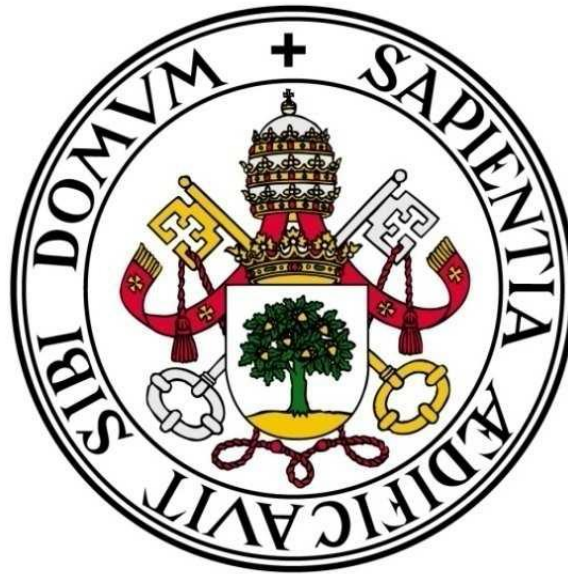


**Universidad de Valladolid**  
Grado en Historia y Ciencias de la Música



**APROXIMACIÓN AL LENGUAJE**  
**GUITARRÍSTICO DE EDUARDO MORALES-CASO**  
**ESTUDIO ANALÍTICO**

Trabajo Fin de Grado

Autor: JORGE FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

Tutor: Dr. CARLOS VILLAR TABOADA

Curso Académico 2013-2014

30 de junio de 2014



**Universidad de Valladolid**  
Grado en Historia y Ciencias de la Música



**APROXIMACIÓN AL LENGUAJE  
GITARRÍSTICO DE EDUARDO MORALES-CASO  
ESTUDIO ANALÍTICO**

Trabajo Fin de Grado

Autor: JORGE FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

Tutor: Dr. CARLOS VILLAR TABOADA

Curso Académico 2013-2014

30 de junio de 2014



## RESUMEN

La hipótesis fundamental sobre la que se asienta este TFG consiste en que la guitarra es representativa del trabajo compositivo de Eduardo Morales-Caso (1969), dado el número y calidad de obras que ha dedicado a este instrumento. Los objetivos son: comprender los aspectos de la vida y formación artística del autor más relevantes; realizar un primer balance del catálogo del compositor; y, llevar a cabo un estudio analítico de *El jardín de Lindaraja*, *Il sogno del streghe* y *La fragua de Vulcano*. El marco metodológico principal es la semiología musical expuesta por el musicólogo Jean-Jacques Nattiez. Después de hacer una contextualización del universo poético de cada una de las obras, se realiza un análisis paramétrico de las mismas (análisis motivico, melodía, ritmo, armonía, técnica guitarrística, dinámica, agógica, forma o estructura), para trazar así las características más importantes del lenguaje guitarrístico del compositor.

**Palabras clave:** Eduardo Morales-Caso (1969), guitarra, análisis



*A mis padres*





## Lista de ejemplos

<b>Ejemplo 3.1:</b> Variación desarrollada a partir del motivo <i>a</i>	33
<b>Ejemplo 3.2:</b> Digitación en cuerdas segunda y cuarta, en lugar de primera y tercera	37
<b>Ejemplo 3.3:</b> Utilización de armónicos artificiales junto a notas pulsadas de manera natural	37
<b>Ejemplo 3.4:</b> Análisis del motivo <i>a</i> de «I.- Ninnananna» (c.1), de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	41
<b>Ejemplo 3.5:</b> Análisis del motivo <i>b</i> de «I.- Ninnananna» (c.1), de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	42
<b>Ejemplo 3.6:</b> Motivo <i>c</i> y <i>c'</i> de «I.- Ninnananna», de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	42
<b>Ejemplo 3.7:</b> Fragmento musical (cc. 13-16) de <i>Te traigo el ancho mar</i> (1997)	43
<b>Ejemplo 3.8:</b> Cita musical de <i>Te traigo...</i> (1997) en «I.- Ninnananna» (cc. 3-6), de <i>Il sogno...</i> (2002)	43
<b>Ejemplo 3.9:</b> Análisis del motivo <i>g</i> (c.3) de «II.- Toccata diavolesca», de <i>Il sogno...</i> (2002)	46
<b>Ejemplo 3.10:</b> Variaciones sobre el motivo <i>g</i> de «II.- Toccata diavolesca», de <i>Il sogno...</i> (2002)	46
<b>Ejemplo 3.11:</b> Ampliación de <i>a<sub>1</sub></i> (c. 1) en «III.- L'anima sola», de <i>Il sogno...</i> (2002)	49
<b>Ejemplo 3.12:</b> Motivo <i>k</i> (c.2) y <i>k'</i> (c.8) en «III.- L'anima sola», de <i>Il sogno...</i> (2002)	50
<b>Ejemplo 3.13:</b> Motivos <i>l</i> (c.19) y <i>l'</i> (c.23) en «III.- L'anima sola», de <i>Il sogno</i> (2002)	50
<b>Ejemplo 3. 14:</b> Motivo <i>m</i> (c. 39), en «III.- L'anima sola», de <i>Il sogno...</i> (2002)	51
<b>Ejemplo 3.15:</b> Técnica de <i>tambora</i> (c. 67), en «III.- L'anima sola», de <i>Il sogno...</i> (2002)	52
<b>Ejemplo 3.16:</b> Motivo <i>g</i> y su variación expandida <i>g''</i> (c.38) de «IV- Stregue», de <i>Il sogno...</i> (2002)	54
<b>Ejemplo 3.17:</b> Análisis del motivo <i>e</i> (cc. 31-35), de <i>La fragua de Vulcano</i> (2008)	59
<b>Ejemplo 3.18:</b> Tema A (c.7) y A' (c.20) de <i>La Fragua de Vulcano</i> (2008)	60
<b>Ejemplo 3.19-</b> Isómelo del Tema A (c.41) de <i>La fragua de Vulcano</i> (2008)	60
<b>Ejemplo 4.1:</b> Motivo 1, en: <i>El jardín...</i> (c. 6); «IV.- Streghe» (c. 3); y <i>La fragua...</i> (c. 1)	66
<b>Ejemplo 4.2:</b> Motivo 1, en <i>Samskara</i> (c. 82) y en <i>Fuego de la luna</i> (c. 80)	66
<b>Ejemplo 4.3:</b> Motivo 2, en: <i>El jardín...</i> (c. 1), «I.- Ninna...» (c.1) de <i>Il sogno...</i> y <i>La fragua...</i> (c. 16)	67
<b>Ejemplo 4.4:</b> Motivo 2, en <i>Samskara</i> (c.10)	67
<b>Ejemplo 4.5:</b> Motivo 3, en <i>El jardín...</i> (c.1), «I.- Ninna...» (c.1) de <i>Il sogno...</i> y <i>La fragua...</i> (c. 7)	68
<b>Ejemplo 4.6:</b> Motivo 3, en <i>El jinete azul</i> (c. 94)	68
<b>Ejemplo 4.7:</b> Intervalos consonantes y disonantes en <i>Concierto de la Herradura</i> (cc. 174-177)	69
<b>Ejemplo 4.8:</b> Melodía con progresiones y notas pedales, en «IV.- L'anima...» (cc.19-22), de <i>Il sogno...</i>	70
<b>Ejemplo 4.9:</b> Polimetría en «II.- Toccata diavolesca» (cc. 1-7), de <i>Il sogno...</i> (2002)	70
<b>Ejemplo 4.10:</b> Polimetría en <i>Fuego de la luna</i> (cc. 140-144)	70

