un claro ejemplo de ello en los años sesenta lo representan los músicos de *The Beatles* con su viaje a la India).

Este acontecimiento marcó de forma significativa la renovación litúrgica, permitiendo que la música redujera el distanciamiento entre los fieles y la religión. Estos cambios recogidos en la *Constitución Sacrosanctum Concilium*, especialmente en el capítulo VI, de los artículos del 112 al 121, permiten en la música religiosa cantada e interpretada la sofisticación en el acompañamiento, la introducción de nuevos géneros musicales y rítmicos y una invitación a una comunidad más amplia (Aldazábal 1999, 5-7). Todo esto, unido a los movimientos sociales y políticos emergentes en esa época, condujo a la adaptación de vidas de personajes ejemplares de manera que fueran más accesibles para el público en general. A partir de esta década las películas o musicales teatrales sobre temática religiosa fueron cada vez más comunes y, para ello, se solía utilizar un estilo comercial y comprensible que llegara a todos los fieles. Quizá el ejemplo más significativo de estas adaptaciones sea la ópera rock *Jesucristo Superstar* estrenada en el año 1973⁴. Esta versión suscitó gran polémica entre los católicos más conservadores por la manera de representar la figura y la Pasión de Cristo. En cambio, desde el Vaticano elogiaron la versión y su “intento de traducir en imágenes, en palabras, en sonoridades gratas, sobre todo, al mundo de los jóvenes, el eterno mensaje evangélico” (ABC 1974, 39). Otro personaje religioso que ha gozado de gran difusión por los valores que promovía ha sido San Francisco de Asís, objeto de estudio en este trabajo.

⁴ El término “musical rock” se utiliza hoy en día para referirse a una serie de composiciones que surgieron a partir de la década de 1960 y que se caracterizaban por introducir música *rock* en las composiciones de Broadway. Sin embargo, es un término que en el ámbito académico no se ha utilizado (Warfield 2002, 231). El primer musical de Broadway influenciado por este tipo de música fue *Hair*, compuesto a mediados de la década de los sesenta. Enseguida vieron la luz otro gran número de espectáculos calificados con términos similares por los críticos (nunca fueron catalogados de esta manera por sus productores). Los críticos comenzaron a emplear el término “musical rock” para identificar cualquier espectáculo con alusiones a la música popular (*ibid.*). A su vez surgió el término “ópera rock” que, aunque puede ser considerada a priori como algo totalmente distinto al musical, John Rockwell, en *The New Grove Dictionary of Opera*, la define como una variante del musical rock con la que comparte el mismo idioma: el *rock and roll* (*ibid.*).

1.2. La figura de San Francisco de Asís en el musical de temática religiosa

Dentro de este contexto de adaptaciones de vidas de personajes religiosos o simplemente de argumentos ligados a la religión, Francisco de Asís es una de las figuras más queridas por los valores que promovía. La figura de San Francisco ha sido objeto de interés por muchos artistas a lo largo de la Historia. Su vida ha quedado reflejada en sus propios escritos, principalmente en el *Cántico de las Criaturas*, en textos como *I Fioretti di San Francesco* y en las biografías de Tomás de Celano y San Buenaventura. El amor que profesaba hacia las criaturas de la creación – considerándolas hermanas – y su sensibilidad hacia la naturaleza fue lo que le llevó a alabar las grandezas de Dios Creador y esto ha servido de inspiración para muchos músicos.

Sin embargo, poco sabemos de la relación entre San Francisco y la música; se puede constatar que le gustaba la música y llegó, incluso, a componer (Laborda 2003, 206). Como nos dice su biógrafo Tomás Celano, mediante la música San Francisco expresaba sus sentimientos y “en su corazón cantaba para sí y para Dios cantos de júbilo” (Celano, cap.2, v.93). También sabemos que compuso numerosas *laude*, cantos y salmos que se interpretaban en los oficios de las horas y unas exhortaciones para Santa Clara y sus hermanas (Laborda 2003, 206). En ningún caso se ha conservado la música que acompañaba estas letras, al igual que la que compuso para el *Cántico de las Criaturas*, probablemente su texto poético más conocido. Se trata del testimonio más importante que conocemos de la musicalidad de San Francisco, cuyo valor reside en su relación con las *laude spirituali* de la época (*ibid.*: 210). De hecho, una de las versiones españolas del *Cántico* de San Francisco fue compuesta por Joaquín Rodrigo en 1981 – titulada *Cántico de San Francisco de Asís* – empleando melodías del *laudario de Corona* que se conserva de finales del siglo XIII (*ibid.*: 211).

Sobre el *Cántico de las Criaturas* (*Il Cantico delle Creature* o *Il Cantico di Frate Sole*) no consta la fecha exacta de su escritura, pero puede situarse entre 1224 y 1226 (año de la muerte de San Francisco). Tal y como aparece en las biografías de San Buenaventura y de Celano, la composición del *Cántico* se realizó en tres periodos: las primeras alabanzas que compuso se refieren al hermano sol y a las estrellas; más adelante, en julio de 1226, añadió la estrofa sobre la paz, y en octubre de ese mismo año, redactó la estrofa sobre la muerte (*ibid.*: 213). El *Cántico* está escrito en dialecto umbro y estaba destinado a la gente sencilla de los

pueblos con el fin de que llegara hasta los estamentos más bajos de la sociedad. San Francisco solía hablar y predicar en su dialecto materno de la Umbría y eran sus hermanos frailes los que transcribían al latín sus escritos.

Con respecto al contenido de este texto, San Francisco alaba a Dios por la creación de los seres vivos y los elementos, alaba al hombre que perdona por amor y a la muerte. Concluye con una exhortación final a la alabanza. A continuación, se reproduce la versión original y la versión en castellano del *Cántico* recogida en la edición de K. Esser, localizado en el código 338 de la Biblioteca Comunal de Asís. EL *Cántico* consta de 14 versos repartidos en 14 estrofas de un verso cada uno. La mayoría de los versos están organizados en dos o más hemistiquios y comienzan con la misma fórmula: *Laudato si mi Signore*,... seguido de las distintas alabanzas:

*Altissimu omnipotente bon signore
tue so le laude, la gloria e l'honore
et onne benedictione*

*Altísimo, omnipotente, buen Señor
tuyas son las alabanzas y el honor
y toda bendición.*

*Ad te solo, altissimo, se konfano
et nullu homo ene dignu te mentovare*

*A ti solo, Altísimo, corresponden
y ningún hombre es digno de hacer de
ti mención.*

*Laudato si, mi signore, cun tucte le
tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual è iorno, et allumini noi per loi.*

*Loado seas, mi Señor, con todas
tus criaturas
especialmente el señor hermano Sol,
el cual es día y por el cual nos alumbras.*

*Et ellu è bellu e radiante cun grande
splendore,
de te, altissimo, porta significatione*

*Y él es bello y radiante, con gran
esplendor:
de ti, Altísimo, lleva significación.*

*Laudato, mi signore, per sora luna e
le stelle,
in celu l'ai formate clrite et pretiose*

*Loado seas, mi Señor, por la hermana
luna y las estrellas:
en el cielo las has formado luminosas*

e belle.

*Laudato si, mi signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno
et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dai
sustentamento*

*Laudato si, mi signore per sor aqua
la quale è multo utile et humile
et pretiosa et casta.*

*Ludato si, mi signore, per frate focu
per lo quale enn'allumini la nocte,
ed ello è bello et iocundo et robusto
et forte.*

*Laudato si, mi signore, per sora nostra
matre terra
la quala ne sustenta et governa.
Et produce diversi fructi con coloriti
flori et herba.*

*Laudato si, mi signore, per quelli ke
perdonano per lo tuo amore,
et sostengo infirmitate et tribulatione.*

*Beati quelli ke l sosterrano in pace,
ka da te, altissimo, sirano incoronati.*

*Laudato si, mi signore per sora nostra
morte corporale,
da la quale nullo homo vivente*

y preciosas y bellas.

*Loado seas, mi Señor por el hermano
viento y por el aire y el nublado y el
sereno, y todo tiempo,
por el cual a tus criaturas das
sustento.*

*Loado seas, mi Señor, por la hermana
agua, la cual es muy útil, y humilde,
y preciosa y casta.*

*Loado seas, mi Señor, por el hermano
fuego, por el cual alumna la noche:
y él es bello, y alegre, y robusto,
y fuerte.*

*Loado seas, mi Señor, por nuestra
hermana la madre tierra,
la cual nos sustenta y gobierna,
y produce diversos frutos con coloridas
flores y hierbas.*

*Loado seas, mi Señor, por aquellos
que perdonan por tu amor,
y soportan enfermedad y tribulación.*

*Bienaventurados aquellos que las
sufren en paz, pues por ti, Altísimo,
coronados serán.*

*Loados seas, mi Señor, por nuestra
hermana la muerte corporal,
de la cual ningún hombre viviente*

pò skappare.

puede escapar.

*Guai a quelli, ke morrrano ne le peccata
mortali:*

*¡Ay de aquellos que mueran en
pecado mortal!*

*beati quelli ke trovarà ne le tue
sanctissime voluntati,
ka la norte secunda nol farrà male.*

*Bienaventurados aquellos a quienes
encontrará en tu santísima voluntad,
porque la muerte no les hará mal.*

*Laudate et benedícite mi signore,
et reengratiare et serviateli
cun grande humilitate.*

*Load y bendecid a mi Señor,
y dadle gracias y servidle
con gran humildad.*

(Rodríguez 1985, 193-194)

Aunque no se conserva música, San Francisco compuso melodía para este texto. Son varias las razones que confirman este hecho, como, por ejemplo, el propio título de la composición ya indica que se trata de un *Cántico*, y su configuración como *laude spirituali* hace sospechar que fue cantado por los frailes de aquella época al igual que se sigue interpretando actualmente con melodías sencillas (Laborda 2003, 214-215).

Dejando a un lado sus escritos, hay muchos estudios centrados en la adaptación de la vida y obra de San Francisco al género musical y cinematográfico⁵. Muchos han sido los directores y guionistas que, a lo largo de los años, nos han ofrecido una versión de San Francisco y de su mensaje. A continuación, se muestran algunas de las películas más importantes que se han estrenado sobre San Francisco de Asís.

⁵ Dos libros que tratan de manera extensa este tema son *Francisco, un santo de película*, de Carmen Pugliese y *Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre terra*, de Ute Jung-Kaiser.

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	PAÍS	INTERPRETA FRANCISCO
1911	IL POVERELLO D'ASSISI	ENRICO GUAZZONI	ITALIA	EMILIO GHIONE
1912	THE VISION BEAUTIFUL	COLIN CAMPBELL	USA	TOM SANTSCHI
1913	LA VITA DI SAN FRANCESCO DI ASSISI	GUIDO GOZZANO		
1918	FRATE SOLE	UGO FALENA – MARIO CORSI	ITALIA	UBERTO PALMARINI
1922	L'ARALDO DEL GRAN RE		ALEMANIA	
1927	FRATE FRANCESCO	G. C. ANTAMORO	ITALIA	ALBERTO PASQUALI
1942	IL CANTICO DELLE CREATURE	L. EMMER – E. GRASS	ITALIA	
1944	SAN FRANCISCO DE ASÍS	ALBERTO GOUT	MEJICO	J. LUÍS JIMÉNEZ
1950	PEPPINO E VIOLETTA	MAURICE CLOCHE	U.K. – ITALIA	
1950	FRANCESCO, GIULLARE DI DIO	ROBERTO ROSSELLINI	ITALIA	FRAY NAZARIO GERARDI
1960	LA TRAGICA NOTTE DI ASSISI	RAFFAELLO PACINI	ITALIA	
1961	FRANCIS OF ASSISI	MICHAEL CURTIZ	U.S.A.	BRADFORD DILLMAN
1966	FRANCESCO	LILIANA CAVANI	ITALIA	LOU CASTEL
1966	UCCELLACCI E UCCELLINI	PIER PAOLO PASOLINI	ITALIA	
1966	COTOLAY	J. ANTONIO NIEVES CONDE	ESPAÑA	VICENTE PARRA
1972	FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA	FRANCO ZEFFIRELLI	U.K. – ITALIA	GRAHAM FAULKNER
1989	FRANCESCO	LILIANA CAVANI	ITALIA	MICKEY ROURKE
2002	FRANCESCO	MICHELE SOAVI	ITALIA	RAOUL BOVA
2005	FRANCIS, THE KNIGHT OF ASSISI	F. URIBE, S. HAHN	EE.UU./CANADA	(DIBUJOS ANIMADOS)
2007	CHIARA E FRANCESCO	FABRIZIO COSTA	ITALIA	ETTORE BASSI
2008	FEDERICO E FRANCESCO	PAOLO BIANCHINI	ITALIA	FRANCESCO SALVI
2009	SAN FRANCESCO E FRATE BERNARDO	FABRIZIO BENINCAMPI	ITALIA	RAFFAELE OTTOLENGHI
2010	PRANCHIYETTAN & THE SAINT	RANJITH	INDIA	JESSE FOX ALLEN
2013	CLARISSE	LILIANA CAVANI	ITALIA	

Ilustración 1 Listado de películas franciscanas. Carmen Pugliese 2014, 26

*Fratello Sole, Sorella Luna*⁶ quizá sea el largometraje que más importancia ha tenido a lo largo de los años⁷. El lapso de tiempo en que se desarrolla el relato abarca desde la juventud despreocupada de Francisco, pocos días antes de la guerra entre Asís y Perugia, hasta la aprobación de la regla por Inocencio III (Pugliese 2014, 86).

⁶ Director: Franco Zeffirelli, fecha de estreno: 18 de marzo de 1972.

⁷ En el siguiente enlace se tiene acceso esta película de 1972:

<https://www.youtube.com/watch?v=zjSn-HvMrBk>

El título, *Fratello Sole, Sorella Luna*, es una clara alusión al *Cántico de las Criaturas*, lo cual remarca la faceta “poética” del Santo, o su profundo misticismo expresado en las alabanzas a Dios. Sin embargo, también es probable que con la denominación de “Hermana Luna” se refiera a Clara que tiene una presencia importante, y en varias secuencias se propone como la figura que propició la conversión de Francisco. Además, notamos que la película está completa de excesos, no sólo escenográficos, sino también del estatus económico en el que crece Francisco (Pugliese 2014, 86). El director hace un tratamiento muy profundo de la riqueza y la pobreza, lo que evidencia un contraste entre los dos mundos en los que se va a desarrollar Francisco: Francisco va a sufrir una conversión renunciando a los bienes materiales que le ofrece su familia para dedicarse a los más necesitados (*ibid.*).

No solamente se vincula la vida de San Francisco de Asís con el mundo cinematográfico, sino que también se ha acercado a géneros musicales como el *pop* y el *rock*. Han sido numerosas las obras teatrales y musicales que se han versionado sobre él, pero no hemos encontrado información relevante de todas ellas. A continuación, señalamos una breve sinopsis de las principales obras escénicas o musicales realizadas a propósito de su figura.

Franz von Assisi

Música: Peter Janssens.

Letra: Wilhelm Willms.

Arreglo: Peter Janssens.

Coro: Detlev Jöcker, Ed Gröning, Frank Fockele, Gundi Jöcker, Lele Kleikanp, Martin Gorenz, Matthias Müller.

Sello: Peter Janssens Musik Verlag

País: Alemania

Fecha: 1978

Género: *rock, funk/ soul, stage*

Con música de Peter Janssens y letra de Wilhem Willms, el país de origen de este musical es Alemania y se estrenó en 1978. Peter Janssens fue el primer compositor que introdujo el género musical Sacropop en Alemania (Schmitt 2001, 162). Esta obra se trata de un musical rock publicado en un álbum doble en 1978. El piano es el instrumento que toma

protagonismo. Está organizado en cuatro actos y formado por un total de 30 canciones. La guitarra eléctrica es el otro instrumento fundamental para conseguir esa sonoridad propia del *rock*, y está presente, sobre todo, en la “Overture”. En el musical se producen constantes cambios de tempo, arreglos vocales creativos, introducción de la música *folk* y el *jazz*, intercalado con sonoridades más clásicas⁸.

Missa Gaia

Música: Paul Winter

Sello: Living Music

Año de publicación: 1982

Género: New Age, Jazz, Litúrgico

Duración 63:58

En un artículo el autor habla sobre la génesis de esta obra haciendo referencia a la convergencia entre la música y el medio ambiente. Esta pieza fue un encargo del Deán de la Catedral de St. John the Divine, Nueva York, y la composición se hizo en colaboración entre los miembros del Ensemble Paul Winter, formado por los siguientes instrumentos: saxofón alto, oboe, corno inglés, órgano, piano, cello, guitarra y percusión.

La *Missa* incluye textos de la liturgia latina y ortodoxa, como el Kyrie y el Agnus Dei, y otros textos, himnos y piezas instrumentales, en los que se mezcla un ambiente litúrgico con música contemporánea. La obra fusiona sonoridades y elementos del *jazz* con músicas de otros países, como la brasileña y africana. Por ejemplo, el primer movimiento, el Cántico del Hermano Sol (“Canticle of Brother Sun”), está marcado por ritmos africanos, y parte del “Kyrie” está interpretado por ensembles Ewe⁹. En esta obra se entremezclan sonidos grabados de la naturaleza (el lobo de Alaska, la ballena de Humpback) con las voces del Coro de la Catedral.