<b>Ejemplo 4.11:</b> Fragmento técnicamente complejo de <i>La fragua de Vulcano</i> (cc. 41-49)	72
<b>Ejemplo 4.12:</b> Armónicos utilizados en <i>Samskara</i> (c. 2) y <i>Fuego de la luna</i> (cc. 20-21)	72
<b>Ejemplo 4.13:</b> Rasgueado en «III. Homenaje...» (cc. 34-35) de <i>Homenajes</i> y en <i>El jinete...</i> (c. 205)	73
<b>Ejemplo 4.14:</b> Indicaciones profusas de agógica y dinámica en <i>Samskara</i> (cc. 1-7)	73

## Lista de Tablas

<b>Tabla 3.1:</b> Motivos <i>b</i> a <i>g</i> de <i>El jardín de Lindaraja</i> (1999)	34-35
<b>Tabla 3.2:</b> Estructura formal de <i>El jardín de Lindaraja</i> (1999)	38-39
<b>Tabla 3.3:</b> Estructura formal de «I.- Ninnananna», de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	45
<b>Tabla 3.4:</b> Motivos <i>h</i> a <i>j</i> de «II.- Toccata diavolesca», de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	47
<b>Tabla 3.5:</b> Estructura formal de «II.- Toccata diavolesca», de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	49
<b>Tabla 3.6:</b> Estructura formal de «III- L'anima sola» de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	52-53
<b>Tabla 3.7:</b> Motivos <i>u</i> al <i>w</i> de «IV- Stregue» de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	53-54
<b>Tabla 3.8:</b> Estructura formal de «IV.- Stregue» de <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	56-57
<b>Tabla 3.9:</b> Motivos <i>a</i> al <i>d</i> , de <i>La fragua de Vulcano</i> (2008)	58-59
<b>Tabla 3.10:</b> Estructura formal de <i>La fragua de Vulcano</i> (2008)	63-64

## Lista de Gráficos

<b>Gráfico 1.1:</b> Distribución por plantilla de la obra de Morales-Caso: Etapa 1 (1987-1996)	25
<b>Gráfico 1.2:</b> Distribución por plantilla de la obra de Morales-Caso: Etapa 2 (1996-2013)	25
<b>Gráfico 1.3:</b> Distribución por plantilla de la obra guitarrística de Morales-Caso	28

## Lista de Ilustraciones

<b>Ilustración 3.1:</b> <i>Jardín de Lindaraja</i> (1909), de Joaquín Sorolla y Bastida	32
<b>Ilustración 3.2:</b> <i>La fragua de Vulcano</i> (1630), de Diego Velázquez	58

# Índice

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Presentación y justificación del trabajo	11
1.2. Objetivos	12
1.3. Estado de la cuestión	13-17
1.4. Metodología	17-21
2. APROXIMACIÓN AL AUTOR	23
2.1. Formación	23
2.2. Influencias	24
2.2. Reconocimientos recibidos	24
2.2. Visión global de su producción	24-26
2.2.1 La música vocal	26
2.2.2 La música camerística	27
2.2.3 La música para instrumentos a solo	27-28
2.2.4 La producción para guitarra	28-30
3. ANÁLISIS POÉTICO Y DESCRIPTIVO	31
3.1. <i>El jardín de Lindaraja</i> (1999)	31
3.1.1. Contexto poético	31-32
3.1.2. Análisis paramétrico	32-39
3.2. <i>Il sogno delle streghe</i> (2002)	39
3.1.1. Contexto poético	40
3.1.2. Análisis paramétrico	40
3.1.2. «I.- Ninnananna»	40-45
3.1.2. «II.- Toccata diavolesca»	46-49
3.1.2. «III.- L'anima sola»	49-53
3.1.2. «IV.- Stregue»	53-57
3.3. <i>La fragua de Vulcano</i> (2008)	57
3.1.1. Contexto poético	57-58
3.1.2. Análisis paramétrico	58-64

4. ANÁLISIS COMPARATIVO	65
4.1. Contexto poético	65
4.2. Análisis paramétrico	65-74
5. CONCLUSIONES	75-78
6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADAS	79-82

# 1. INTRODUCCIÓN

La composición para guitarra, desde que, sobre todo, en España, a finales del siglo XVIII, pasase de ser solo un instrumento popular a adoptar también una función concertística, ha ido asociada a la figura del compositor-guitarrista. A partir del primer cuarto del siglo XX esto comienza a cambiar y este instrumento vinculado a la cultura de nuestro país adquirió un nuevo estatus. Fue un auténtico renacimiento español de la guitarra (Neri de Caso, 2013), en el que compositores no guitarristas de la talla de Manuel de Falla, Joaquín Turina o Joaquín Rodrigo le dedicaron algunas de sus creaciones. Posteriormente, a partir de los años cincuenta, se incorporan al repertorio del instrumento las novedades compositivas más recientes. Todo ello ha posibilitado una ampliación de sus posibilidades y un extenso repertorio que, por desgracia, sigue siendo desconocido por la mayor parte de los intérpretes.

## 1.1. Presentación y justificación del tema

El presente Trabajo Fin de Grado que lleva por título *Aproximación al lenguaje guitarrístico de Eduardo Morales-Caso (1969)*, pretende ser un acercamiento a la figura de este compositor a través del análisis de tres de sus composiciones para este instrumento: *El jardín de Lindaraja* (1999), *Il sogno delle streghe* (2002) y *La fragua de Vulcano* (2008). Morales-Caso, compositor cubano nacionalizado español, es una de las figuras actuales más relevantes en el ámbito de la composición para guitarra (pese a no ser guitarrista), tanto por la cantidad como por la calidad de sus obras. Además de piezas para guitarra solista, ha dedicado varias páginas al instrumento en el ámbito camerístico (flauta y guitarra, voz y guitarra...) y orquestal (es autor de dos conciertos para guitarra y orquesta), lo cual evidencia la importancia de la guitarra en su catálogo.

Como guitarrista, el interés que tengo en descubrir nuevo repertorio para mi instrumento, unido a la suculenta posibilidad de establecer contacto con un compositor actual de tanto talento como Morales-Caso, con una trayectoria tan importante y un futuro aún más prometedor, han sido las principales razones a la hora de elegir el tema para este TFG. De esta manera puedo, además, aunar los conocimientos adquiridos en estos años dentro del mundo de la musicología, sin olvidar el ámbito de la interpretación que tanta importancia tiene en mi vida. Por otra parte, más allá de la calidad y el interés que despierta en mí su música, la actual falta de estudios sobre su producción, como

queda de manifiesto en el estado de la cuestión, ha sido otro de los motivos fundamentales para la elección del tema. Por ello, este trabajo aspira a ser germen de futuras investigaciones que hagan justicia a la obra de este compositor, que goza del aprecio del público y de la crítica, y que pese a su juventud ha conseguido posicionarse como uno de los líderes de referencia en el panorama de la música contemporánea de nuestro país.

## 1.2. Objetivos

La tesis o hipótesis fundamental sobre la que se asienta este TFG consiste en que la guitarra es representativa del trabajo compositivo de Eduardo Morales-Caso. El número y calidad de las obras que ha dedicado a este instrumento, así como la repercusión que alguna de ellas ha tenido en el ámbito guitarrístico (como por ejemplo *El jardín de Lindaraja*, primer premio en el «XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia», en 2001), son las principales evidencias que sustentan esta afirmación. No obstante, el hecho de no existir en la actualidad ninguna investigación sobre dicha obra, hace que mi principal objetivo en este trabajo sea dar a conocer la figura del compositor a través de tres de sus piezas guitarrísticas más representativas –conforme a criterios que expondré–, mostrando cuál es su lenguaje guitarrístico. Los objetivos del trabajo se detallan como sigue a continuación:

- a) Comprender los aspectos de la vida y formación artística de Eduardo Morales-Caso que nos ayuden en el estudio de las obras propuestas.
- b) Realizar un primer balance del catálogo de obras del compositor, que permita establecer etapas y valorar la distribución genérica y cronológica de la producción.
- c) Realizar un estudio analítico de *El jardín de Lindaraja*, *Il sogno del streghe* y *La fragua de Vulcano*, incluyendo cuatro fases en el estudio: poética, descriptiva, comparativa y crítica.

### 1.3. Estado de la cuestión

La principal referencia bibliográfica existente sobre Eduardo Morales-Caso es la entrada que tiene en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Eli Rodríguez, 2002), lo cual es especialmente relevante si tenemos en cuenta el año de edición, cuando el compositor apenas superaba la treintena y su obra casi no era conocida en España. En dicha voz, Victoria Eli nos aporta una primera aproximación a su biografía y a su obra. Dentro de ésta, la musicóloga destaca su producción vocal, muy extensa en sus primeros años. Obviamente, dada la fecha de publicación del texto, la catalogación de su obra llega hasta el año 2000, por lo que, de las piezas analizadas en el presente trabajo, únicamente se cita *El jardín de Lindaraja* (1999).

No obstante, más allá de esta entrada, el compositor no es mencionado en ninguna de las principales historias de la música en España (González Lapuente, 2012) o en Cuba (Giro, 2007) más recientes. El hecho de que Morales-Caso llegara a España en 1996, fecha relativamente reciente si tenemos en cuenta el momento de edición de las principales publicaciones sobre historia de la música en nuestro país (Marco, 1989), es una razón de peso para no figurar en las mismas.

Pese a no haber tampoco ninguna monografía al uso sobre el compositor, la información recogida en los diversos programas de mano de los conciertos donde su música ha estado presente, en los librillos de las distintas grabaciones musicales y en las críticas que las mismas suscitaron, han sido de vital importancia a la hora de abordar este TFG. Son varios los autores de estos comentarios, destacando especialmente las musicólogas Marta Rodríguez Cuervo y la ya mencionada Victoria Eli, ambas cubanas y profesoras en la Universidad Complutense de Madrid.

Merecen especial atención las observaciones realizadas sobre dos de las obras que voy a analizar en este trabajo (Rodríguez Cuervo, 2009: 10), que inciden en un tipo de escritura guitarrística atenta a los recursos tímbricos del instrumento:

En el modo en que el autor concibe su concepto del género, ambas fantasías abordan la escritura específica pensada para la guitarra y aportan soluciones diferentes. Morales-Caso anota con precisión en la partitura todas las indicaciones necesarias para la interpretación de pasajes más declamados, en su propósito de tratar el discurso sonoro con mayor libertad.