⁸ Ken Scott: “The Ancient Star Song”, en *Music of the Jesus Music Era* (2012). Encontrado en: <http://www.theancientstar-song.com/tag/ken-scott/>

⁹ North Shore Choral Society, “Missa Gaia – Earth Mass”, 2014, Evanston, Illinois. Encontrado en: <http://www.northshorechoral.org/seasons/13-14/NSCSProgram2014Apr.pdf>

A pesar de que esta obra es el fruto del trabajo de un gran número de compositores, intérpretes y estilos musicales, encontramos un fuerte sentido de unidad entre los cantos y el hilo conductor.¹⁰ El título es la unión de una palabra proveniente del latín (*Missa*: misa) y otro término en griego (*Gaia*: Tierra). Según el autor, el proceso de creación de esta obra corresponde con la idea de exaltación de la madre Tierra¹¹. Encontramos instrumentación muy variada como saxo soprano, oboe y corno inglés, violoncello, órgano, piano y contrabajo. Como curiosidad, la *Missa Gaia* se interpreta anualmente para celebrar la festividad de San Francisco de Asís en la Catedral de St. John the Divine.

Francesco, il musical, Benoit Jutras/Vincenzo Cerami (90er Jahre)

Música: Benoit Jutras

Libreto: Vincenzo Cerami

Coreografía: Claudio Insegno/Fabrizio Angelini

Vestuario: Dante Ferretti/Gabriella Pescucci

Actores principales: Antonello Angiolillo, Aisha Cerami, Angrea Giovannini.

Estreno: Lyrick Theater, Assisi

Nacionalidad: italiana

Año: 2000

Benoit Jutras compuso el musical *Francesco, il musical*, con libreto escrito por Vincenzo Cerami titulado *La Vita e Bella*, un musical moderno basado en la vida de San Francisco de Asís, que se estrenó en su propio teatro en Italia en mayo de 2000.

El musical nos recuerda la vida de San Francisco de Asís a través de un flash-back que tiene Leonardo, un joven italiano que, al igual que el santo proviene de una de las familias más estables económicamente de la ciudad. La historia nos muestra a Francisco, un joven que renuncia a todos sus bienes para vivir en la pobreza y humildad dedicándose a cuidar de los pobres y más necesitados.

¹⁰ North Shore Choral Society “Missa Gaia – Earth Mass”, 2014, Evanston, Illinois. Encontrado en: <http://www.northshorechoral.org/seasons/13-14/NSCSProgram2014Apr.pdf>

¹¹ Zeidler Bob, “Missa Gaia”, Pelagosmusic. Encontrado en: <http://www.pelagosmusic.com/Current/pages/CD%20Pages/Missa%20Gaia.html>

El musical se desarrolla en 19 movimientos organizados en tres escenas:

- El musical comienza con una fiesta que ofrece el joven y rico Francisco en compañía de los aristócratas de Asís la tarde anterior a la Batalla de Perugia.
- La segunda escena el espectador observa cómo el joven aristócrata se va transformando en un hombre de profundas convicciones sobre la paz y la pobreza¹² y gran defensor de la fe cristiana.
- La tercera y última escena muestra la creación de la Orden Franciscana y, posteriormente, el nacimiento de la Orden de Santa Clara.

Franziskus

Música: Kurt Gäble

Texto: Paul Nagler

Editorial: Verlag: Rundel

Año: 2007

Con música de Kurt Gäble y texto de Paul Nagler, país de origen Alemania y estrenada en el año 2007. Se trata de un musical que como los anteriores hace un recorrido por la adolescencia y conversión de San Francisco.

Forza venite gente

Texto: Castellacci – R. Biagioli

Música: M. Paulicelli – G. De Matteis – G. Belardinelli

Coreografía: Tony Ventura

Año: 1981

Estreno: Teatro Unione di Viterbo

Nacionalidad: Italia

¹² Richard Leach. “Francesco, il musical”. Saryan Corporation. 2017. Encontrado en: <https://www.sanfrancesco.us/language/it/main>

Este musical se estrenó en 1981 en el Teatro Unione, en la provincia de Viterbo. La historia recorre la vida del santo haciendo hincapié en aspectos como la esperanza, amor por la vida y la naturaleza y trata especialmente la relación y el conflicto que surge entre Francisco y su padre a raíz de su conversión. Esta obra sigue teniendo cabida en las programaciones culturales de diversas ciudades de Italia. De hecho, en estos tres últimos años se ha representado por lo menos en cuatro teatros de Roma.

*Franciscus, el musical*¹³

Texto: Alejandro G. Roemmers

Música: Federico Vilas

Producción: Flavio Mendoza

Dirección artística: Norma Aleandro

Producción técnica: Ariel del Maestro

Género: musical interdisciplinar, danza contemporánea, teatro, video y multimedia

Año: 2016

Nacionalidad: Argentina

La obra transcurre entre dos líneas de tiempo paralelas. Por un lado, el musical presenta la historia de María, una madre del actual siglo XXI que pone en duda sus valores y la fe, mientras que, por otra parte, presenciamos el nacimiento y recorrido que San Francisco de Asís hace en su búsqueda interior contextualizada en el siglo XIII.

¹³ Daniel Falcone. “Franciscus, El Musical”, 2016. Encontrado en:
<http://www.musicalesbaires.com.ar/en-marzo-del-2016-llegara-franciscus-el-musical-de-flavio-mendoza/>

Capítulo 2. El musical *Francisco de Asís* de José María García Laborda

2.1. Breve reseña biográfica de José María García Laborda ¹⁴

José maría García Laborda nació en León en 1946, ciudad en la que cursó sus primeros estudios musicales. Desde 1972 hasta 1979 estudió música en Alemania, donde se licenció en Pedagogía y Composición en la Hochschule für Musik de Frankfurt y se doctoró en Musicología en la Universidad Goethe. Aprovechando su estancia en Alemania tuvo la oportunidad de asistir en los cursos de verano de Darmstadt con los grandes compositores de ese momento, como Ligeti, Halffter, Stockhausen, Cage y Engelmann, y posteriormente, viajar a Utrecht donde trabajó en uno de los mejores laboratorios de música electroacústica. Esto fue lo que le empujó a participar muy activamente en el mundo de la composición. Una vez finalizados sus estudios en Alemania se convirtió en el segundo español en estudiar Musicología en el extranjero, actividad que en España era inviable en el ese momento porque todavía no se había definido esta carrera universitaria.

A su vuelta a Madrid, en 1981, se estaba preparando un homenaje como conmemoración al VIII Centenario del nacimiento de San Francisco de Asís y fue entonces cuando tuvo la posibilidad de estrenar una composición sobre el *Cántico de las Criaturas* de San Francisco de Asís en el Teatro Real. Un año más tarde recibió el encargo del musical *Francisco de Asís*, obra que se analizará a continuación.

Desde 1983 ha desarrollado su actividad como docente en diversos centros de España: de 1983 a 1986 fue profesor de Armonía y Formas Musicales en el Conservatorio Profesional de Cáceres; posteriormente, durante cuatro años (1986-1990) como catedrático por oposición de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y Profesor asociado de la Universidad de Murcia, y desde 1992 es Profesor Titular de Musicología en la Universidad de Salamanca. En esta ciudad fundó el Festival Internacional de Primavera de Música del siglo

¹⁴ Información facilitada por José María García Laborda en la entrevista que tuvo lugar el 14 de enero de 2017 (Anexo II).

XX, del cual sigue siendo director en la actualidad en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

Su corpus abarca más de sesenta composiciones de diversos géneros y sus obras han sido estrenadas en numerosos auditorios tanto dentro como fuera de España (ver su catálogo detallado en Anexo I). Su labor de investigación ha quedado reflejada en libros y numerosos artículos de revistas nacionales e internacionales centrados, sobre todo, en aspectos de la música del siglo XX, de análisis musical y de la música de la Segunda Escuela de Viena. Debido a su larga trayectoria como compositor pertenece a la Junta directiva de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

En cuanto a música incidental se refiere, este musical es la única obra que ha compuesto García Laborda dentro de este género. No obstante, también ha desarrollado la combinación entre música y pintura en dos ocasiones: ha compuesto música ambiental para una exposición de pintura del artista Luciano Díaz Castillo y una obra para flauta y guitarra basada en un cuadro de Kandinsky: *Entre deux*.¹⁵

2.2. Análisis poiético de la obra. Génesis del musical: 1979-1982¹⁶

En el año 1979 José María García Laborda vuelve a Madrid tras haber concluido sus estudios en Alemania y se instala en el barrio de Usera, donde toma contacto con los jóvenes de la parroquia del Sagrado Corazón. En esta parroquia, regentada por los Padres Capuchinos, comienza a dirigir un coro de jóvenes. Tres años más tarde, en 1982, como conmemoración del VIII Centenario del nacimiento de San Francisco de Asís se proponen una serie de proyectos para celebrar dicho acontecimiento. Entre ellos se encuentran la elaboración de un libro-cómic para todos los públicos de la mano del dibujante y escritor José Luis Cortés titulado *Francisco el Buenagente*¹⁷, y la creación de un musical sobre San Francisco de cuya composición se

¹⁵ *Entre deux I* (Frankfurt, 1979). Estreno: 4.10.1980 por Karola Kampfhenkel y K. D. Schutze en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Inspirada en el cuadro homónimo de Kandinsky.

¹⁶ Información facilitada por José María García Laborda en la entrevista realizada el 14 de enero de 2017 (Anexo II).

¹⁷ José Luis Cortés (1981). *Francisco, el Buenagente*. Madrid: Ediciones Paulinas.

encarga José María García Laborda y Ángel Gajate y será interpretado por el coro que dirige el compositor en Usera.

A raíz de este encargo, José María García Laborda compone otra obra inspirada por el *Cántico de las Criaturas* de San Francisco de Asís. Se trata de una composición para voz soprano y orquesta de cámara destinada al Concurso Arpa de Oro de la Confederación de Cajas de Ahorros. La obra se estrena el 11 de febrero de 1981 en el Teatro Real de Madrid con la solista Anna Ricci y músicos de la orquesta de Radio Televisión Española bajo la dirección de Enrique Franco Gil.

Otro evento de gran envergadura que surge del proyecto elaborado por los Padres Franciscanos de Madrid para celebrar este acontecimiento es un concierto en el Teatro Real en el que se presentaría una obra compuesta por Joaquín Rodrigo, *El Canto de San Francisco*, y otra obra de Paul Hindemith, *Nobilissima Visione*. Sin embargo, este proyecto no se pudo realizar.

En 1982, cuando finalizan los ensayos del musical deciden grabar un disco con la música y las canciones. De ello se encarga la casa REDIM y la grabación se realiza en los Estudios EXA de Madrid. Finalmente es el arreglista y compositor José Susi quien lleva a cabo la orquestación de los cantos compuestos por José María García Laborda y son interpretados por la orquesta de RTVE. El proceso de grabación se organiza en dos etapas: en primer lugar, se realiza la grabación de la parte instrumental y, posteriormente, sobre esa base se añade la parte coral. La grabación se publica en Disco de vinilo y en Cassette. Al mismo tiempo se prepara el libreto en el que colaboran Ángel Gajate y José Luis Cortés y finalmente, de cara al estreno, se encarga la realización teatral al director Félix Casas y la escenografía a Julio Hernández.

La primera representación del musical se hace el 20 de julio de 1982 en la plaza de toros de Teruel. Esta primera versión se presenta también en septiembre de 1982 en La Coruña y en el Salón de Actos de la parroquia de los Capuchinos de Vigo. En octubre se presenta también el Musical en el Colegio Francés de Madrid. La segunda versión del musical se estrena en 1984 en Ribarroja del Turia (Valencia), en la que participa la banda sinfónica de esta ciudad. En esta ocasión no cuentan con mucho presupuesto para el vestuario y la escenografía, por lo que la representación no queda muy vistosa. Sin embargo, se respeta en su totalidad el libreto original

y la música. La tercera versión se estrenó recientemente, en 2016, en el Teatro Principal de Castellón bajo la dirección teatral de Rafael Lloret y con arreglos de Josep Martí que modifican ligeramente la orquestación original de José Susi. La música se interpreta en vivo y cuentan con cantantes profesionales y con el coro del Conservatorio de música de Castellón.

El musical *Francisco de Asís* es una obra totalmente descontextualizada dentro del corpus musical de José María García Laborda. Se trata de una obra aislada con respecto a sus composiciones, tanto en género musical como en estilo: “son pequeñas canciones con música estilo pop, un estilo de música que no tiene que ver con lo que había hecho yo anteriormente”, ya que sus composiciones siguen la línea de la música contemporánea del siglo XX y las tendencias que empiezan a florecer en Alemania a partir de los años 50.¹⁸

En cierta manera, la creación e ideal del musical tuvo que ceñirse a ciertas limitaciones propias del proyecto en el que se pretendía integrar. En primer lugar, la temática, que debía representar de forma fidedigna la vida de un Santo. Por otro lado, el público al que iba dirigida la obra: “la obsesión que había en ese momento era acercar a la juventud y a todo tipo de público el mensaje de San Francisco”¹⁹. También se tuvo que tener en cuenta la complejidad técnica de las canciones, ya que no estaban dirigidas a cantantes profesionales, sino a un público muy amplio y en muchas ocasiones, sin conocimientos musicales. Como dice García Laborda, “todos los cantos son muy sencillos para que la gente lo cante. No es raro que aparte de en la representación haya gente que haya cantado las canciones en iglesias o salas a lo largo de estos años”.²⁰

Otro aspecto que se debe tener en cuenta a la hora de contextualizar este análisis es de dónde surge la inspiración musical para su composición. Como asegura García Laborda,

Los temas musicales están añadidos en torno a San Francisco para hacer una trayectoria vital y cronológica de su vida. Realmente no sé ni cómo surgieron, son temas que hacen referencia a San Francisco, a Clara, la ciudad de Asís, la ecología, el canto final de la paz... hacen referencia a aspectos fundamentales, a un mensaje que sigue tan vivo hoy como entonces. Por ejemplo, el tema del amor hacia los animales o la ecología, el canto a la naturaleza o la pobreza y el lobo, son temas que se prestan a cierta coreografía y con simbología. El lobo es símbolo de los

¹⁸ Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (4'25"), (Anexo II)

¹⁹ Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (6'05"), (Anexo II)

²⁰ Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (7'), (Anexo II)

aspectos más cutres de la juventud: la droga, el alcohol y gente que está metida en ese mundo y Francisco trata de redimirlos.²¹

De esta manera, no encontramos música preexistente que le inspire los temas o motivos, como sí ocurre en otras obras de su catálogo. Pero lo que queda reflejado, como él mismo dice, son las escenas más significativas de la vida de San Francisco, así como una clara referencia al *Cántico de las Criaturas* (*Cantico delle Creature*), escrito por San Francisco durante su juventud.

2.3. El libreto: escenas, breve descripción, personajes

En la entrevista realizada a José María García Laborda, el propio compositor señala que la historia transcurre entre el siglo XII y el siglo XIII, pero los personajes y la acción están, en parte, actualizados, es decir, representan situaciones propias del siglo XX. Por lo tanto, la escenografía y el vestuario permiten un doble juego histórico referido tanto al pasado como a la actualidad. Como afirma García Laborda, esta versatilidad permite al director de escena utilizar, en cada momento, los trajes y escenografía de época o actualizarlos. En las primeras representaciones, se usaban túnicas para hacer referencia al siglo XII y camisetas con una “F” de Francisco para volver a la actualidad. Como añade el compositor, con este contraste lo que se pretende es conseguir la actualización de la vida y el mensaje de San Francisco y que sea atractivo a todos los públicos²².

La acción de la musical gira en torno a algunos de los principales acontecimientos de la vida del santo. Las diversas escenas de la obra aluden a algunos momentos destacados de su vida: a la renuncia de la vida acomodada de comerciante de su padre, a la conversión interior siguiendo el Evangelio, al beso a un leproso que le hizo acercarse a los más pobres y necesitados, a la domesticación de un Lobo que asolaba la región de Gubio, a la fundación de una comunidad de amigos y hermanos que vivían en máxima pobreza, en torno a valores como la defensa de la naturaleza, la paz y el respeto entre todos los hombres y el mundo. Así mismo se muestra cómo Francisco, con su actividad solidaria, motivó la conversión de Clara y la

²¹ Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (7'), (Anexo II)

²² Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (10')

fundación de su congregación. A continuación, veremos que a cada uno de estos acontecimientos el compositor le dedica un tema.

García Laborda insiste en que realmente la intención de este musical es hacernos ver que, en medio de tantas crisis modernas, las guerras, distanciamientos, problemas económicos y diferencias entre ricos y pobres, la figura de San Francisco sigue representando un símbolo de paz y fraternidad entre las diversas culturas y la importancia de la naturaleza.²³

Tal y como señalan García Laborda y Gajate en el libreto, los personajes se organizan de la siguiente manera²⁴:

- FRANCISCO: Joven de Asís, de 23 años, que experimenta una conversión interior
- BERNARDO: Joven de Asís, compañero de Francisco
- SILVESTRE: Joven de Asís, compañero de Francisco
- GINO: Joven de Asís, compañero de Francisco.
- CLARA: Joven de Asís, amiga de Francisco y fundadora de otro movimiento paralelo
- MARIA: Joven de Asís, compañera de Clara.
- ORNELA: Joven de Asís, compañera de Clara.
- RELATOR Y BUFÓN: Empalma las escenas y realiza comentarios
- PEDRO BERNARDONE, PADRE DE FRANCISCO
- MADRE DE FRANCISCO
- “EL LOBO”: Jefe de una panda que aterroriza al barrio
- GUIDO, EL OBISPO: La autoridad eclesiástica de la ciudad de Asís
- VECINOS Y MENDIGOS MASCULINOS: CUATRO O CINCO
- VECINOS Y MENDIGOS FEMENINAS: CUATRO O CINCO
- (UNA VIEJA)
- VOZ DE DIOS EN OFF

²³ Entrevista a José María García Laborda el 14 de enero de 2017 (12'30"), (Anexo II)

²⁴ Libreto del musical cedido por José María García Laborda.

2.4. Análisis neutro

2.4.1. Descripción de las versiones

Contamos con dos versiones del musical: la partitura orquestada por José Susi (a partir de la cual hizo la grabación la casa REDIM), y la reducción para piano (arreglo hecho por José María García Laborda para facilitar la representación si no se cuenta con orquesta). La única partitura que está editada es esta última por la editorial Melodías, Madrid. La portada de esta edición presenta el mismo diseño que el que utilizaron para la grabación en cassette.

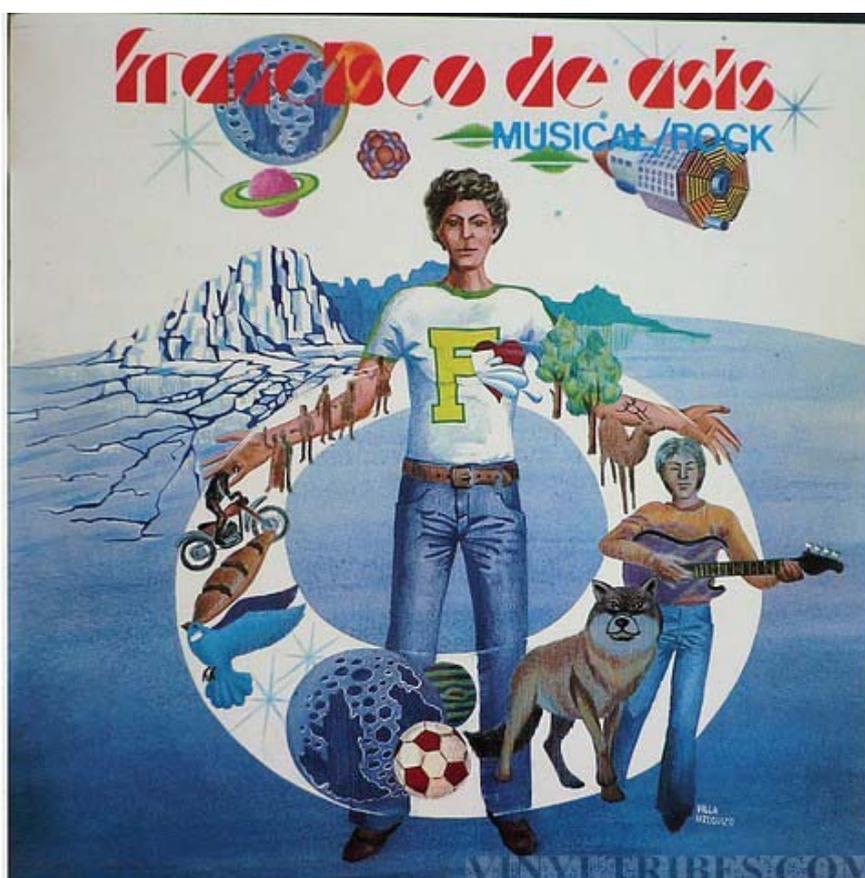


Ilustración 2 Portada de la partitura de la edición reducida para piano del musical Francisco de Asís

En la contraportada de la edición para piano encontramos una breve reseña sobre la historia de la obra, su finalidad, así como una referencia al proyecto del que formó parte. el volumen presenta, de forma simplificada, las canciones de Musical-rock *Francisco de Asís* con la intención de prestar un servicio a los grupos juveniles y comunidades que deseen hacer uso de estos temas en sus celebraciones. También advierte que los temas están condicionados en su letra y estructura musical por la forma teatral de la obra, pero pueden interpretarse en cualquier otro contexto. El conjunto de partituras que presentan se trata de una versión reducida para piano o guitarra y sólo aparecen los acordes principales.

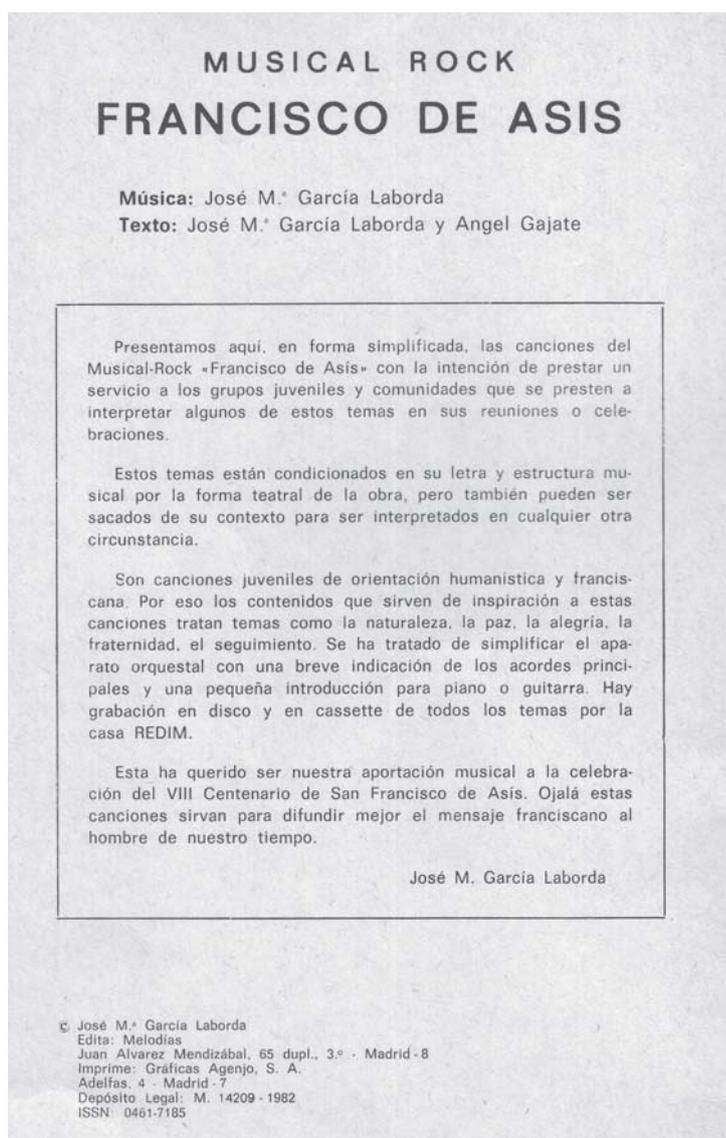


Ilustración 3 Contraportada de la edición de la partitura del musical Francisco de Asís

A continuación, se procederá al análisis de la partitura y se realizará de la siguiente manera; se hará un análisis por separado de cada una de las canciones que forman el musical siguiendo todos los aspectos a los cuales se hacía referencia en la introducción. El análisis de la música y del texto de las canciones se presenta de forma conjunta en contexto con las diferentes escenas del libreto, ya que la música está supeditada a una escenografía a la cual también ayuda a recalcar la situación que presentan los personajes. En función de la situación, tanto los instrumentos utilizados como el tratamiento de las voces son diferentes. En este proceso se analizará la partitura orquestal de José Susi²⁵ porque es de la que conservamos grabación sonora²⁶. En la siguiente tabla se presenta la orquestación completa de esta obra tal y como aparece ordenada en la partitura general. Podemos comprobar que la plantilla orquestal es muy amplia, propia del *rock* de los años ochenta; se trata de un *rock* ya consolidado que busca hibridaciones con lo que se consideraba música no popular. A partir de esta década se produce una conjunción entre músicas populares urbanas con pocos instrumentos – e instrumentos característicos como la guitarra eléctrica – y una plantilla más extensa con instrumentos propios de la música sinfónica reservada para ser interpretada en auditorios o teatros.

Flauta
Oboe
Clarinete (Bb)
Saxos: soprano, tenor y barítono
Trompeta (Bb)
Trompa (F)
Trombón
Coros
Voz (Solo)
Teclados
Guitarra eléctrica
Guitarra 2

²⁵ Fuente: Archivo personal de José María García Laborda. Se analizará una partitura orquestal manuscrita.

²⁶ La primera grabación de las canciones que se hizo en 1982 la podemos encontrar en YouTube siguiendo este enlace (solo audio): <https://www.youtube.com/watch?v=dxgh6-MRBhA>

Piano
Bajo
Tambores
Percusión
Cuerdas: violines I, violines II, violas, cellos.

Uno de los elementos más destacados de la instrumentación es la aparición de la guitarra y el bajo eléctrico en una orquesta convencional, lo que consigue dar esa sonoridad *pop-rock* ligada a este musical. Otros instrumentos que también tienen mucho peso son los saxos; Susi los introduce en momentos determinados cuando pretende crear una sonoridad propia del *blues* y del *jazz*.

La parte vocal está compuesta por un pequeño coro y dos solistas: una soprano que representa las intervenciones de Clara, y un tenor que se encarga de las partes de Francisco. Esto puede compararse con el modelo rossiniano, que establece las voces más agudas tanto femenina como masculina para los héroes protagonistas. Todas las canciones tienen una forma musical muy sencilla con forma estrófica en la que se alternan las estrofas y el estribillo. Además, las estrofas suelen corresponder con los solos de Clara o Francisco y el estribillo con las partes corales, como ocurre, por ejemplo, en formas como el villancico de los siglos XVII y XVIII.

El listado de canciones que forman el musical es el siguiente:

- “Viva la juventud”, texto y música de José María García Laborda.
- “El beso al leproso”, texto Ángel Gajate y música José María García Laborda.
- “La voz de Dios”, texto Ángel Gajate y música José María García Laborda.
- “Autoridad”, texto Ángel Gajate y música José María García Laborda.
- “San Francisco”, texto y música de José María García Laborda.
- “El lobo”, texto y música de J.M.G. Laborda.
- “Paz, hermano lobo”, texto Ángel Gajate y música José María García Laborda.
- “Asís”, texto y música de J.M.G. Laborda.
- “Clara”, texto y música de J.M.G. Laborda.
- “Canto a la naturaleza”, texto y música de J.M.G. Laborda.
- “Canto a la paz”, texto y música de J.M.G. Laborda.

2.4.2. Análisis de la partitura

Dividiremos el análisis de cada canción en dos partes; por un lado, hablaremos del texto y de la acción escénica y, por otro lado, de la música. En la primera parte añadiremos el texto de la canción, tomado del libreto de José María García Laborda, y una breve explicación del contenido escénico. En la segunda parte analizaremos los siguientes parámetros:

- Esquema formal y fraseológico
- Aspectos melódicos y motivicos
- Aspectos armónicos
- Aspectos rítmicos.

Dado que las canciones tienen una duración muy breve (aproximadamente 3 minutos cada una) y no hay un desarrollo importante ni de elementos ni de secciones, hemos decidido hacer un análisis de varios parámetros juntos en el mismo punto; por ejemplo, los aspectos melódicos con los motivicos y los aspectos rítmicos con los métricos. En el primer caso, según iba avanzando el análisis se observó que algunos elementos melódicos coincidían con los motivos de la canción, por lo que se decidió hacer un análisis conjunto con el fin de evitar repeticiones en las explicaciones.

Canción 1: “Viva la juventud”

1) Texto y acción escénica

*Viva la juventud que nos llena de ilusión el corazón
Que nos hace alegres amar y nos laza a compartir nuestra amistad
Es la edad más bella que al hombre se le da
El momento de gloria y de más felicidad
No hay fronteras que derrumben nuestro ardor
No hay barreras que limiten nuestro amor.*

*Que alegría da, qué satisfacción
El sentirse en la vida lleno de ilusión
Todo el mundo goza y sonríe de amor
Y te invita a entregarte a la dicha y la amistad*

*Ahora es el tiempo de cantar
Tiempo de amar y de soñar
Vive al día sin pensar en nada más
Aprovecha y disfruta el amor que se te da*

*Si el corazón te pide amar
Puedes el mundo conquistar
Sólo piensas en triunfar
Eres dueño y señor de la ciudad.*

La acción comienza en la plaza de la ciudad de Asís con Francisco, sus padres y sus amigos. Los amigos se divierten a costa de la generosidad del padre de Francisco, que gracias al negocio de las telas tiene una suma muy elevada de ingresos. En cambio, su madre considera excesiva esa diversión sin límites y la falta de responsabilidad que muestran los jóvenes y realmente, en el fondo, Francisco también siente que necesita un cambio en su vida para buscar algo que realmente le llene. Es, en ese momento, cuando decide alistarse en el ejército.

“Viva la juventud” es una canción que intenta enmarcar la juventud alocada de Francisco en Asís. El tema encuadra la primera etapa de Francisco antes de su conversión a una nueva vida de austeridad y pobreza. La riqueza del padre en el negocio de telas permite a Francisco vivir una vida sin preocupaciones y gastar el dinero con sus amigos. Como señala la letra, del propio José María García Laborda, esta canción hace alusión a una vida sin ningún objetivo concreto y a los asuntos banales propios de la juventud. El texto está adscrito de modo general al grupo de jóvenes que vive con Francisco y es el coro junto con el tenor los que

interpretan la canción. Se invita de modo general y abstracto a vivir la vida. Hay tres partes en el texto: coro de jóvenes amigos de Francisco, el solista que es Francisco y que anima a los demás y finalmente de nuevo el coro de jóvenes que concluye la canción.

2) Música

Todas las canciones de este musical son de estilo *pop* y *rock* y el elemento principal va a ser la melodía. Todas mantienen patrones rítmicos constantes y se dividen en una estructura simple (estrofa-estribillo). En el análisis se apreciará cómo la estrofa y el estribillo presentan grandes contrastes tanto melódica, rítmica y armónicamente y en general utilizan melodías muy pegadizas y sencillas a la hora de memorizarlas.

Siguiendo el contexto y la posición de la canción en el musical, esta primera pieza tiene un aspecto alegre de introducción festiva a toda la obra, por eso se ha escogido la tonalidad de Do mayor, que domina todo el tema en las tres partes de forma brillante. La música sigue en esta canción un patrón “rockero” y jazzístico, por las síncopas, especialmente en el intermedio instrumental entre el coro y solista.

Esquema formal y fraseológico

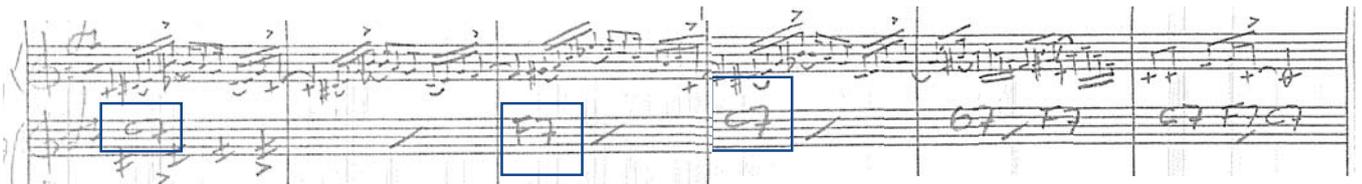
El esquema formal de la partitura con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases
Introducción orquestal	1 a 6
Sección A: Coro y orquesta	7 a 15
Interludio acórdico instrumental	16 a 18
Sección B: Coro y orquesta	19 a 22
Sección C: Coro y orquesta	23 a 30

En la partitura manuscrita no están añadidas las repeticiones, simplemente señaladas. Por lo tanto, la estructura final de la canción (extraída a partir de la versión de audio) quedaría de la siguiente manera (esta aclaración de estructuras se hará también en las canciones posteriores):

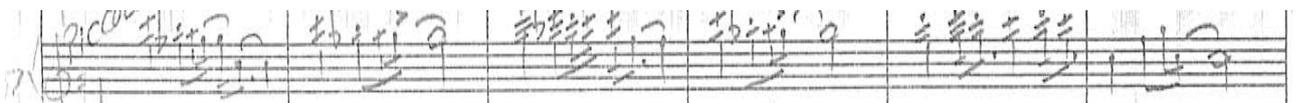
- Introducción orquestal
- Sección A
- Interludio acórdico instrumental
- Sección B
- Sección C
- Introducción orquestal (aquí comienza la repetición completa de la canción, interpretando de nuevo la misma letra).
- Sección A
- Interludio acórdico instrumental
- Sección B
- Sección C

La canción comienza con una breve introducción musical de 6 compases que sitúa el ambiente musical de toda la canción e introduce los elementos principales: ritmo, carácter enérgico, tempo rápido y armonías características. La distribución del material sigue un esquema formal similar al blues: tónica-subdominante-tónica y cadencia plagal (V-IV-I). Las séptimas menores sobre la subdominante y de la tónica prestan este especial colorido jazzístico a la introducción:



Ejemplo musical 1 Introducción (cc. 1-6)

La melodía de esta introducción la lleva el teclado



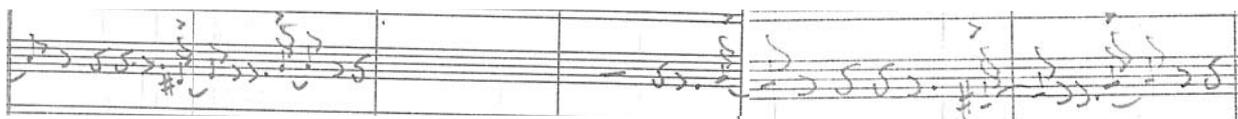
Ejemplo musical 2 Introducción del teclado (cc. 1-6)

La canción propiamente dicha está organizada en tres secciones o bloques temáticos (ABA) con material melódico muy parecido solo diferente en su contorno melódico y con su consecuente organización métrica. Las dos secciones extremas A y C muestran la misma extensión de 16 compases, mientras que la sección intermedia B es ligeramente más corta:

Ejemplo musical 3 Sección A (cc. 7-14)

Ejemplo musical 4 Sección C (cc. 23-30)

Los dos ejemplos anteriores tienen la siguiente instrumentación y voces: coro- teclado- guitarra eléctrica- guitarra- piano. La sección A está formada por dos semifrases. En la primera (cc. 7-10) los dos primeros compases se repiten y en la segunda semifrase (cc. 11-14) la línea melódica de los cuatro compases es idéntica excepto la armonía que lleva a una semicadencia sobre el quinto grado de la tonalidad. La sección C, por el contrario, muestra una estructura melódica de desarrollo y está formada por dos semifrases idénticas formadas por cuatro compases cada una. La diferencia con respecto a la sección A es la cadencia perfecta al final. Otra diferencia con respecto a la sección A es que añade un breve contratiempo en la voz del saxo barítono:



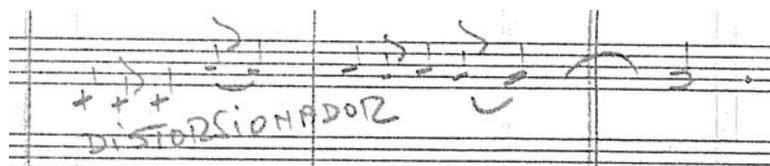
Ejemplo musical 5 Sección C, saxo barítono (cc. 23-28)

La sección B comienza en anacrusa y está formada por cuatro compases. Concluye en una semicadencia sobre la dominante y la letra la interpreta el tenor. También introduce saxos y trompetas con un patrón rítmico de síncopas de semicorcheas con corcheas.