Como ejemplo, el Recitativo lírico de *El jardín de Lindaraja* recurre a procedimientos convencionales de escritura y sonoridad propias del

repertorio tradicional para la guitarra. El autor aprovecha la resonancia natural de su sonido en los motivos por cuartas, los arpeggios realizados con cuerdas al aire, los armónicos y las líneas melódicas formadas entre voces tratadas contrapuntísticamente. Sin embargo, para *La fragua de Vulcano* los cambios frecuentes de compases, la dinámica más contrastante, el *tempo* rápido, el diseño melódico y la construcción por motivos encuentran una solución distinta y menos frecuente dentro de la literatura guitarrística. El resultado consiste en un discurso más armónico y denso que exige al intérprete un volumen de sonido mayor.

En cuanto a Eli Rodríguez, ha juzgado acerca de las obras contenidas en el primer CD monográfico dedicado al compositor –con piezas escritas entre 1990 y 2006– que (Eli Rodríguez, 2007: 5) esta música exhibe lirismo, expresividad, imaginación técnica y virtuosismo:

[...] todas se caracterizan por un lirismo desbordante, en algunas ocasiones dramático y melancólico, en otras, por una fuerza expresiva de gran imaginación, interrelacionada, a su vez, con un virtuosismo musical pleno de inspiración creativa. Y todo ello plasmado en unas partituras que un elenco de intérpretes, incluido el propio compositor al piano, nos ofrecen en versiones magistrales, difícilmente superables.

Recientemente, Susan Campos (2014) ha publicado el libro *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana: Poiésis de un imaginario cultural*, en el que dedica un apartado al análisis de *Coplas a Don Quijote* (1987), una de las primeras obras para voz y piano que Morales-Caso compuso durante su etapa de formación en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Aunque el estudio se centre especialmente en la letra, también hace un análisis de la música, señalando que «la obra se estructura sobre un único motivo, cuyo binomio es un acompañamiento en obstinado» (Campos Fonseca, 2014: 226). La obra vocal es, como mostraré más adelante, de gran importancia en la producción del cubano, especialmente en la etapa anterior a su llegada a España.

Por otra parte, los comentarios que el propio compositor ha realizado sobre su obra han sido fundamentales a la hora de realizar este trabajo. Destaca especialmente el programa *América mágica* de Radio Clásica que se dedicó al autor, en el que, además de su música, se incluye una interesante entrevista con Mikaela Vergara. En ella, Morales-Caso explica, entre otras cosas, cuáles han sido sus principales influencias, cuál es su proceso compositivo, la trascendencia que tiene en su obra lo extramusical



(esencialmente la pintura, de la que se considera un auténtico apasionado) y, finalmente, hace también un repaso de su propia evolución estilística. Se trata, pues, de un documento de gran relevancia.

Fundamental es también el texto *El catalizador de luz*, escrito por el propio compositor en el librito del disco compacto *Fuego de la luna*. Se trata de una grabación de 2011 en la que se muestra una síntesis reveladora de la producción compositiva para la guitarra de Morales-Caso. En el texto, el autor explica cada una de las obras que forman parte del disco, centrándose especialmente en el contexto poético de las mismas. Tanto a los comentarios sobre *El jardín de Lindaraja*, como a los de *Il sogno delle streghe*, haré referencia cuando analice dichas composiciones.

En lo que concierne a la difusión de su obra, el músico goza de bastante popularidad y aceptación entre el público y la crítica especializada. Prueba de ello son los concursos, tanto nacionales como internacionales, en los que se le ha galardonado a lo largo de su carrera y a los que más tarde haré alusión. Hay que mencionar también que se trata de un compositor que cuenta con prácticamente toda su obra editada, la mayor parte de ella en las editoriales de mayor prestigio dentro de la música contemporánea en España: EMEC, Arte Tripharia o Periferia Music. En la actualidad, sin embargo, al igual que otros compositores (Claudio Prieto en Arambol, García Abril en Bolamar, Rudesindo Soutelo en Arte Tripharia), publica sus composiciones en su propia editorial (Morales-Caso Editions).

Gran parte de su música está grabada por diversos intérpretes en tres discos monográficos que el sello Verso publicó en 2007 (*La nave de los locos*), 2009 (*Las sombras divinas*) y 2011 (*Fuego de la luna*), evidencia que resulta reveladora del interés que despierta entre público e intérpretes.

Como ya adelanté, el tercer disco es especialmente relevante para el tema de este TFG, ya que está dedicado en exclusiva a su producción guitarrística. Las tres obras que ocupan el presente trabajo cuentan al menos con una grabación. *El jardín de Lindaraja* es la obra para guitarra sola más grabada del compositor, con cuatro versiones. Iliana Matos fue la primera que registró la interpretación de esta pieza (inicial dentro del catálogo para guitarra sola del compositor), en el disco del *Certamen Luys Milán* celebrado en Valencia en 2004, y la volvió a grabar para *Las sombras divinas*, en 2009. Un año después, Agustín Mauri la grabó en un disco titulado precisamente *El jardín de Lindaraja*. Finalmente, Adam Levin, en el monográfico dedicado a la música para

guitarra de Eduardo Morales-Caso de 2011, incluyó, además de *El jardín de Lindaraja*, las otras dos piezas que vamos a analizar: *Il sogno delle streghe* y *La fragua de Vulcano*. Es el único artista que ha grabado hasta la actualidad estas dos obras, la primera de ella en dos discos más: *Las sombras divinas* y *Music from out to time* de 2010. Excepto el disco de Iliana Matos del *Certamen Luys Milán*, el resto de grabaciones se pueden escuchar gratuitamente a través de la fonoteca virtual Spotify.