A system of handwritten musical notation for saxophones and trumpets. The top two staves are highlighted with a blue box. The first two staves show melodic lines for saxophones and trumpets, with various note values and rests. The bottom two staves show a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the staves, there is a line of chord symbols: C, A, E7, A, F, C, D7, G7.

Ejemplo musical 6 Sección B, saxos y trompetas (cc. 19-22)

El interludio se trata de un fragmento instrumental hecho exclusivamente por la guitarra eléctrica. Son tres compases en los que hace un ritmo sincopado con sólo tres notas (do-la-sol). En el salto de sexta entre do y la percibimos un leve *glissando* y una oscilación en la afinación del la. Además de un vibrato típico del *rock*. La célula es la siguiente:

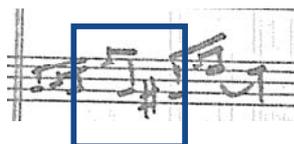


Ejemplo musical 7 Interludio instrumental de la guitarra eléctrica (cc. 16-18)

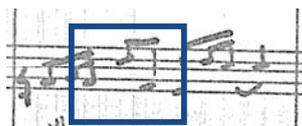
Análisis melódico y motívico

La estructura fraseológica de la canción es muy cuadrada, organizada en unidades regulares y simétricas de cuatro compases. En las secciones A y C tendríamos 4+4 compases, mientras que la sección B transcurre de forma más desarrollada y sin repeticiones en sus cuatro compases de duración.

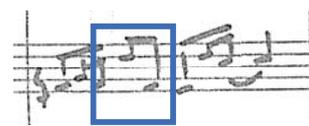
En general, en todo el musical no hay como tal una explotación temática de motivos, sino que son elementos melódicos destacados dentro de la canción. También podemos encontrar elementos instrumentales que no sean simplemente acompañamiento y sea interesante analizarlos. La melodía de esta canción es muy sencilla, normalmente se mueve por grados conjuntos y sin grandes saltos. Sigue la estructura acórdica de la armonía que sustenta la canción con el despliegue de acordes. Solamente en la sección C se muestra un discurso melódico más agresivo y con saltos de sexta o séptima, por ejemplo, los compases 23, 24 y 28:



Ejemplo musical 8 Salto c. 23

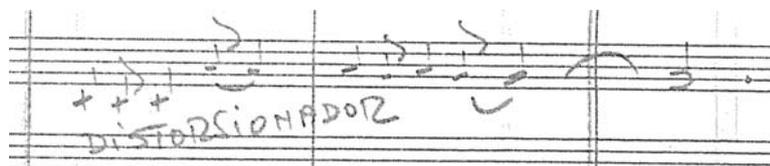


Ejemplo musical 10 Salto c. 24



Ejemplo musical 9 Salto c. 28

Estos tres compases actúan como puente entre las secciones A y B. Exclusivamente compuesto por tres notas y utilizando solo un acorde de sexta y otro de segunda, este elemento es interpretado por la guitarra eléctrica y consigue sorprender al oyente por su sonoridad y la fuerza que transmite.

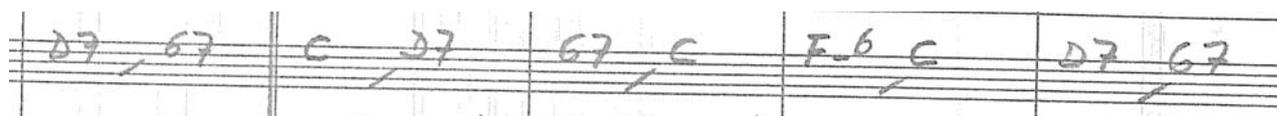


Ejemplo musical 11 Elemento de la guitarra eléctrica (cc. 16-18)

A esto se añaden los acordes de séptima en la guitarra eléctrica y arpegiados en los saxos. Ya solo con la introducción de estos dos instrumentos consigue sonoridades que nos transportan a un ambiente *jazzístico* y *rockero*.



Ejemplo musical 12 Elemento del saxo barítono (cc. 1-6)



Ejemplo musical 13 Acordes guitarra eléctrica (cc. 22-26), "Viva la juventud"

Aspectos armónicos

Tal vez la armonía es el elemento más característico de la canción. Ya la introducción muestra aspectos jazzísticos como séptimas de dominante y una estructura de "blues". También el salto armónico a la dominante en el compás 23 revela ciertas influencias de esta clase de música más urbana.

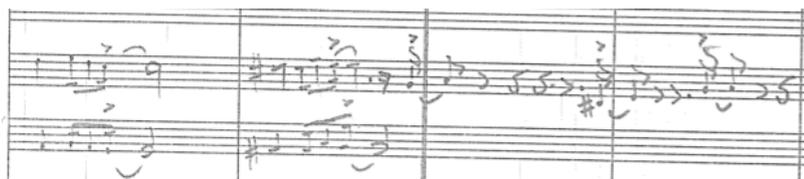
La sección A muestra la progresión armónica más original que pasa por las siguientes tonalidades en progresión secuencial: DoM/ MibM/ Fam/ LabM / DoM en semicadencia.

- Do Mayor (cc. 7-10)
- Mib Mayor con su dominante (c. 11)
- Fa menor con su dominante (c. 12)
- Lab Mayor con su dominante (c. 13) y retorno en semicadencia a Sol Mayor (c. 15).

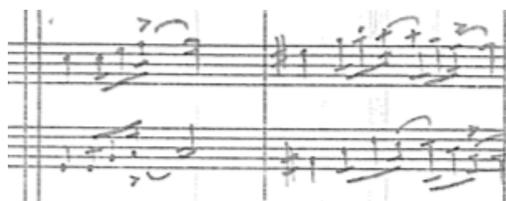
La sección B muestra una pequeña modulación al relativo menor de la tonalidad principal (la menor) con modulación a su dominante, mientras la sección C presenta saltos característicos a la subdominante de la subdominante (Re séptima de dominante en el compás 23) y una subdominante menor conclusiva que desemboca en la cadencia perfecta final.

Aspectos rítmicos

Toda la canción está en compás cuaternario de subdivisión binaria para acentuar el aspecto festivo y solemne con tempo *allegro*. Simplemente la figuración corta con semicorcheas y corcheas facilita la direccionalidad. El elemento característico de esta primera canción son los patrones rítmicos con acentos anacrúsicos y sincopados.



Ejemplo musical 14 Saxofón barítono y trompeta (cc. 21-24)



Ejemplo musical 15 Saxo barítono y trompeta (cc.19-20)

Canción 2: “El beso al leproso”

1) Texto y acción escénica

*SOLISTA: En soledad, en sus chabolas, frías, sin luz
Sufren miedo, maldición, pobres de Dios*

*CORO: Llegar a ti para estrechar nuestros brazos
Compartir tu pobreza, tu hambre y tu amor*

*SOLISTA: Sin un hogar, bajo los puentes de la ciudad
Busca un mendigo calor, como un favor*

*CORO: Si me admitís por compañero y amigo
Para vivir como hermano basta un rincón*

*SOLISTA: ¿Quién grita en mí y ha transformado mi corazón?
Quiero mis labios palpar llaga y dolor*

*CORO: Si me admitís por compañero y amigo
Para vivir como hermano basta un rincón*

La acción continúa con la vuelta de Francisco de la guerra. A raíz de su etapa en prisión, se da cuenta de que necesita un cambio en su vida y alejarse de todo lo que ha tenido hasta el momento. Para ello, el primer paso es plantarle cara a sus amigos y a su padre, que quería que se hijo se dedicara al negocio familiar. Sentía la llamada de Dios, pero realmente no sabía qué era lo que quería de él. La primera prueba de su cambio se ve cuando se encuentra con unos mendigos que le piden ayuda. Francisco, en vez de alejarse de ellos, como hubiera hecho antes de su etapa en prisión, se compadece y les ofrece dinero y ropa.

2) Música

La canción toma un cariz más reservado, totalmente opuesto a la canción anterior. Sigue un compás binario de 2/2, con tempo lento que, junto con aspecto melódicos y armónicos hace que la canción sea lánguida y melancólica. A esto también contribuye el diseño de los motivos y los propios cromatismos en la melodía. Recurre al homónimo mayor (Sib mayor) como pequeña flexión en algunos puntos.

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción musical	1 a 8	Flexión a Sib mayor
Sección A	9 a 16	Melodía parecida a la introducción Solista
Sección B	17-32	Coro
Coda	33-43	

La canción comienza con una breve introducción de 8 compases que sitúa el ambiente musical de toda la canción e introduce los elementos principales que darán forma al conjunto: ritmo, carácter lánguido, tempo lento y patrones armónicos.

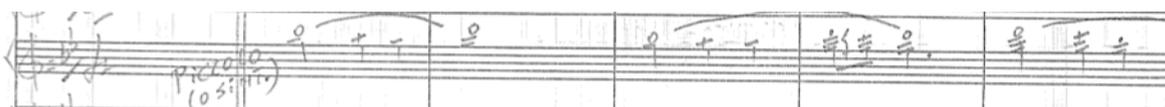
La estructura final de la canción con repeticiones es la siguiente:

- Introducción
- Sección A: estrofa 1
- Sección B: estribillo
- Introducción (nos recuerda la tonalidad y recrea el ambiente de reflexión de Francisco)
- Sección A: estrofa 2
- Sección B: estribillo 2 (se mantiene la misma melodía y armonía que en el primer estribillo, pero la letra se modifica).
- Introducción
- Sección A: estrofa 3
- Sección B: estribillo 2

Análisis melódico y motivico

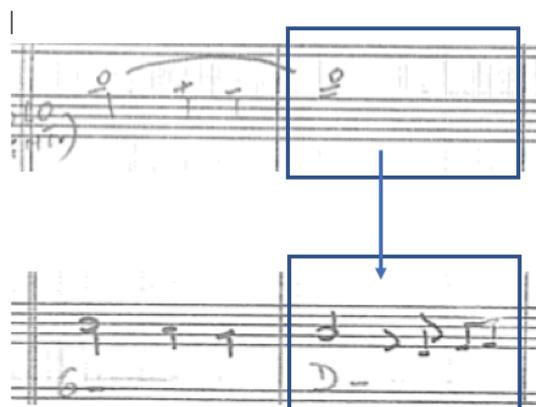
En esta segunda canción la letra hace referencia a la vida tan pobre y fría que llevan los mendigos en la ciudad de Asís. Para recrear esta escena Laborda elige la tonalidad de sol menor, un tempo más lento y figuras más largas. Vemos una continua alternancia entre el solista

(Francisco) y el coro: el texto de las estrofas simula reflexiones propias de Francisco que son contestadas por el coro en los estribillos. También ayuda la elección de la línea melódica formada, casi en su totalidad, por descensos por grados conjuntos simulando un lamento. Por lo tanto, la línea melódica es muy lineal. El siguiente ejemplo muestra los primeros compases de la introducción correspondientes al teclado:



Ejemplo musical 16 Melodía interpretada por el teclado en la introducción (cc.1-5)

La sección A corresponde a las estrofas interpretadas por Francisco. Sigue el patrón de la introducción y la misma línea melódica. El cambio principal se produce en los compases pares que, en vez de redondas, el compositor decide sustituirlas por figuras con valores más breves, necesarios a la hora de adaptarlo a la letra.



Ejemplo musical 17 Diferencia entre línea melódica del teclado en la introducción y línea melódica del solista en las estrofas

En cuanto a ritmo, la línea melódica de la sección B interpretada por el coro es exactamente igual a la sección A. La única modificación que sufre es la organización de las corcheas condicionadas por la letra y una flexión en cuanto a armonía que veremos a continuación.

En cuanto al acompañamiento, para crear ese ambiente más tranquilo y melancólico, el compositor hace una reducción en la plantilla y no intervienen todos los instrumentos. En la

introducción la melodía la llevan los teclados acompañados por los trémolos en *piano* de las cuerdas y una breve introducción del triángulo, todo ello apoyado por los acordes de la guitarra que crean una base armónica. Cuando entra el solista en las estrofas sólo se mantiene la guitarra. Todo ello ayuda a crear el ambiente de soledad y angustia que vive Francisco al estar en contacto con los más pobres. En cambio, cuando entra el coro en el estribillo también se suman las cuerdas y la percusión y el bajo eléctrico arpegiando los acordes.

Aspectos armónicos

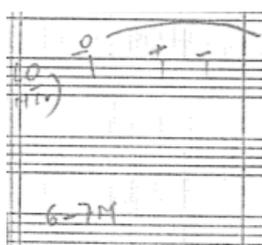
Esta segunda canción está compuesta, en su totalidad, en sol menor y, a diferencia que otras, no presenta ninguna modulación a otros tonos. Los grados entre los que se mueve la canción son los siguientes:

Solm/ DoM/ ReM7 (I-IV-V)

Lo único a destacar es una breve flexión a la dominante, Re mayor, en el compás 18. Abarca sólo dos compases y pasa desapercibida.

Aspectos rítmicos

La canción presenta un patrón rítmico constante que es introducido en el primer compás: una blanca y dos negras. En cuanto al modo rítmico correspondería con el dáctilo: larga-breve-breve. Incluso puede recordar a una marcha fúnebre que consigue recrear ese ambiente lánguido y melancólico. Aunque hay variaciones con figuraciones más breves, como hemos visto en los apartados anteriores, las tres secciones comienzan de esta manera y sobre el acorde de tónica:



Ejemplo musical 18 Primer compás de la introducción (c.1)



Ejemplo musical 19 Primer compás de la estrofa (c.9)



Ejemplo musical 20 Primer compás del estribillo (c.17)

Canción 3: “La voz de Dios”

1) Texto y acción escénica

*Voz en off: “Calma, Francisco, soy yo, tu Dios
Vengo a ofrecerte mi amistad
Calma, Francisco, oye mi voz
Deja abrasarte por mi luz.*

*No es el placer ni el dinero que calmen las ansias ni llene el vacío de tu corazón
Busca la estrella que alumbre la dicha y amores, la sed de alegría que bulle en ti.
Deja, Francisco, fama y honor, tus armas y tu disfraz de valiente
Para ser noble y estrella
Lanza y arriesga tu juventud, encauza tu manantial de renuncia
Para sentir libertad.*

*FRANCISCO y CORO:
¿Qué es lo que escucho en sueños que agota mi alma y transforma
Toda mi ilusión.
Es como un agua tranquila
Que alivia y refresca mi sed de Dios
Siento una nueva alegría
Creo que estoy loco y que busco impaciente el amor
Dios es quien me ha visitado y me ha hecho jugar del amor, de la Paz y el Bien”*

Esta canción coincide con la tercera escena del musical en la que aparece por primera vez la voz *en off* de Dios dirigiéndose a Francisco. Francisco implora a Dios que le muestre el camino que debe seguir para hacer su voluntad y que le ayude a llevar su mensaje más allá de las fronteras de la ciudad de Asís. Y, para ello, debe desprenderse de todos los bienes materiales en los cuales no hallará la felicidad ni la alegría.

Una vez recitado su monólogo, Francisco escucha la voz de Dios que le pide que, como joven, sea valiente y arriesgue su vida por los demás. En el libreto la acción presenta esta definitiva transformación de Francisco; ya no tiene dudas, sabe cuál es su camino e invita a seguirlo.

2) Música

Nos transmite un aura más intimista de introspección de Francisco debido a la aparición de Dios. De hecho, esta primera parte está en do menor. Esta canción tiene como característica una primera parte con el declamado en voz en *off* de Dios (elemento heredado de la ópera). Le acompaña el clarinete tocando en *piano* la melodía que posteriormente interpretará el coro coincidiendo con la intervención de Francisco. En la segunda parte de la canción aparece Francisco también en forma de recitativo como protagonista contestando a la petición de Dios. Si seguimos la letra comprobamos que finalmente Francisco ha comprendido el mensaje de Dios y lo que quiere de él, por lo que el carácter tiene que ser completamente distinto para contrastar con esa nueva alegría de Francisco. Para ello, el compositor modula al homónimo mayor, es decir, Do Mayor. A su interpretación le acompaña el coro, que hace una especie de eco similar a la línea melódica del clarinete en la primera parte.

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción instrumental	1 a 10	Sección en do menor. Introducción dividida en dos secciones que se repiten.
Sección A	11-26	Voz en <i>off</i> de Dios.
Sección B	27-38	Voz en <i>off</i> de Dios. Modula a Do mayor.
Sección C	39-56	Recitativo de Francisco con apoyo de coro en Do mayor.

La estructura final de la canción según el audio mantendría la misma forma repetida dos veces con la misma letra.

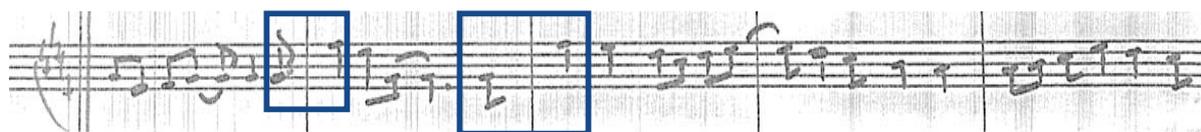
Esta canción, en compás de 4/4, comienza con una breve introducción musical a cargo de las cuerdas. Realmente son unos compases que no tienen unión ni anticipan lo que viene en las siguientes secciones. Lo que sí se mantiene posteriormente son los acentos marcados y a contratiempo. Cada sección está formada por dos semifrases que se repiten entre ellas.

La estructura fraseológica de la canción es muy cuadrada, organizada en unidades regulares y simétricas de cuatro compases en la introducción y la sección A y de ocho compases en las secciones B y C.

Introducción	4 + 4 + 2	(cc. 1-10)
Sección A	8 + 8	(cc. 11-26)
Sección B	6 + 6	(cc. 27-38)
Sección C	8 + 8	(cc. 39-56)

Análisis melódico y motivico

En material melódico que aparece en las tres secciones es prácticamente el mismo; lo único que cambia es la tonalidad en la que está compuesta. Se trata de una melodía sencilla, de contorno orgánico compuesta por grados conjuntos excepto algún salto de quinta, de tercera o de séptima (cuando está en modo mayor):



Ejemplo musical 21 Melodía principal cantada por el coro (cc.27-31)



Ejemplo musical 22 Comienzo Sección A (cc.11-12)

En esta ocasión sí encontramos motivo recurrente. Es curioso que las tres secciones comienzan con las mismas notas y el mismo ritmo: sol-mi-fa-sol. La única diferencia es la tonalidad en las secciones B y C:



Ejemplo musical 23 Comienzo Sección B (cc. 27-28)

Aunque la introducción no tiene relación con el resto de secciones, podríamos considerar el primer compás del violín como un motivo, ya que a la vez lo tocan las violas y lo repite cuatro compases más tarde los violonchelos:

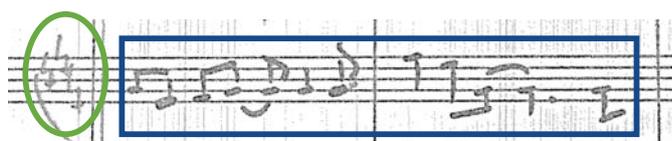
Ejemplo musical 24 Motivo 1 del violín (cc. 1-4)

El otro motivo principal de esta canción y que se repite continuamente es el que introduce el clarinete en los dos primeros compases de su intervención. Con él comenzarán las otras dos secciones:



Ejemplo musical 25 Motivo 2 (cc. 11-12)

La segunda vez que lo toca el clarinete está en la sección B pero modula a Do mayor. Este cambio de tonalidad está totalmente en consonancia con el texto y queda justificado con el nuevo matiz que toma el mensaje de Dios: cuando aparece en modo menor Dios trata de tranquilizar a Francisco ante sus dudas en cuanto al cambio de vida que debe experimentar, y en el momento en que la canción modula a la tonalidad mayor Francisco está cada vez más convencido y escucha los consejos y el mensaje que Dios quiere que transmita en su nombre.



Ejemplo musical 26 Motivo 2 en Do mayor (cc.27-28)

En cuanto a la instrumentación también está en concordancia con el texto y con la escena que está representando. Aparte de la armonía y complejidad en la melodía, según avanzan las secciones se van uniendo cada vez más instrumentos para apoyar a la tensión que se va creando en la escena.

Aspectos armónicos

Como se ha dicho anteriormente, la armonía se mueve entre dos tonalidades: do menor en la introducción y la sección A y Do mayor en las secciones B y C. En do menor se mueve entre la tónica, la subdominante, la dominante y en dos ocasiones pasa por el segundo grado disminuido. Esta sección A concluye en una semicadencia sobre la dominante con séptima de manera que ya prepara la nueva tonalidad mayor (cc. 25-26). En la sección B las armonías son muy similares. Sin embargo, en la última sección donde aparece el coro pasa por el segundo grado menor y también por la sexta napolitana. Esto puede estar relacionado con el cambio de actitud de Francisco que permite al compositor introducir nuevas combinaciones. La primera semifrase de la sección C muestra la siguiente progresión armónica:

DoM/ Mim7/ LabM7/ Rem/ SibM/ RebM/ FaM/ DoM

Es curioso que las secciones van seguidas; es decir, no hay puente entre ellas y todas finalizan en una cadencia perfecta. Esto se debe a la relación del material melódico en las tres secciones; como es el mismo no es necesario hacer una transición de unión entre ellas.

Aspectos rítmicos y métricos

En esta canción la principal característica rítmica es la síncopa y los acentos a contratiempo. Podemos ver ejemplos en los fragmentos anteriormente expuestos en otros apartados. Probablemente el momento más destacado en cuanto a ritmo sea en la introducción (cc. 1-10), donde se ve un claro contraste entre las frases tan acentuadas y sincopadas del viento madera y la percusión y la línea mucho más *legato* de las cuerdas.

Canción 4: “Autoridad”

1) Texto y acción escénica

*SOLISTA: 1.- Quiero vivir y gozar de libertad, quiero tenerte por único señor
Dueño de espacios en soledad y luz voy a tu encuentro con ansias de volar
En tus campiñas y bosques gritaré: “El Amor no es amado”
Buscad la dicha en Dios, que es más gozoso servirle que tener
Que es más gozoso sembrar que recoger.*

*2.- No puedo ser posesión de tu ambición, ni de tu orgullo insaciable de poder;
Es mejor padre el que alienta para dar, que el que regala dinero y poder.
Basta el amor en la mesa del hogar, es manjar de la vida
Estar cercano y ser para los hijos su gozo y libertad,
Para los hijos su amigo siempre fiel.*

*CORO: No, no, no, no quiero esclavitud ni riquezas ni poder
Soy feliz, “Padre nuestro de los cielos”, sin ropajes a ti solo amaré
No, no, no, no quiero esclavitud ni riquezas ni poder
Soy feliz, “Padre nuestro de los cielos”, sin ropajes a ti solo amaré*

Los padres de Francisco no comprenden esta actitud tan radical que ha tomado su hijo en su vida. Su padre se enfada, incluso le lleva ante un sacerdote que intenta hacerle entrar en razón para que redirija su camino hacia una vida de trabajo y éxito. Sin embargo, Francisco no cede, se enfrenta con su padre y deja claro que no quiere poder, dinero, fama y honores; no necesita nada de eso, su única meta es servir al Señor.

2) Música

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción	1 a 11	Dividida en dos semifrases y comienza en re menor
Sección A	12 a 25	Dividida en dos semifrases. Coro (estribillo)
Sección B	26 a 42	Dividida en dos semifrases y modula a Re mayor. Solista (estrofa)
Coda		Corresponde a la sección A (re menor)

La estructura final de la canción con repeticiones es la siguiente:

- Introducción
- Sección A: estribillo
- Sección B: estrofa
- Sección A: estribillo
- Introducción (vuelve al tono menor y recrea el rechazo de Francisco hacia la injusticia y los bienes materiales).
- Sección A: estribillo
- Sección B: estrofa (se mantiene la misma melodía y armonía que en la primera estrofa, pero la letra se modifica).
- Sección A: estribillo
- Coda

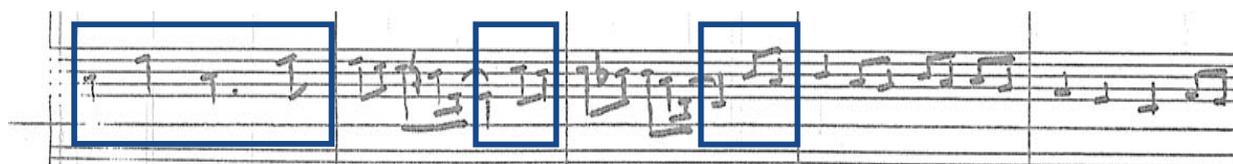
La introducción de esta canción está dividida en dos semifrases: la primera tiene un carácter resolutivo que anuncia el ritmo marcado que presentará la sección A. En cambio, la segunda semifrase tiene un carácter más *legato* que nos introduce los elementos de la sección B con un carácter más reflexivo e incluso anticipa un acorde de Re mayor que será la tonalidad de esta sección).

La organización fraseológica de esta canción no es simétrica en cuanto a las secciones. La introducción está formada por dos semifrases muy diferenciadas y las secciones A y B también están divididas en dos semifrases. La sección A corresponde con el estribillo de la canción que interpreta el coro y la sección B (con modulación a Re mayor) la interpreta a solo San Francisco. Finalmente termina con el estribillo cantado por el coro en re menor.

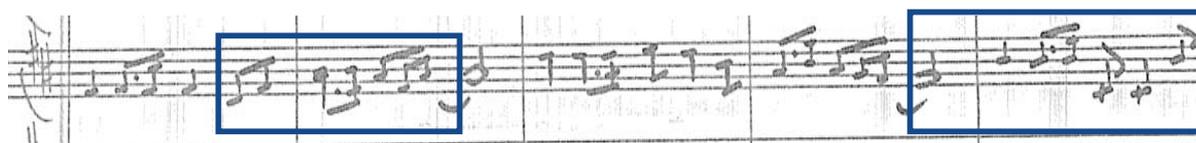
Introducción	6	(cc. 1-11)
Sección A	7 + 7	(cc. 12-25)
Sección B	8 + 8	(cc. 26-42)

Análisis melódico y motivico

Esta canción se caracteriza por los saltos melódicos tanto en el estribillo (sección A) como en la estrofa (sección B) y una tesitura muy amplia de más de una octava. Algunos ejemplos son los siguientes:



Ejemplo musical 27 Sección A (cc.19-23)



Ejemplo musical 28 Sección B (cc. 26-30)

En esta canción no encontramos una estructura recurrente que pueda ser denominada como motivo. Es un número formado por la estrofa y el estribillo totalmente distintos entre sí y con melodías muy características, pero no pueden considerarse como motivos.

Aspectos armónicos

La primera sección está en re menor, lo que refuerza la acción dramática que presenta a Francisco rechazando todo lo que le puede ofrecer la sociedad y su padre. A esto le ayuda la armonía, que es más compleja que en las canciones anteriores con dominantes secundarias y pequeñas flexiones. Con ella pretende crear ese punto de tensión y de decisión, e incluso, introduce dos armonías por compás. Por lo tanto, en el estribillo tendríamos la siguiente sucesión armónica que concluye en semicadencia sobre la dominante:

Rem/DoM7-FaM/LaM7-rem/SibM-Do7/LaM7-rem/SibM-mim75b/LaM7

La sección B, en Re mayor, es más lírica y brillante y coincide con la alegría de Francisco al tomar el nuevo rumbo en su vida. En la segunda semifrase de la sección B se podría destacar una flexión al relativo menor (si menor) entre los compases 34 y 35:

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of four staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with notes and a 'Piccolo' marking. The third staff contains a chord progression: E7 A7 D, B- F#7 B- G A7 D. The bottom staff contains rhythmic markings. A blue box highlights the section from the second measure of the second staff to the fourth measure of the third staff, corresponding to the chord progression B- F#7 B- G.

Ejemplo musical 29 Sección B (cc. 34-35)

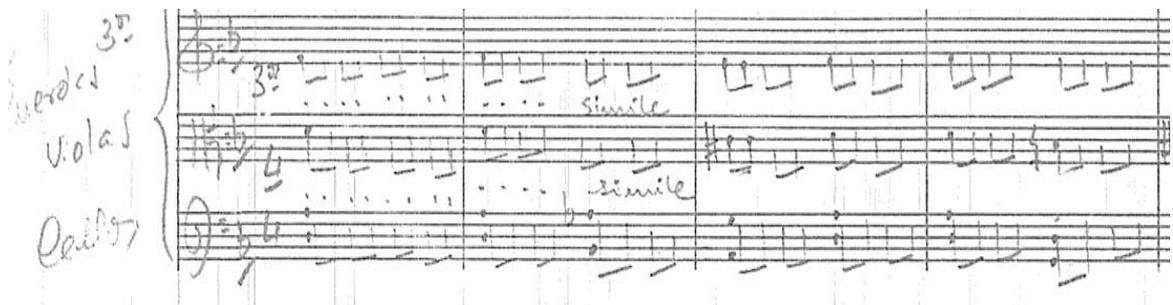
Aspectos rítmicos y métricos

La canción está compuesta en compás de 4/4. En cuanto a motivos rítmicos tenemos uno muy marcado en la introducción que transmite esa sensación de agresividad en la sección A:



Ejemplo musical 30 Introducción de la trompeta (cc. 1-3)

El hecho de que el compositor lo haya pensado para las trompetas es totalmente lógico por el tipo de timbre que consigue. Por una parte, le confiere un carácter marcial y, por otro lado, la articulación corta ayuda a formar un ambiente decidido. A ello también ayuda la cuerda que hace continuos pizzicatos en esta introducción y los mantiene en la sección A:

Handwritten musical score for strings. The score is in 4/4 time and shows pizzicato accompaniment for Violins, Violas, and Cellos. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 4/4 time signature. The score is written in ink on a single staff. The pizzicato is indicated by a 'p' and a '3rd' marking. The score is written in ink on a single staff.

Ejemplo musical 31 Introducción de la sección de cuerdas (cc. 1-4)

Canción 5: “San Francisco”

1) Texto y acción escénica

*CORO: San Francisco, San Francisco, Juglar y poeta de amor
Has sabido abrir caminos de hermandad y libertad.
San Francisco, San Francisco, dulce enamorado de Dios
Has abierto una esperanza a nuestra humanidad.*

*SOLISTA: Un día fuiste guía y alboroto de tu ciudad
Siempre joven, siempre alegre, sin pararte mucho a pensar
Que es mejor servir al Señor, que a un pobre esclavo
Que es mejor seguir al Señor por amor.*

CORO: San Francisco.....

*SOLISTA: Te hiciste hermano humilde de los pobres de tu ciudad
Del leproso del camino y del lobo del lugar
Repartiste al mundo amistad, consuelo al hombre,
Repartiste al niño un cantar, de amor, de amor.*

CORO: San Francisco

*SOLISTA: Se unieron compañero para realizar tu misión
Fueron por el mundo alegres anunciando paz y bien
Una gran familia surgió de hermanos pobres
Una gran lección de amistad y de amor, y de amor.*

En esta escena se ve cómo el padre no entendía esta actitud de Francisco. Tanto él como los vecinos de Asís veían exagerado su cambio radical y su nuevo comportamiento. Sin embargo, algunos de sus amigos lo comprendían y apoyaban su nuevo estilo de vida.

Silvestre y Bernardo, dos de sus mejores amigos aparecen en la escena y comentan la nueva actitud que presenta Francisco. Se asombran al comprobar la felicidad que siente Francisco al prestar su ayuda a otras personas y se plantean la posibilidad de seguir su mismo camino y unirse a él.

2) Música

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción	1 a 6	Instrumental con guitarra eléctrica
Sección A	7 a 14	Coro
Sección B	15 a 23	Solista: Clara
Sección A	24-31	Coro
Sección B	32- 41	Solista: Clara
Sección A	7-14 (repetición)	Coro
Coda	42-47	Instrumental con guitarra eléctrica

La estructura final de la canción con repeticiones quedaría de la misma manera que el esquema formal presentado arriba según aparece en la partitura.