En conclusión, Morales-Caso es un compositor de «primera línea» (Ruíz Tarazona, 2008) y está considerado actualmente como una de las figuras más destacadas de la composición contemporánea en España, tanto por la crítica especializada como por la aceptación general del público. Miembro de la SGAE y perteneciente al grupo Talea —una asociación de jóvenes compositores residentes en España dedicados a la promoción de la música contemporánea—, uno de los aspectos que más se le suele valorar es su estilo compositivo tan personal. Según Brad Conroy (2012):

His music is contemplative, inventive, and stirs the imagination offering a new and exciting departure from the usual idiomatic repertoire. He is an expert at bringing out the dynamic and tonal possibilities of the guitar through his imaginative use of harmonics, colors and timbres, lush and extended harmonies, and exciting rhythms, proving he has a true gift for expressing his musical genius through the guitar.<sup>1</sup>

Sin embargo, a mi juicio, quien mejor ha conseguido describir su música ha sido Javier Suárez-Pajares (2012: 36):

La música de Morales-Caso es grande porque lo que tiene que decir lo dice por extenso, necesita el discurso, pero es un discurso ameno, fluido, fantasioso, inflamado, dramático. Un discurso abierto, coherente, visceral, espectacular, de una narratividad tan visual que resulta más cinematográfica o pictórica que literaria (en este sentido, le he escuchado hablar de cortes, en lugar de movimientos). Dramatismo, grande, visual y potente, lleno de oscuridades y penumbras habitadas por una infinidad de seres sensibles entre los que uno diría que ocurren cosas serias, trascendentes, altamente comunicativas, ballets imaginarios.

---

<sup>1</sup> Traducción mía: «Su música es contemplativa, inventiva, y despierta la imaginación ofreciendo una nueva y emocionante salida del repertorio idiomático habitual. Es un experto en llevar a cabo las posibilidades dinámicas y tonales de la guitarra a través de su uso imaginativo de los armónicos, colores y timbres, armonías exuberantes y extensas, y ritmos emocionantes, demostrando que tiene un verdadero don para la expresión de su genio musical a través de la guitarra».

Finalmente, es necesario aludir a una tesis doctoral que está llevando a cabo Iván César Morales Flores en la Universidad de Oviedo, dirigida por Julio Ogas. El título de la misma es *Música, identidad y diáspora. Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo (1990-2010)*, en la que casi con seguridad se hará referencia de Morales-Caso. Al tratarse de una investigación doctoral en curso es imposible su consulta, pero confío que sirva para conocer mejor la obra de este compositor y que, en última instancia, amplíe o complemente la información que se derive de este TFG.

#### **1.4. Metodología**

A continuación, expondré sucintamente cómo he decidido articular el presente trabajo en dos partes claramente diferenciadas y, por otra parte, qué herramientas metodológicas he empleado para cumplir los objetivos fijados para la realización del mismo.

En la primera parte, expongo una contextualización del compositor, centrándome en los aspectos de su vida y formación artística más relevantes. Para ello, he utilizado principalmente la entrada dedicada a Eduardo Morales-Caso en el *DMEH* y el resto de escritos que he comentado en el estado de la cuestión. A continuación, presento un estudio de su catálogo observando los géneros abarcados y su distribución cronológica, lo que me ha permitido establecer dos etapas compositivas en su trayectoria artística, dentro de la cual he presentado una especial atención a la producción guitarrística.

En la segunda parte, mucho más específica, me centro en el análisis de las tres composiciones para guitarra ya mencionadas, que conforma una visión de conjunto sobre cómo es el lenguaje guitarrístico del compositor. Este es, sin lugar a dudas, el apartado más importante de este TFG.

Pasando a la reflexión metodológica, me parece necesario dejar claro qué entendemos exactamente por análisis musical, para lo que sigo, primero, la definición de referencia (Bent & Pople, 2005: 340):

[...] that part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution

into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements.<sup>2</sup>

El punto de partida es el estudio de la música misma, más que los factores externos (como hechos biográficos, acontecimientos políticos, condiciones sociales, etc.). Es éste el medio para responder directamente a la pregunta «¿cómo funciona la música?» y, consecuentemente, su actividad principal es la comparación, a través de la cual determina los elementos estructurales y sus funciones. La comparación es, por tanto, una característica inherente a la propia disciplina y es común a todas las clases de análisis musical (formal, funcional, semiótico, schenkeriano...).

El tipo de análisis que he utilizado para este trabajo ha tenido como base vertebradora la semiología musical y, más concretamente, lo expuesto en este terreno por el musicólogo Jean-Jacques Nattiez. La concepción semiológica del francés, asumida a partir del contacto directo con el semiólogo Jean Molino, queda reflejada en dos publicaciones fundamentales (*Fondements d'une sémiologie de la musique* y *Musicologie générale et sémiologie*) y está basada en la distinción de una triple vertiente en el análisis musical (Nattiez, 1990: 11-12), que constituye el marco metodológico principal de este trabajo:

- a) The poietic dimension: even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a process of *creation* that may be described or reconstituted.
- b) The esthetic dimension: 'receivers', when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form; the term 'receiver' is, however, a bit misleading. Clearly in our test case we do not 'receive' a 'message's' meaning (since the producer intended none) but rather a *construct* meaning, in the course of an active perceptual process.
- c) The *trace*: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses. We employ the word *trace* because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process is heavily dependent upon the lived experience of

---

<sup>2</sup> Traducción mía: «La parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma, más que factores externos. Más formalmente, el análisis debe incluir la interpretación de las estructuras de la música, junto a su resolución en elementos constitutivos más simples, y la investigación de las funciones relevantes de tales elementos».

the 'receiver'. Molino proposed the name *niveau neutre* [neutral level] or *niveau materiel* [material level] for this *trace*.<sup>3</sup>

De estas tres dimensiones, la que más me interesa es la del nivel neutro, ya que «a partir del análisis del nivel neutro, es posible para el musicólogo proponer consideraciones de carácter estésico y poyético, por cuanto el musicólogo tiene por sí mismo conocimientos e intuiciones sobre los procesos poyéticos del compositor y los procesos perceptivos en general» (Sobrino, 2005: 673). Para la realización de dicho análisis, utilizaré como fuentes principales las propias partituras, que complementaré con las fuentes discográficas ya mencionadas, que pueden aportar detalles sonoros difíciles de apreciar a través de la escritura. Con el fin de entender las técnicas compositivas del autor aplicadas a la guitarra, realizaré un análisis paramétrico, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- **Análisis motivico:** En el caso de las obras analizadas, los motivos suelen estar más estrechamente relacionados con el aspecto rítmico que con la melodía o la armonía, tal vez debido a la importancia que este tiene en la obra del compositor, como mostraré más adelante. El lenguaje de Morales-Caso suele basarse en un continuo desarrollo motivico. Al igual que en el análisis sistemático que realiza Nattiez (1982: 243-340) de *Density 21.5* (1936, rev. 1946), de Edgar Varèse, he creído oportuno servirme de lo que podemos denominar como partitura «explotada», esto es, comparando los elementos que están relacionados entre sí. No obstante, dado que el objetivo del presente trabajo no es hacer un análisis exhaustivo de cada una de las piezas, únicamente he utilizado esto en uno de los motivos de *El jardín de Lindaraja*, a modo de ejemplo.