En cuanto a la distribución de compases y frases, al igual que las primeras canciones es de forma simétrica. La introducción es una frase única formada por seis compases. En cambio, las secciones A y B están divididas en dos semifrases cada una de cuatro compases (sería igual para las secciones A', B' y A"). Finalmente, la coda, al igual que la introducción, está formada por una frase única de seis compases. Quedaría de la siguiente manera:

Introducción	6	(cc. 1-6)
Sección A	4 + 4	(cc. 7-14)
Sección B	4 + 4	(cc. 15-23)
Coda	6	(cc. 42-47)

Análisis melódico y fraseológico

Tanto el coro como la solista tienen pasajes complicados que pueden ser un problema si no colocan bien la altura de la nota. Se trata de acordes desplegados que abarcan una octava y puede llevar a desafinación:

The image shows a musical score for a vocal part. The top staff contains a complex melodic line with many notes, some of which are highlighted with blue boxes. Below the vocal line are two staves for guitar accompaniment. The first staff shows the chord progression G D E7 A. The second staff shows the corresponding guitar fingering for these chords.

Ejemplo musical 32 Sección A del coro con despliegue de acordes (cc.9-10)

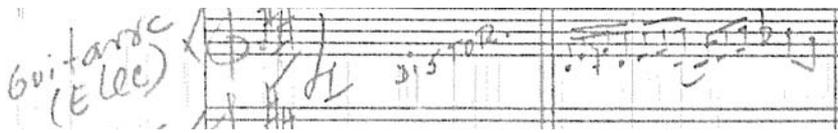
The image shows a musical score for a soloist part. The top staff contains a complex melodic line with many notes, some of which are highlighted with a blue box. Below the soloist line are two staves for guitar accompaniment. The first staff shows the chord progression G D. The second staff shows the corresponding guitar fingering for these chords.

Ejemplo musical 33 Sección B de la solista despliegue de acorde (c. 17)

The image shows a musical score for a soloist part. The top staff contains a complex melodic line with many notes, some of which are highlighted with a blue box. Below the soloist line are two staves for guitar accompaniment. The first staff shows the chord progression E7 A. The second staff shows the corresponding guitar fingering for these chords.

Ejemplo musical 34 Sección B de la solista despliegue de acorde (c. 18)

Consideramos este compás como motivo específico de la guitarra eléctrica que caracteriza su intervención tanto en la introducción como en la coda.



Ejemplo musical 35 Motivo de la guitarra eléctrica c.1

Aspectos armónicos

Al igual que en otras canciones analizadas anteriormente hay un cambio de tonalidad de menor a mayor pero esta vez se produce en la introducción y las secciones. Tanto la introducción como la coda están en re menor, mientras que las secciones A y B están en Re mayor. Cuando el cambio se produce entre dos secciones podemos pensar que García Laborda lo hace con la intención de crear un contraste armónico entre el estribillo y la estrofa para darle al solista un carácter más brillante. En esta canción la modulación la hace entre la introducción instrumental y las secciones. Esta característica en cuanto a armonía la vuelve a utilizar en la otra canción en la que Clara actúa como solista.

Aspectos rítmicos y métricos

Motivo de la guitarra eléctrica caracterizado por un ritmo marcado de síncopas que va a estar presente a lo largo de toda la canción.



Ejemplo musical 36 Frase de la guitarra eléctrica (cc.1-5)

A este ritmo de la guitarra eléctrica se unen en la introducción el saxo barítono y los metales marcando acentos a contratiempo.

The image shows a handwritten musical score for four instruments: BAR (Baritone Saxophone), Tpt. (Bb) (Trumpet in B-flat), Tpt. (F) (Trumpet in F), and Tbn. (Tuba). The score is written on four staves. The first staff is for the Baritone Saxophone, the second for the Trumpet in B-flat, the third for the Trumpet in F, and the fourth for the Tuba. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various rhythmic markings such as 'x' and 'y' above notes, indicating accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ejemplo musical 37 Ritmo acentuado de saxo y metales (cc.1-2)

Canción 6: “El lobo”

1) Texto y acción escénica

SOLO *¿Qué has venido aquí a buscar, que pretendes demostrar?
Déjame vivir en paz, Francisco, ¡apártate, aléjate!
Yo he nacido para odiar, he aprendido a despreciar,
¡Yo no puedo ya cambiar, Francisco! Apártate, aléjate!
¡Apártate, lejos de mí!*

CORO *Déjame vivir en paz, déjame en mi soledad
¡Apártate, aléjate!
Me apedrean, me calumnian, me marginan, me hacen burla
¡Apártate, aléjate!*

SOLO *¿Qué has venido aquí a buscar, que pretendes demostrar?
Déjame vivir en paz, Francisco! ¡apártate, aléjate!
Yo he nacido para odiar, he aprendido a despreciar,
¡Yo no puedo ya cambiar, Francisco! ¡apártate, aléjate!
¡Apártate, lejos de mí!*

Pero no todos los habitantes habían decidido acercarse a Francisco; su labor en Asís no había concluido. Había una pandilla de chicos que asolaba el barrio con robos, violencia y escándalos de toda clase, a la que se habían sumado todos aquellos que la ciudad, por una causa u otra, marginaba. Algunos habían estado en la cárcel, y todo el barrio estaba atemorizado. Se hacían llamar la banda de “El Lobo”. Francisco quiso entrar en contacto con ellos y un día decidió ir al encuentro del hermano Lobo, el cabecilla del grupo.

2) Música

La música de esta canción concuerda con lo que está sucediendo en escena. Francisco entabla conversación con El Lobo y pretende llegar a un acuerdo con él para que deje de causar alboroto en la ciudad. Sin embargo, por parte de El Lobo no hay entendimiento y se opone a colaborar echando a Francisco y rechazando su ayuda con agresividad. Esta agresividad es lo que pretende transmitir la música de esta canción con los acentos, las repeticiones, el discurso melódico e incluso la secuencia armónica, más compleja que en otras canciones anteriores.

Esquema formal

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente. Comprobamos que hay un equilibrio en la distribución de compases destinados a cada sección.

Sección	Compases	Observaciones
Introducción instrumental	1-6	Guitarra eléctrica
Sección A	7-16	Coro frase 1
Sección B	17-24	Coro frase 2
Sección A + B	25-33	Diálogo frase 1 + 2
Coda	34-42	(Introducción)

La estructura interna de las secciones es la siguiente:

Introducción 6 (cc. 1-6)

Sección A 4 + 6 (cc. 7-16)

Sección B 4 + 4 (cc. 17-24)

Sección A + B: diálogos entre dos voces. Esta sección comparte elementos de la sección A y de la sección B

Coda 8 (cc. 34-42)

Análisis melódico y motivico

Esta es la célula de la guitarra eléctrica en la introducción. Se trata de un motivo que lo repetirá en la sección A el coro.



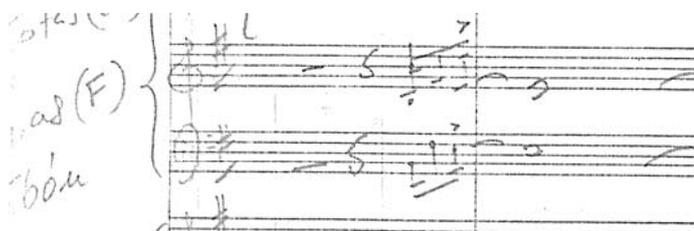
Ejemplo musical 38 Guitarra eléctrica (cc. 3-6)

Otro momento interesante que tiene la guitarra eléctrica es en la transición de la sección B a la sección A, llena de cromatismos y alteraciones accidentales.



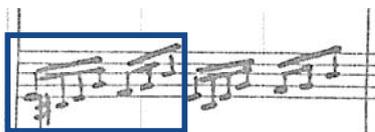
Ejemplo musical 39 Elemento guitarra eléctrica (cc. 23-24)

Esta canción se caracteriza por la articulación acentuada y corta tanto en los instrumentos como en las voces, lo que transmite una sensación agresiva e inquieta. Es interpretada íntegramente por el coro. El siguiente elemento lo interpretan la trompeta y el trombón en la introducción es lo primero que escucha el oyente y lo que marca el carácter de la canción. El orquestador requiere los metales con sordina para conseguir un sonido más insistente de cara a la acción que se desarrolla en escena.



Ejemplo musical 40 Célula de los metales (c.1)

Este segundo motivo lo forma la célula rítmica y melódica de la primera parte del compás. Va a ser una célula recurrente en toda la canción:



Ejemplo musical 41 Sección A (c.7)

El tercer motivo también está en la parte del coro:



Ejemplo musical 42 Sección A (c. 9)

Normalmente la melodía principal, primero hecha por la guitarra eléctrica y posteriormente por el coro, se mueve por grados conjuntos, a veces cromatismos y los saltos no superan la cuarta, excepto en el compás 21, que se produce un cambio de carácter marcado por la dinámica, al que también ayuda un salto a distancia de octava.

Aspectos armónicos

La secuencia armónica que tenemos en esta canción es muy interesante y quizá más compleja que en canciones anteriores. Es una serie de acordes que se van a repetir continuamente en las distintas secciones. Esta secuencia de acordes consigue transportarnos al ambiente oscuro en el que se mueve esta banda de chicos peligrosos.

Mi m/ SiM7/ Mim/ Fa#M7/ Lam/ SiM7

Aspectos rítmicos y métricos

Esta canción está compuesta en compás de 4/4 y por las figuras y el ritmo que utiliza lleva un tempo *Allegro*.

En esta canción tocan todos los instrumentos excepto la flauta, el oboe y el clarinete. Es muy rítmica, repite continuamente los mismos patrones de figuras breves y articulación muy corta. En el caso de la percusión y las cuerdas tenemos el siguiente bajo ostinato a lo largo de toda la pieza para mantener la tensión entre el enfrentamiento que se presenta en la escena entre Francisco y El Lobo.

Ejemplo musical 43 Ritmo continuo de percusión y cuerdas (cc. 1-4)

Los aspectos rítmicos van a coincidir con dos de las células motívicas anteriormente citadas:

Ejemplo musical 45 Sección A (c.7)

Ejemplo musical 44 Sección A (c. 9)

Canción 7: “Paz, hermano lobo”

1) Texto y acción escénica

*CORO: Paz, hermano Lobo,
Paz a ti que aspiras a alcanzar la libertad
Y vives perseguido por el hombre*

*SOLISTA: 1.- A ti que te rebelas impaciente
A ti, desesperado y hambriento de igualdad
A ti que te robaron el minuto de silencio
El descanso de la tarde, de tu agobio y tu sudor
El espacio del encuentro con tu hermano y con tu Dios.*

*CORO: Mis hermanos y amigos
Enlazad vuestras manos
Compartamos el hambre
La ansiedad, la ilusión,
La amistad junto al fuego
El calor del hogar
El saludo en la calle
El encuentro con Dios
En el ciego, el leproso,
En el monte en la flor
En el pobre Francisco
En el agua y en el sol.*

Gracias a los esfuerzos de Francisco, los vecinos de Asís habían depositado su confianza en estos pobres marginados y les habían concedido la oportunidad de volver a integrarse en la sociedad; pero a pesar de ello, la banda de “El Lobo” había vuelto a sus andanzas. Un día se cometió un robo en la ciudad, y los vecinos llamaron a la policía, que sin tener pruebas metió al cabecilla de la banda en la cárcel. En esta ocasión ellos no habían sido los culpables y sintieron que la ciudad les cerraba de nuevo las puertas. No les aceptaban tal y como eran.

2) Música

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción instrumental	1 a 7	Con repetición en mi menor
Sección A	8 a 12	Coro 1 en mi menor
Sección B	13 a 22	Solista: Francisco en Mi mayor
Sección C	23-34	Coro 2 en Mi mayor
Coda	35-39	Instrumental en mi menor

La estructura final de la canción con repeticiones es la siguiente:

- Introducción
- Sección A: coro
- Sección B: solista
- Sección e: coro
- Coda

Esta estructura se repite otra vez con la misma letra en las tres secciones. Realmente no podemos determinar un estribillo y una estrofa porque las tres secciones son diferentes; no hay ninguna similitud ni en cuanto a carácter ni cuanto a melodía.

Análisis melódico y motivico

Es muy característica la introducción que hacen las trompas porque es un tema que comienza con mucha fuerza y con un salto de quinta que determina una célula angulosa. Es curioso por la posición principal que ocupa en la canción cuando realmente no va a encontrar una proyección mayor en el resto de la canción.



Ejemplo musical 46 Introducción trompa (cc. 3-8)

A primera vista, ni el ritmo, ni el contorno melódico, ni la tonalidad en la que está escrito este tema actuaría como introducción a las secciones que precede. Sin embargo, si recordamos la canción anterior, esta introducción derivaría de ella tanto en la armonía como en la fuerza rítmica. Por lo tanto, podemos considerarlo como una continuación de la otra canción en la que también interviene el Lobo. Esto es totalmente lógico porque en la escena en la que es interpretado este tema Francisco continúa su negociación de paz entre el Lobo y la ciudad de Asís. De esta manera, el compositor consigue que el oyente atribuya estos elementos con la aparición del Lobo. También se mantiene el ritmo en las cuerdas y la armonía, que veremos más adelante.

En la primera sección la melodía es compleja y con grandes saltos que pueden dificultar su interpretación.



Ejemplo musical 47 Sección A parte del coro (cc. 9-12)

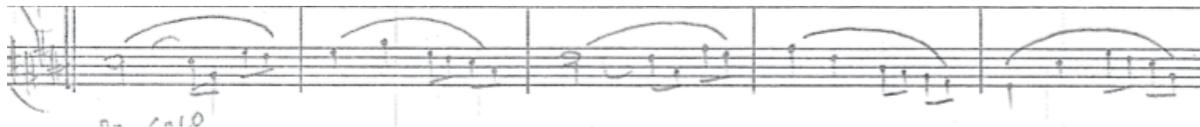
En cuanto a la instrumentación de esta nueva sección el patrón rítmico de las cuerdas cesa y el coro simplemente es acompañado por el teclado y la guitarra que sigue haciendo el ritmo de las cuerdas. Este cambio refleja el intento de Francisco por conseguir calma y paz entre los miembros de la banda poco a poco.

En la segunda sección Francisco se dirige directamente al Lobo e intenta tranquilizarle. El compositor utiliza la misma línea melódica en tres ocasiones simplemente modificando el tono, lo que hace que parezca cada vez más insistente. Además, la tonalidad modula a Mi Mayor y la bajada se produce por grados conjuntos:



Ejemplo musical 48 Melodía interpretada por el solista en la sección B (cc. 14-18)

A esta melodía que canta Francisco le acompaña el violonchelo haciendo también un solo:



Ejemplo musical 49 Melodía del violonchelo (cc. 14-18)

La tercera sección es interpretada de nuevo por el coro. Se incorporan las cuerdas, la guitarra y el teclado. Es interesante destacar el ritmo de la guitarra que nos recuerda al patrón rítmico que llevaban en la canción anterior las cuerdas:



Ejemplo musical 50 Acompañamiento de la guitarra en la sección C (cc. 25-28)

Aspectos armónicos

En cuanto a la armonía, como ya hemos dicho, la introducción puede considerarse como una continuación de la canción anterior, por lo que mantiene casi en su totalidad la armonía anterior haciendo ligeras modificaciones concluyendo la introducción con una cadencia imperfecta:

Mim/ SiM7/ Mim/ Rem7/ Mim/ SiM7

Aspectos rítmicos y métricos

La canción está compuesta en compás de 4/4 y lleva un tempo ligeramente más lento que la canción anterior. En cuanto a los aspectos rítmicos ya se han señalado en ejemplos anteriores. Lo más característico de esta canción es el patrón repetido en forma de ostinato en las cuerdas que recuerda a la canción anterior y lo atribuye con la figura del Lobo.

Canción 8: “Asís”

1) Texto y acción escénica

SOLISTA: 1.- *Una ciudad que permanece callada
Recogida y dormida en el silencio del tiempo
Conservando el recuerdo de otros años vividos
En la gloria y el esplendor*

CORO: *Asís, Asís, ciudad de mis recuerdos
Hoy te quiero cantar una canción de amor
Que me he vuelto a sentir hoy tan feliz como ayer
Por saber que un día aquí nací.*

*¿Dónde encontrar como Asís un lugar
Que pueda a todos dar paz y tranquilidad;
Donde encontrar en el mundo una ciudad
Que ofrezca la amistad y la cordialidad.
Buscar un lugar donde compartir
Un poco de dicha y felicidad
Con todo aquel que venga y llame a vuestra puerta
Buscando la felicidad.*

*Asís, ciudad de mis recuerdos
Hoy te quiero cantar una canción de amor
Que me he vuelto a sentir hoy tan feliz como ayer
Por saber que un día aquí nací.*

2.- *Una ciudad que guarda todos mis sueños
Y todos mis recuerdos
Todas mis ilusiones, todas las alegrías
Que llenaron los años
De esperanza y de juventud*

*Asís, Asís, ciudad de mis recuerdos
Hoy te quiero cantar una canción de amor
Que me he vuelto a sentir hoy tan feliz como ayer
Por saber que un día aquí nací.*

A pesar de su mala acogida, las palabras de Francisco finalmente despiertan interés entre este grupo de marginados. Ven que él no es como los demás, les trata con cariño y respeto, les escucha y quiere ayudarles de todo corazón. La banda de “El Lobo” dejó de cometer robos en el barrio, e incluso algunos vecinos ofrecieron trabajos a la pandilla en tiendas y negocios. Fue entonces cuando Francisco y sus amigos se dieron cuenta de que ese modo de vida basado en la austeridad, ayuda a los más necesitados y la búsqueda constante de Dios debía traspasar

fronteras y extenderse más allá de Asís. No obstante, la ciudad de Asís, pasará a la historia como la ciudad que vio nacer a uno de los santos más brillantes.

2) Música

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción instrumental	1 a 15	Fa menor
Sección A	16 a 30	Solista (no Francisco ni Clara) Fa menor
Sección B	31 a 45	Coro + Solista (acompañamiento) en Fa Mayor
Sección C	46 a 76	Coro en Fa Mayor

En cuanto a la distribución de compases y frases no presenta una estructura del todo simétrica. Después de la introducción de 15 compases viene la sección A formada por cuatro semifrases (las tres primeras constituidas por 4 compases y la última sólo por 3). La sección B es la más corta con solo dos semifrases de 8 y 7 compases. Finalmente, la sección C tiene las mismas semifrases que la sección A formadas por el doble de compases cada una:

Introducción

Sección A 4 + 4 + 4 + 3

Sección B 8 + 7

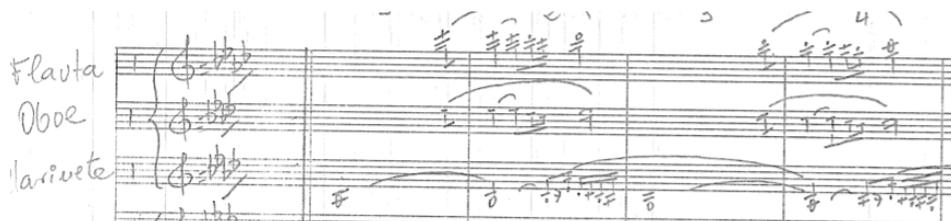
Sección C 8 + 8 + 8 + 7

Análisis melódico y fraseológico

En esta canción es interesante hacer referencia a la sección A interpretada por una voz femenina que hasta ahora no había aparecido. Se aprecia un discreto *swing* en la melodía lo que nos recuerda esas características del *blues* que están presentes en el estilo *pop*, como decíamos en el primer capítulo. A esto se añade su intervención en la sección B acompañando al coro con

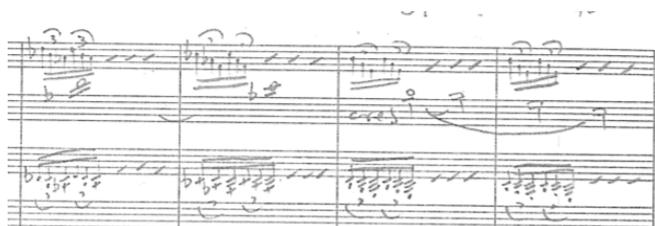
giros melódicos propios del *gospel*. Esto solo ha quedado grabado en el audio, pero no está escrito en la partitura.

En esta canción es en la única en la que la sección de viento madera tiene más protagonismo, aunque nunca son solos. En la introducción ya comienza su intervención de la siguiente manera a modo de contratema con respecto a lo que está sonando en las guitarras y el teclado:



Ejemplo musical 51 Sección de viento madera en la introducción (cc. 1-4)

La otra intervención es al final de la canción, donde hacen un patrón más rítmico:



Ejemplo musical 52 Viento madera (cc. 37-40)

Aspectos armónicos

Esta canción comienza en Fa menor y tanto en la introducción como en la sección A sigue una secuencia compleja de acordes para acercarnos a las sonoridades típicas del *blues* y del *jazz*:
Fam/ Sibm/ MibM/ LabM/ RebM/ SibM/ SolM7/ DoM7 (semicadencia sobre la dominante)

Aspectos rítmicos y métricos

La canción está compuesta en compás de 4/4 y según el audio el tempo correspondería con un *andante*. No hay elementos rítmicos a destacar en especial; sólo recordar las células sincopadas recurrentes a lo largo de todo el musical.

Canción 9: “Clara”

1) Texto y acción escénica

SOLISTA: 1.- *Como tú, Francisco quiero ser
Francisco déjame seguir tu propia senda.
Déjame que aprenda a descubrir
Las ansias de vivir que nacen de tu corazón*

CORO: *Como el sol que al mundo da su luz
O la flor que al hombre da su olor
Así tú serás, como el sol, como la flor,
Que darás fragancia y claridad,
Así tú serás como el sol, como la flor
Que atraerás a muchos a tu amor.*

SOLISTA 2.- *Déjame que quiero compartir
Que quiero convivir y dar la propia vida
Déjame que aprenda a descubrir
Las ansias de vivir que nacen de tu corazón*

CORO: *Como el sol que al mundo da su luz
O la flor que al hombre da su olor
Así tú serás, como el sol, como la flor,
Que darás fragancia y claridad,
Así tú serás como el sol, como la flor
Que atraerás a muchos a tu amor.*

SOLISTA: *Solo sé que no puedo seguir
Cansada de vivir sin paz, sin alegría
Déjame que aprenda a descubrir
Las ansias de vivir que nacen de tu corazón*

CORO: *Como el sol que al mundo da su luz
O la flor que al hombre da su olor
Así tú serás, como el sol, como la flor,
Que darás fragancia y claridad,
Así tú serás como el sol, como la flor
Que atraerás a muchos a tu amor.*

Clara fue una de sus amigas que más interés mostró en el cambio que había experimentado Francisco y decidió reconducir a muchas de las chicas que iba encontrando por su camino de conversión. Dada la gran cantidad de compañeras que se unían a ella decidió fundar, con ayuda de Francisco, la Congregación de las Clarisas.

2) Música

Esquema formal y fraseológico

El esquema formal de la canción con sus unidades melódicas es el siguiente:

Sección	Compases	Observaciones
Introducción orquestal	1 a 6	Protagonismo en el viento madera
Sección A	7 a 14	Estrofa con solista: Clara
Sección B	15 a 26	Estribillo: coro
Transición	27-32	Protagonismo en la cuerda
Sección A	33-40	Estrofa con solista: Cara
Sección B	41-53	Estribillo: coro

Se trata de una estructura simétrica y el esquema de la canción en audio sería la siguiente:

Introducción orquestal: protagonismo del viento madera.

Sección A: primera estrofa interpretada por la soprano

Sección B: estribillo interpretado por el coro.

Introducción orquestal

Sección A: segunda estrofa interpretada por la soprano.

Sección B: mismo estribillo interpretado por el coro.

Transición: elementos de la introducción interpretados por las cuerdas.

Sección A: tercera estrofa interpretada por la soprano.

Sección B: mismo estribillo interpretado por el coro.

Análisis melódico y motivico

Al cantar esta canción Clara y sus hermanas están manifestando su voluntad de compartir su vida y su fe, de vivir en paz con todos los seres de la creación y de hacer frente a todas las adversidades que puedan surgir en ese camino. Esa positividad que transmiten sus palabras está acompañada por la música y a través de una melodía lírica consigue transmitir esos sentimientos. El contorno de la melodía es anguloso y la armonía que la acompaña la hace incluso más compleja:



Ejemplo musical 53 Primera parte de la estrofa de Clara (cc. 7-12)

La introducción de la flauta, oboe y clarinete ambienta la canción presentando los materiales que se desarrollan en las estrofas y en la primera parte del estribillo (posteriormente será repetido por los violines en la transición):



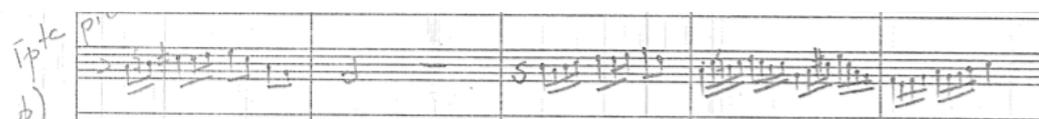
Ejemplo musical 54 Introducción del viento madera (cc. 1-6)

En el estribillo hay una gran diferencia de caracteres, en primer lugar, debido a la diferencia en el uso del material melódico. De los compases 15 al 18 el coro sigue haciendo una melodía muy parecida a la que venía haciendo la soprano con puntillos y floreos. Sin embargo, a partir del compás 19 presenta un aspecto más marcial y menos *legato*:



Ejemplo musical 55 Estribillo coro (cc.19-21)

En cuanto a la instrumentación, en la primera estrofa la soprano simplemente está acompañada por una guitarra, un vibráfono y un violonchelo haciendo notas largas. Según va avanzando la canción se van sumando el resto de instrumentos de cuerda y el teclado. En la última estrofa se suman la flauta, el oboe y el clarinete y, finalmente, aparece la trompeta con un tema en semicorcheas. Con esta intervención el orchestrador nos recuerda la sonoridad del *jazz*:



Ejemplo musical 56 Intervención de la trompeta (cc. 42-46)

Aspectos armónicos

En cuanto a la armonía la canción está en Fa mayor. En algún momento introduce un acorde de séptima disminuido para darle un toque especial (c.9 y c.35). Por lo demás, son estructuras muy estables y homogéneas que se van repitiendo a lo largo de toda la canción. Por ejemplo, la secuencia de la estrofa sería la siguiente:

FaM/ DoM/ Do7dis/ Solm/ MibM/ SolbM/ SibM/ DoM7

La estrofa termina haciendo una cadencia sobre la dominante que resuelve sobre la tónica del estribillo. En cambio, el estribillo hace una cadencia perfecta sobre la tónica.

Aspectos rítmicos y métricos

La canción está escrita en compás de 4/4. Como elementos rítmicos característicos tenemos los ritmos sincopados y la intervención final de la trompeta.

Canción 10: “Canto a la naturaleza”

1) Texto y acción escénica

*1.- Una ciudad el hombre construyó
Que se llenó de ruidos y de horror
Y aquí perdió el hombre su alegría
Y se olvidó de Dios y del Amor
Coge una flor y en ella aprenderás
Que a Dios nos quiere a todos revelar
El amor que nos tiene, la fuera natural de su bondad
Que todos los seres deben dar
Un poco de amistad y de hermandad a los demás.*

*2.- Un nuevo mundo empieza a construir
Donde el amor ocupe su lugar
Donde los hombres puedan alegrarse
De conseguir la plena libertad*

*Mira el arroyo que fluye hacia el mar
O la avecilla que hacia el cielo va
Así el hombre camina, hermano de las aves y del mar
Cogido de la mano a los demás
En busca del amor y de la paz que en Dios está.*

*3.- Lado seas por tus criaturas
El sol, la luna y todas las estrellas
El viento el aire, el fuego bello y fuerte
La tierra entera llena de color
A ti Señor, la gloria y el honor
Porque creaste un mundo de ilusión
Tú nos diste hermanos y amigos en la tierra a quien amar.
Y el hombre así no cesa de elevar
Su canto de amistad y libertad a los demás.*

*4.-Gracias, Señor, por este mundo hermoso
Por tantos seres tan maravillosos
Gracias Señor por darnos a Francisco
Un hombre libre, un santo y un juglar.
A ti Señor, la gloria y el honor
Porque creaste un mundo de ilusión
Tú nos diste hermanos y amigos en la tierra a quien amar.
Y el hombre así no cesa de elevar
Su canto de amistad y libertad a los demás.*

Francisco finalmente pudo crear una comunidad de amigos y hermanos preocupados por cambiar algunas cosas que no funcionaban en la sociedad y por participar de bienes comunes. García Laborda traslada esta situación al presente y hace un símil como si esta fuera una respuesta al mundo actual que vemos agrietado por el egoísmo y el cambio climático que amenaza con destruir la naturaleza que nos sustenta a todos. Por ello, concluye que debemos contribuir a un mundo en el que pueda “escucharse de nuevo el canto de los pájaros, el rumor del viento entre los árboles, el murmullo del agua y las risas de los niños jugando entre las flores”²⁷. Es ahora cuando hace referencia al “Cántico de las Criaturas” en el musical.

²⁷ Libreto del musical *Francisco de Asís* proporcionado por García Laborda (p. 34).

Canción 11: “Canto a la paz”

1) Texto y acción escénica

*SOLISTA: Un día volverá, tal vez no tardará
Quién lo podrá soñar, quién lo podrá contar.
El día aquél será el de la libertad
Que el mundo cambiará
Y al mundo ayudará a vivir en paz.*

*CORO: Un día nuevo amanecerá, amanecerá
En que los hombres al amor podrán despertar, podrán despertar
Un mundo nuevo habrá que viva en amistad, que viva en amistad.*

*No volverán las madres a llorar
Porque los hijos a la guerra van
Y en el silencio, junto al hogar
El fantasma del miedo no volverá*

*No volverán los cascos a brillar
Todas las armas enmudecerán
Viejas heridas se cerrarán
Y los hombres de nuevo tendrán la paz.*

*SOLISTA: Trabaja por la paz, no te arrepentirás
No mires hacia atrás y piensa en los demás.
Así la historia cambiará, cambiará
Y un hombre nuevo surgirá, surgirá.*

Esta es la última escena del musical. Finalmente, la vida en torno a Francisco y Clara continuaba entre el compromiso social con los necesitados de la ciudad y la oración en casa (principios en los que se fundamentan las congregaciones de los Franciscanos y las Clarisas). Con el tiempo fueron conocidos y respetados más allá de la ciudad de Asís. Vivían sin mirar al futuro, sólo pensando en las necesidades del momento, la subsistencia diaria y la preocupación por el deterioro del mundo.

Estas son las dos últimas canciones del musical. Ambas están compuestas en compás de 4/4 y en la tonalidad de Mi mayor. El contorno melódico es muy regular y en ellas intervienen tanto la voz de Francisco como la de Clara. No tienen estructuras rítmicas muy marcadas y el acompañamiento es suave hecho por las cuerdas, los teclados y las guitarras. La percusión tiene breves apariciones, mientras que el viento no interviene.

2.5. Nivel estético. Estreno y recepción de la obra

Play-back: Teruel, Madrid, La Coruña, Vigo (1982)

La primera representación del musical se lleva a cabo el 20 de julio de 1982 en la plaza de toros de Teruel. Esta primera versión se presenta también en septiembre de 1982 en La Coruña y en el Salón de Actos de la parroquia de los Capuchinos de Vigo, respectivamente. En octubre se presenta también el Musical en el Colegio Francés de Madrid.

De estas primeras representaciones no contamos con ningún recorte de prensa que pueda guiarnos en cuanto a la aceptación y recepción entre el público. La única referencia que se tiene de ellos son los programas de mano tanto de la representación de Madrid como de la de La Coruña, ambos documentos facilitados por José María García Laborda y recogidos en el Anexo IV.

Vivo: Ribarroja del Turia (Valencia), (1984)

La segunda versión del musical se estrena en 1984 en Ribarroja del Turia (Valencia), en la que participa la banda sinfónica de esta ciudad. Como cuenta García Laborda, en esta ocasión no cuentan con mucho presupuesto para el vestuario y la escenografía (Anexo II).



Ilustración 4 Representación Ribarroja del Turia (Valencia), el 5 de abril de 1984

Vivo: Reestreno Castellón (2016)

La tercera versión se estrenó recientemente, en 2016, en el Teatro Principal de Castellón bajo la dirección teatral de Rafael Lloret y con arreglos de Josep Martí que modifican ligeramente la orquestación original de José Susi, así como el nombre del musical que pasa a denominarse *Francesco y su gente*. La música se interpreta en vivo y cuentan con cantantes profesionales y con el coro del Conservatorio de música de Castellón.

Como esta es la única grabación en vídeo que tenemos, es de la única de la cual podemos hacer una referencia más explícita a su puesta en escena. Los personajes principales los interpretan un barítono y una soprano profesional. El hecho de que hayan preferido un barítono a un tenor conlleva a que algunas canciones se vean modificadas en las tesituras para acomodarlas a su tesitura. En algunas ocasiones podemos comprobar que se bajan hasta tres tonos y queda ligeramente forzado con respecto a la versión original.

Por otro lado, la entrada del coro en el escenario cada vez que tiene una intervención hace que no se integre dentro de la propia escena, que se mantenga como algo ajeno a la acción y sin tener relación con los personajes. A esto contribuye la vestimenta homogénea y la coreografía que presentan, en ningún momento acorde con el estilo y el ambiente que recrea el musical. En esta versión de Castellón decidieron proyectar imágenes a la vez que se representaba la acción. Es una idea muy interesante que puede apoyar el contenido escénico; sin embargo, algunas imágenes no se corresponden con la trama del musical, e incluso pueden causar confusión entre el público. El contenido de estas imágenes abarca desde aquellas que representan la vida de Jesucristo, pasando por las relacionadas con San Francisco de Asís y llegando hasta nuestros días con imágenes que dejan ver la situación de desnutrición en África.

En cuanto al atuendo, el vestuario de los solistas y los personajes secundarios está muy bien logrado y totalmente integrado en la época. Esto contribuye a la buena ambientación de las escenas. En cambio, los miembros del coro simplemente visten una túnica azul, quizá con la intención de no captar toda la atención del público cuando aparecen en escena. En cuanto a la decoración, normalmente el escenario aparece vacío y solo cuenta con la presencia de los

cantantes. Un elemento que encontramos permanente es una imagen de Cristo Crucificado que cuelga en el centro del escenario.