---

<sup>3</sup> Traducción mía: «a) La dimensión poiética: incluso cuando está vacío de todos los significados pretendidos, como en este caso, la forma simbólica surge de un proceso de *creación* que se puede describir o reconstituir. b) La dimensión estésica: “receptores”, cuando se enfrentan a una forma simbólica, asignar uno o varios significados a la forma; el término “receptor” es, sin embargo, un poco engañoso. Es evidente que en el caso de nuestro estudio no “recibimos” el significado de un “mensaje” (puesto que el productor no pretendía ninguno), sino más bien un significado *construido*, en el curso de un proceso de percepción activo. c) La *huella*: la forma simbólica se materializa físicamente y materialmente en la forma de una *huella* accesible por los cinco sentidos. Empleamos la palabra *huella* porque el proceso poiético no puede inmediatamente entenderse dentro de sus rasgos, ya que el proceso estésico depende en gran medida de la experiencia vivida por el “receptor”. Molino propuso el nombre de *niveau neutre* [nivel neutro] o *niveau materiel* [nivel material] para esta *huella*.».

- Melodía: El estudio de la melodía hace hincapié en su organización escalística, su perfil melódico y su estructura melódica, así como en la presencia o ausencia de elementos ornamentales.
- Ritmo: En este apartado me centro especialmente en la estructura rítmico-métrica y en el compás o compases utilizados a lo largo de la partitura. Además, presto atención a las diferencias, cuando existen, entre el compás escrito y el compás real; los cambios de acentuación y carácter; los *crescendi* y *diminuendi* rítmicos; la elección del *tempo*; etc.
- Armonía: Entendida como simultaneidad de los sonidos, es un parámetro que subyace en cualquier melodía, aunque no esté explicitada. En primer lugar, defino si se trata de una obra tonal o atonal. A continuación, intento reconocer el tipo de formación acordal empleada (tríadas, cuatríadas, acordes por segundas y cuartas, etc.). Por último, me fijo en elementos relevantes, como progresiones armónicas y cadencias.
- Técnica instrumental: He decidido incluir el comentario sobre el aspecto tímbrico en el apartado reservado a la técnica, ya que ambos están estrechamente relacionados. Así pues, además de detectar las técnicas guitarrísticas más empleadas, comento cómo el compositor utiliza el parámetro tímbrico, tan importante en la música de nuestros días.
- Dinámica y agógica: Se trata de dos elementos claves a nivel interpretativo y a los que, como se verá, Morales-Caso presta especial atención, poblando la partitura de indicaciones al respecto.
- Forma y estructura: Es importante diferenciar, aunque sin entrar en polémica, entre estos dos conceptos que, aunque se parecen, no son lo mismo. El esquema constructivo sobre el que se fundamenta toda obra musical forma su estructura musical. Cuando este plan básico arquitectónico remite a un modelo preexistente se trata de una forma musical: binaria (A-A; A-A'; A-B...), ternaria (A-B-A; A-B-A'; A-A'-A...), etc. En relación con la estructura, encontramos elementos que desempeñan funciones específicas dentro del discurso, como introducción, motivos y temas, coda, puente, transición, nexo o soldadura, etc.

Para clarificar el funcionamiento de las partes analizadas, he decidido servirme de una tabla en la que quedan perfectamente visibles cada una de las

secciones, junto con sus correspondientes articulaciones. Dado el propio carácter de esta música, en la que no encontramos frases musicales al uso (entendidas, en un sentido amplio, como ideas musicales completas que poseen un inicio, un desarrollo y una conclusión), creo más conveniente hablar de segmentos, concebidos como articulaciones básicas dentro de cada sección. No obstante, en aquellos casos en los que los motivos melódico-rítmicos son los que definen las distintas articulaciones, los incluyo dentro de la tabla.

Pese a que lo ideal hubiese sido proporcionar los ejemplos musicales editados en Sibelius o Finale, lo imperativo del plazo de entrega del TFG me ha impedido entregarlo de esta manera. Por este motivo, presentaré los ejemplos extraídos directamente de las propias partituras, razón por la cual no aparece casi nunca la clave (que siempre es la de *sol*) y la legibilidad es menor.

Un acercamiento paramétrico a la partitura como el que he realizado, puede hacer pensar en un tipo de análisis esencialmente científico que, en última instancia, nos lleve a una asociación sospechosa entre análisis y valor estético, como si la obra que no se ajuste a los modelos analíticos preestablecidos tuviera menos valor que las demás. Esta tendencia —asumida por autores como Meyer, LaRue, Schenker y Keller— fue criticada por Cook (1987: 223-224), para quien, al igual que para mí, el objetivo fundamental del análisis musical es que proporcione un apoyo a nuestra experiencia de la música. Evitaré, al mismo tiempo, considerar *a priori* el objeto de análisis como obra maestra, hecho reprochado por Joseph Kerman (1980: 313-314) y que también comparto.

Una vez realizado el análisis poético y descriptivo, he comparado los datos obtenidos de las tres piezas, delimitando cuáles son los rasgos comunes entre ambas. Además, he intentado buscar similitudes con otras obras de la misma producción guitarrística. Con toda esta información, creo necesario poner en evidencia las características que comparte Morales-Caso con Antón García Abril, uno de los maestros de los que más se ha visto influenciado<sup>4</sup>. Finalmente, podré llegar a algunas conclusiones sobre su lenguaje guitarrístico, objetivo principal del presente trabajo.

---

<sup>4</sup> « [...] la aproximación a la obra y universo humanístico de mi maestro Antón García Abril es un referente trascendental en mi proyección compositiva. Su ejemplo, para mí, es imperiosamente significativo.». Eduardo Morales-Caso, correo electrónico con fecha del 20 de junio de 2014.





## 2. APROXIMACIÓN AL AUTOR

### 2.1. Formación

Nacido en La Habana el 10 de marzo de 1969 y con ascendencia asturiana, comenzó su formación musical estudiando acordeón, que sustituyó por el piano y el clarinete al entrar en el conservatorio. No obstante, siempre manifestó una vocación clara hacia la composición y, tras ser admitido en 1988 en el Instituto Superior de Arte (ISA) de su ciudad natal, se graduó en 1994 en dicha especialidad, siendo discípulo de Harold Gramatges, Félix Guerrero, Carlos Fariñas y Joaquín Clerch. Dos años después recibió una beca de estudios para realizar un curso de perfeccionamiento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la guía de Antón García Abril (al cual dedicó las obras *Los ojos del Guadiana* para orquesta sinfónica; *Especulaciones I, II y III*, para flauta, clarinete y fagot; y *A orillas del mar*, obra para soprano y piano inspirada en expresiones de Luis de Góngora) y, un año más tarde, obtuvo la beca iberoamericana del Ministerio de Educación y Cultura de España para realizar un curso de música electroacústica en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, bajo la dirección de Adolfo Núñez. En el año 2000, adquirió el título de Estudios Avanzados en Música por la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la dirección del maestro y compositor español Peris Lacasa, y, en este año 2014, ha presentado en la Universidad Complutense de Madrid su Tesis Doctoral que lleva por título *Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges*, dirigida por la profesora Victoria Eli Rodríguez.

Ha ejercido la docencia como profesor de piano, armonía, análisis, contrapunto, orquestación, improvisación contemporánea y composición en diversos centros educativos: el Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba), el Conservatorio Profesional de Música y Danza Montserrat Caballé (Madrid), y la Escuela Municipal de Música y Danza de San Sebastián de los Reyes (Madrid), gestionada por la Escuela de Música Creativa, en la que continúa su labor docente y forma parte del claustro de profesores de su sede central desde 2010.

## 2.2. Influencias

Según manifiesta el propio compositor, sus principales influencias incluyen, además de Harold Gramatges y Antón García Abril (Vergara, 2010: 12'38-12'59'') como maestros más directos:

[...] la elaboración tímbrica y el sutil refinamiento de los impresionistas franceses; esas delicadas expresiones, imágenes y exotismo a través del color; la desgarrada expresividad, de adentro hacia afuera, de la Escuela de Viena; el expresionismo; la genialidad y sabiduría etnomusicológica de Bartók; el Stravinsky arraigado a la milenaria tradición rusa; el Prokófiev perfecto; el realismo socialista de Shostakvich; y muchos otros.

## 2.3. Reconocimientos recibidos

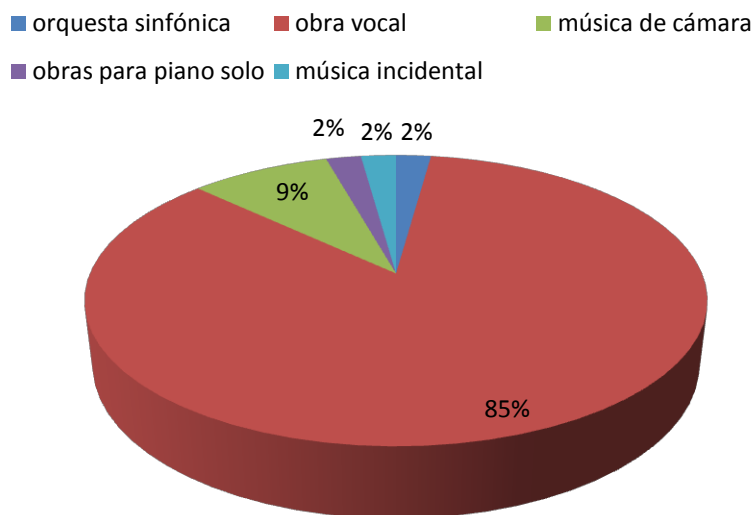
Eduardo Morales-Caso ha sido merecedor de importantes premios internacionales que confirman su consistente ingenio creativo: Primer premio en el I Concurso Internacional de Composición de Música Sinfónica «José Asunción Flores», UNESCO-Paraguay (2000), por la obra sinfónica *Homenaje guaraní*; en el XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica «Andrés Segovia», en La Herradura, Almuñécar, Granada (2001), fue premiada *El jardín de Lindaraja*; también recibió premio en la I Edición del Concurso Internacional de Composición Pianística ILAMS de Londres (2001) por *Las sombras divinas*; y la prestigiosa institución «Oscar B. Cintas Foundation» de Nueva York, le otorgó el «Cintas Fellowship 2003», para la creación del concierto para guitarra y orquesta *The domain of light*, publicado por la editorial catalana Periferia Sheet Music.

Estos galardones han tenido gran importancia en la carrera del compositor, ya que, gracias a ellos, ha conseguido extender internacionalmente su música y ha tenido la oportunidad de estrenar algunas de sus obras en auditorios de gran renombre: Teatro Real (Madrid), Teatro Monumental (Madrid), Sala Ijsbreker (Amsterdam), Okurayama Kinen Hall (Japón), St. John's Smith Square (Londres), Parnassos Hall (Atenas), Witold Lutoslawski (Varsovia), Sala del Mappamondo (Siena), Fundación Juan March (Madrid), y CDMC (Madrid), entre otros.