En cuanto a la recepción del musical, Vicente Cornelles, para *El Periódico Mediterráneo*, la describe de la siguiente manera: “Éxito arrollador del musical ‘made in Castellón’ sobre la vida del santo de Asís”, con “un excelente reparto, unas aquilatadas voces, un montaje escénico soberbio y una profesionalidad sin límites” (ver Anexo).²⁸



Ilustración 5 Cartel del musical *Francesco y su gente* representado en Castellón en 2016

²⁸ Vicente Cornelles, *El Periódico Mediterráneo*. Domingo 2 de octubre del 2016



Ilustración 6 Escena del musical representado en el Teatro Real de Castellón, el 1 de octubre de 2016. Fuente de la imagen: http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/espectaculos/francesco-gente-cautivan-teatro-principal_1019963.html



Ilustración 7 Escena del musical representado en el Teatro Real de Castellón, el 1 de octubre de 2016. Fuente de la imagen: http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/espectaculos/francesco-gente-cautivan-teatro-principal_1019963.html

Representación en Salamanca (2017)

Proyecto llevado a cabo por los alumnos del colegio Maestro Ávila de Salamanca durante el curso académico 2016-2017. Se representó el día 5 de junio de 2017 en la Iglesia de San Pablo, Salamanca. El montaje de este musical se encuadraba dentro de un proyecto de innovación docente desarrollado por el Departamento de Musicología de la Universidad de Salamanca titulado “Desarrollo de estrategias para la proyección profesional del perfil docente musicológico: investigación y educación en torno a la música incidental y el montaje escenográfico”.

Se trata de una adaptación del musical compuesto por García Laborda, del cual se mantienen exclusivamente las canciones y el hilo argumental. Los diálogos del libreto se eliminan prácticamente en su totalidad confiriendo a la obra un aspecto de cuento musical en el cual todo el peso argumental recae en la voz del narrador que describe las escenas más destacadas de la vida de San Francisco. Para completar esta faceta del narrador y dar a los niños una oportunidad de mostrar sus dotes interpretativas se mantienen una serie de personajes con breves intervenciones: San Francisco (interpretado alternativamente por tres alumnos, ya que es el personaje que más diálogo tiene), el padre y la madre de San Francisco, Clara, Silvestre, El Lobo y dos mendigos. La puesta en escena es la siguiente de acuerdo a la distribución que permite la iglesia: los alumnos que representan el coro se sitúan en dos filas en las escaleras del Altar de la iglesia, mientras que los protagonistas realizan la acción unos metros delante del coro. No cuenta con ningún tipo de decorado en especial que sustente la acción, sino que se aprovecha el ambiente de tipo religioso en el cual queda enmarcado.



Ilustración 8 Representación en la Iglesia de San Pablo, Salamanca. Origen de la foto: <http://salamancartvaldia.es/not/151137/maestro-avila-organiza-teatro-musical-sobre-vida-san-francisco/galeria/16/>



Ilustración 9 Representación en la Iglesia de San Pablo, Salamanca. Origen de la foto: <http://salamancartvaldia.es/not/151137/maestro-avila-organiza-teatro-musical-sobre-vida-san-francisco/galeria/16/>

Capítulo 3. Transferencia del conocimiento e investigación

El análisis de la partitura y del libreto de este trabajo, junto con el análisis del contexto en el que fue compuesto el musical, ha servido como marco teórico para poner esta obra en escena en el Colegio Maestro Ávila de Salamanca. Esta inmersión en la obra, compuesta por García Laborda, ha sido fundamental a la hora de definir personajes, reducir el libreto y poder modificar la música y adaptarla de acuerdo a nuestras necesidades. Hubo una serie de condicionantes como, por ejemplo, que muchos niños de los que participaron en esta actividad presentaban necesidades específicas de apoyo educativo. Este fue uno de los factores que condicionó el ritmo de trabajo en la preparación del musical. Otro inconveniente fue la falta de conocimientos musicales previos por parte de los alumnos, lo que llevó a enfocar el musical de una forma totalmente diferente.

Por todo ello, se iba a trabajar con unas condiciones que no facilitaban el montaje del musical original compuesto por García Laborda. Era necesario hacer un arreglo que permitiera una representación asequible para los alumnos; de esta manera, se adaptaron las melodías, el libreto y el montaje escenográfico. En el caso de las melodías en muchas ocasiones fue simplemente transportar la tonalidad, pero en otros momentos se tuvo que simplificar la línea melódica y eliminar saltos. Como hemos visto, en estos estilos musicales hay otros elementos que conservan su esencia, como los acordes de séptima y la presencia de ritmos característicos y estructuras típicas del *jazz* y del *rock* que se consiguieron con el acompañamiento del piano. Una dificultad que se planteaba en algunas canciones eran los pasajes polifónicos. En estos casos se mantuvo exclusivamente la voz que resultaba más cómoda dentro de la tesitura general de los alumnos (este mismo criterio siguieron en la representación de Castellón).

En cuanto al libreto, la cantidad y la extensión de diálogos era excesivo para los alumnos y había demasiados personajes, por lo que se tuvo que rehacer hasta el punto de dejar como mucho dos intervenciones por alumno. No obstante, se cuidó que el hilo argumental y el carácter desenfadado de la obra no se perdiese. Bajo la aprobación continua de José María García Laborda, se dio un giro radical a su musical confiriéndole un aspecto de cuento musical en el cual todo el peso argumental recaía en la voz del narrador que iba describiendo las escenas más destacadas de la vida de San Francisco. A la hora de reducir el libreto nos basamos en las

partes narradas que Laborda incluye originalmente en cada escena y en el libro-cómic de José Luis Cortés.

Con el objetivo de facilitar el trabajo a los alumnos y animar su participación se creó un blog que permitía mostrar y difundir el proyecto fuera del aula.²⁹ Con él también se pretendía crear un espacio personal para los alumnos en el que subirían fotos y vídeos que se hicieran durante los ensayos. Sirvió como apoyo para trabajar, ya que se colgaron letras y grabaciones de algunas canciones.

En cuanto a la instrumentación, en este montaje los alumnos contaron exclusivamente con un piano, por lo que se decidió usar la versión reducida que arregló el propio compositor. Esta partitura cuenta exclusivamente con la melodía de las canciones, la letra y los acordes en cifrado americano para el piano. Este es un fragmento de la primera canción “Viva la juventud”:

MUSICAL-ROCK "FRANCISCO DE ASIS"

|

Viva la juventud

Texto y Música:
JOSE MARIA GARCIA LABORDA

INTRODUCCION (1-12)
DOM

5 FAM FAM DOM

8 SOLM FAM DOM

A **CORO A** (13-27)
DOM mim FAM SOLM⁷ DOM

13 Vi - va la ju-ven-tud, que nos lle - na de - lu - sión el co-ra-zón, que nos

17 ha - ce a - le-gres a-mar y nos lan - zaa com - par - tir nues-tra amistad; es lae-

Ilustración 10 Fragmento reducción para piano de "Viva la juventud". Material facilitado por José María García Laborda

²⁹ Blog creado por Noé Blasco, alumno del Máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca. Blog: <https://musicalmaestroavilablog.wordpress.com/>

A la hora de interpretarlo con piano se hicieron algunos cambios: se introdujeron séptimas menores en los acordes menores y en los acordes mayores se introdujeron tensiones con séptimas mayores o novenas. También se utilizó la técnica de acompañamiento denominada “walking bass” o “walking” que se suele atribuir a los bajistas de *jazz*, muy apropiada porque está relacionada con los estilos que presenta el musical. Se trata de un bajo que marca cada tiempo del compás, normalmente en figura de negras y utiliza, como principal característica, el movimiento por grados conjuntos evitando saltos. Cuando el acorde cambia, la fundamental aparece en la primera parte del compás y en el resto de los tiempos pueden aparecer notas del acorde, notas de paso o notas formando líneas cromáticas. Otra característica a tener en cuenta en el *walking* es el acento en el segundo y cuarto tiempo del compás (Baerman 1998, 62). Aparte del bajo en la mano izquierda, se incluyeron elementos y patrones característicos del *jazz* y del *blues*.³⁰ Aparte de que son los estilos que caracterizan a este musical, estos cambios se pueden argumentar con las ideas que nos transmitió José Susi en su entrevista.

³⁰ En el siguiente enlace al blog creado expresamente para este musical se encuentran algunos vídeos en los que se puede ver la preparación del musical en el Colegio Maestro Ávila:
<https://musicalmaestroavilablog.wordpress.com/2017/02/21/viento-en-popa-y-a-toda-vela/>

Conclusiones

Para realizar este trabajo, el primer paso fue reunir bibliografía especializada que nos permitiera contextualizar la época y la herencia de la situación social en la que fue compuesto el musical *Francisco de Asís* de José María García Laborda. Dado que su personaje principal trata sobre un Santo y fue escrito en los años ochenta en un estilo *pop-rock*, nos pareció oportuno encuadrarlo en el movimiento posconciliar que se da a partir de los años sesenta y gracias al cual se permite adaptar músicas populares urbanas y ponerles letras religiosas. En esta obra ese último punto se cumple, ya que se usa y se adapta el *Cántico de las Criaturas* escrito por San Francisco de Asís a la composición de las últimas canciones de este musical. Otro de los factores que caracteriza a estos estilos de música es la difusión y comercialización del producto. Es otro elemento que se cumple con la creación de este musical, ya que su principal objetivo era llevar el mensaje de San Francisco al mayor número de fieles posibles enmarcado dentro de la celebración del VII Centenario de su nacimiento.

Además del soporte bibliográfico, era imprescindible realizar también un recorrido por otros musicales o piezas instrumentales de temática religiosa que tuvieran relación con el personaje histórico estudiado en nuestro proyecto.

El segundo paso fue entrevistar al creador de este musical y determinar qué técnicas compositivas utiliza en él y si son las mismas que emplea en el resto de su *opus* o, si por lo menos, puede compararse a otra de su obra. De aquí se extrajeron las siguientes conclusiones: su música sigue las tendencias vanguardistas que empezaron a florecer a partir de 1945 en Alemania, por ejemplo, la electroacústica, la música concreta y otras tendencias contemporáneas. Por otro lado, la música incidental no predomina en sus obras, de hecho, este musical es una obra totalmente aislada de su corpus, tanto en el ámbito incidental como en el estilo porque esta obra representa claras influencias de la música *pop* y *rock*. Como dice el propio García Laborda, este proyecto lo aceptó a su vuelta de Alemania con el objetivo de ir adentrándose en el mundo compositivo español y dar a conocer su obra.

Una vez analizado el libreto y la partitura del musical se verificó la información descrita en el primer capítulo en cuanto a estilo y finalidad. Podríamos concluir que en esta obra hay aspectos extramusicales que inspiran su creación como la vida y obra de San Francisco. Por

otro lado, no se ha utilizado música preexistente en su composición, simplemente influyen las propias pautas que marcan los estilos musicales de los años setenta y ochenta.

La realización de este trabajo ha servido como marco teórico para llevar a cabo la representación de este musical en un colegio de Salamanca. Gracias al profundo análisis que se ha llevado del mismo, así como las propias opiniones y consejos hechos por el mismo compositor, se ha podido modificar y trabajar sobre el libreto y la música de una forma crítica y siguiendo unas pautas concretas para mantener la esencia de su composición.

En relación a la difusión del musical, quizá esta es la parte menos desarrollada por la reducida información con la que contamos, ya que exclusivamente hemos tenido acceso a los documentos facilitados por el compositor. Tras llevar a cabo una búsqueda exhaustiva en bases de datos como hemerotecas y otros archivos digitales no se obtuvo más resultados. Sin embargo, como comentó García Laborda en la entrevista que le hicimos esto no quiere decir que no se haya representado en otras ocasiones, ya que ha habido gente que se ha puesto en contacto con él y les ha facilitado las partituras y el libreto. Este último punto podría servir como nueva línea de investigación futura; una investigación sobre la dispersión de esta música popular y sus contextos de interpretación.

Bibliografía

Fuentes primarias

CORTÉS, José Luis. *Francisco, el Buenagente*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1981.

GARCÍA LABORDA, José María. Libreto del musical *Francisco de Asís*, 1982 (no publicado).

GARCÍA LABORDA, José María. Partitura reducida para piano del musical *Francisco de Asís*. Madrid: Melodías, 1982.

GARCÍA LABORDA, José María. Comunicación personal con el compositor, 12 de enero de 2017.

SUSI LÓPEZ, José. Manuscrito de la orquestación del musical *Francisco de Asís*, 1982.

Fuentes secundarias

Libros

ALDAZÁBAL, José. “El Canto y la música en la celebración”, en José Aldazábal, *Centro de Pastoral Litúrgica*, 1999 (5-22).

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press, 1987.

BAERMAN, Noah. *Mastering Jazz Keyboard*. “Complete Jazz Keyboard Method”. Alfred Music Publishing, 1998.

BAILÓN, Sergio de Andrés. “En los límites de la extravagancia. El *rock* en el cine musical (1970-1975). En Olarte Martínez, Matilde *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009). (521-539).

BENNETT, Roy. *Léxico de música*. Ediciones AKAL, Vol. 4, 2003.

CELANO, Tomás. *Vida primera*, Primera parte, cap. I, 2, en: *San Francisco de Asís Escritos, Biografías, Documentos de la época*.

DUNNE, Michael. *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson: McFarland, 2004.

FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Traducido por Fuen F. Escribano. Madrid: Versoux, 1992.

FAYOLLE, Paula. *Los grandes musicales*. Barcelona: Robinbook, 2008.

- FRAILE PRIETO, Teresa. “El rock en el cine español”, en Kiko Mora, *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Universitat de Lleida, 2013 (215-230).
- FRITH, Simon. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: University Press, 2001
- GARCÍA LABORDA, José María. “San Francisco de Asís y el *Cantico delle Creature* en la música de Antón García Abril y de otros compositores del siglo XX”, en *Nassarre*, XIX, Zaragoza, 2003.
- GRANT, Barry K. *The Hollywood Film Musical*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012.
- GREEN, Stanley. *Hollywood Musicals Year by Year*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1999.
- HALL, Stuart. *Los hippies: una contra-cultura*. Barcelona: Anagrama, 1969.
- JUNG-KAISER, Ute (Hg.): *Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre terra*. Peter Lang, 2002.
- KELLY, P. *Un cambio en la cultura del entretenimiento*, Universidad de Palermo, s.f.
- KENRICK, John. *Musical Theatre: A History*. London: Bloomsbury Academic, 2010.
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1992.
- MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MARSHALL, Bill and Robynn Jeananne S. *Musicals: Hollywood and Beyond*. Wilmington: Intellect Books, 2000.
- MARTÍNEZ NORIEGA, Dulce. “Identidad, juventud y música pop”, en *TRAMAS*, 31. México: UAM, 2009 (169-184).
- MISERACHS, Valentino. “La música Sacra antes y después del Concilio Vaticano II”, Conferencia impartida en el Congreso de Música Sagrada de México, 2006. Último acceso: 27 de junio de 2017: <http://es.catholic.net/op/articulos/23672/cat/107/la-musica-sacra-antes-y-despues-del-concilio-vaticano-ii.html>
- PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos II*. ISTMO, 1995.
- PUGLIESE, Carmen. *Francisco, un santo de película*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2014.

QUÍLEZ, Raquel. “La ebullición de los 60. Eran tiempos de soñar”, en el periódico *El Mundo*, 2013.

RODRÍGUEZ HERRERA, Isidoro y Alfonso Ortega Carmona. *Los escritos de Sn Francisco de Asís*. Instituto Teológico de Murcia. Ed. Espigas: Murcia, 1985.

SCOTT, Ken: “The Ancient Star Song”. *Music of the Jesus Music Era* (2012).

SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. Taylor and Francis e-Library, 2003.

SHUKER, Roy. *Rock total: todo lo que hay que saber*. Traducido por Joan Sardà e Iván Moldes. Barcelona: Robinbook, 2009.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de musicología*, I (28), 2005, págs. 667-696.

SOLÉ Blache, J. *Antropología de la educación y pedagogía de la juventud. Procesos de enculturación*, s.d.: s.e., 2005.

WARFIELD, Scott. “From *Hair* to *Rent*: Is “Rock” a Four-Letter Word on Broad-way?”. En *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, 2002, págs. 231-245.

Artículos de periódicos

“Carl Anderson, intérprete de Judas en *Jesucristo Superstar*”. *El País*, 2004. Enlace: http://elpais.com/diario/2004/02/28/agenda/1077922809_850215.html

“Radio Vaticano elogia el film *Jesucristo Superstar*” (17 de enero de 1974). ABC Sevilla, p.39. Recuperado de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1974/01/17/039.html>

Páginas web

CELANO, Tomás. *Vida primera de San Francisco*, 88-118, en Fuentes biográficas franciscanas. Último acceso: 2 de marzo de 2017. Enlace: <http://www.franciscanos.org/fuentes/1Cel04.html>

CUESTA, Fernando. “Jesucristo Superstar (Norman Jewison, 1973)”. Paperman, 2014. Último acceso: 29 de junio de 2017. Enlace: <http://cineultramundo.blogspot.com.es/2014/04/critica-de-jesucristo-superstar-norman.html>

RICHARD Leach. “Francesco, il musical”. Saryan Corporation. 2017. Último acceso: 20 de febrero de 2017. Enlace: <https://www.sanfrancesco.us/language/it/main>

SCOTT, Ken. “The Ancient Star Song”, en *Music of the Jesus Music Era*, 2012.

ZEIDLER, Bob, “Missa Gaia”, Pelagosmusic. Último acceso: 22 de febrero de 2017. Enlace:
<http://www.pelagosmusic.com/Current/pages/CD%20Pages/Missa%20Gaia.html>

Anexos

Anexo I (Catálogo de obras por géneros de José María García Laborda)

Anexo II (Entrevistas realizadas a José María García Laborda y José Susi)

Anexo III (Partitura orquestal del musical *Francisco de Asís*)

Anexo IV (Material complementario sobre el musical facilitado por José María García Laborda)