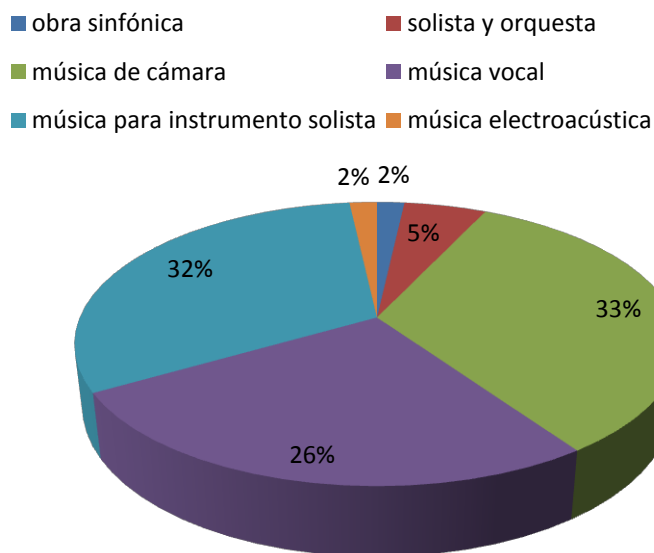
## 2.4. Visión general de su producción

En la trayectoria artística de Eduardo Morales-Caso se puede señalar dos etapas o periodos compositivos marcados por el año 1996, fecha a partir de la cual se traslada a España. A lo largo de todos estos años, su música ha ido evolucionando desde su inicial

afición por las microformas, al complejo desarrollo motivico que queda patente en sus obras más recientes. *Grosso modo*, se observa cómo en su primera etapa había una clara importancia de la música vocal, mientras que en su segunda etapa, mucho más productiva, la música camerística y las composiciones para instrumento a solo (especialmente la guitarra, como mostraré después) adquieren una relevancia mayor.



**Gráfico 1.1:** Distribución por plantilla de la obra de Morales-Caso: Etapa 1 (1987-1996)



**Gráfico 1.2:** Distribución por plantilla de la obra de Morales-Caso: Etapa 2 (1996-2013)

Si por algo se caracteriza sus obras es por la importancia que en ellas tiene el color, que parte de la influencia de los impresionistas franceses, como ya mencioné anteriormente, y que es una constante en toda su producción. Por otra parte, diversos aspectos extramusicales (pintura, literatura, artes plásticas...) son el hilo conductor de varias de sus obras, y ayudan a aumentar e inspirar el imaginario del compositor.

Finalmente, habría que señalar la importancia que tiene la amistad de Morales-Caso con diversos intérpretes a la hora de realizar composiciones para dichos instrumentos. Destaca, por ejemplo, la relación que mantuvo en sus primeros años con la cantante Eglise Gutiérrez y que dio lugar a un gran abanico de obras vocales. También es importante la amistad con el virtuoso Adam Levin, a quien ha dedicado numerosas páginas y gracias a ello se ha ampliado el repertorio guitarrístico.

#### **2.4.1 La música vocal**

La importancia de la palabra, el texto y la poesía, es fundamental en la obra de Eduardo Morales-Caso. No en vano, cuenta con más de una cuarentena de obras vocales, para las cuales ha empleado textos y poemas de varios autores como José Martí, Nicolás Guillén, Rafael Alberti y Sor Juana Inés de la Cruz, así como textos propios. En la exquisita selección de los poemas y sus autores subyace el amor por la literatura que tiene el cubano. Él mismo afirma (Vergara, 2010: 37'23''-38'07'') que:

La palabra para mi es el vínculo más inmediato en la comunicación humana y tiene una marcada presencia en mi catálogo vocal-instrumental. Siempre he sentido una especial fascinación por la literatura, refiriendo en mi obra a diversidad de poetas, desde el Siglo de Oro español, con el culteranismo de Luis de Góngora, pasando por el misticismo de William Blake, el romanticismo de José Martí y el surrealismo de Peter Félix Rodríguez. La palabra puede ser extraordinariamente expansiva, pero a la vez también, como decía Pirandello (el creador realmente del teatro moderno contemporáneo), también la palabra a veces puede ser fuente de malos entendidos. Es esa la dualidad que tiene la palabra, que la interpretación y la posición de coautor del oyente, del que percibe realmente el texto, la obra compositiva, puede ser diversa.

Dentro de este extenso catálogo encontramos una obra para coro de voces mixtas, otra para coro femenino, seis para voz y conjunto instrumental, treinta y cinco para voz y piano, dos para *voz a capella* y una para voz y guitarra. Todas ellas muestran el dominio que tiene Morales-Caso para escribir para la voz, mezclando su lirismo innato

con la perfecta adecuación del texto a la música, teniendo en cuenta las inflexiones y acentuaciones fonéticas del idioma en cuestión. Sus canciones se insertan en lo mejor de una tradición compositiva que parte de los grandes autores del siglo XIX cubano y, según Julio Arce (2010), «la cuidadosa elaboración estructural, la fluidez lírica y el fuerte acento dramático, son rasgos de su música vocal con los que consigue expresar el contenido más íntimo de los textos». Este profundo conocimiento de la escritura vocal lo desarrolló, según cuenta el compositor (Vergara, 2011: 13'40-13'55''), en su etapa de formación en el ISA y gracias al contacto con cantantes, especialmente a la ya mencionada Eglise Gutiérrez, gran soprano de *bel canto*. Seguramente por eso, la mayor parte de estas composiciones pertenecen a sus primeros años o etapa de formación, como la he denominado.

#### **2.4.2. La música camerística**

Otro de los apartados más extensos de la música de Eduardo Morales-Caso corresponde al ámbito de la música de cámara, cuya producción abarca una gran variedad de organizaciones instrumentales. De esta manera, encontramos en su catálogo desde agrupaciones más tradicionales de dúos o tríos, hasta otras menos frecuentes como un quinteto de cuerda más contrabajo o un octeto de cuerda. Esta flexibilidad que tiene el compositor de no ceñirse a un formato preestablecido le permite descubrir y explorar nuevas sonoridades y mezclas tímbricas. La mayor parte de estas composiciones, donde se reflejan la maestría y originalidad del cubano, pertenecen a su segunda etapa.

En todas estas obras, además de quedar de manifiesto la importancia que tiene el color en su música, a la que ya me he referido antes, Morales-Caso muestra un dominio de las características técnicas de cada instrumento y «una capacidad simbólica para representar el sonido dotado de una expresión sensorial que reúne en la escucha cuatro rasgos esenciales: altura, ritmo, dinámica y timbre» (Rodríguez Cuervo, 2010: 4).

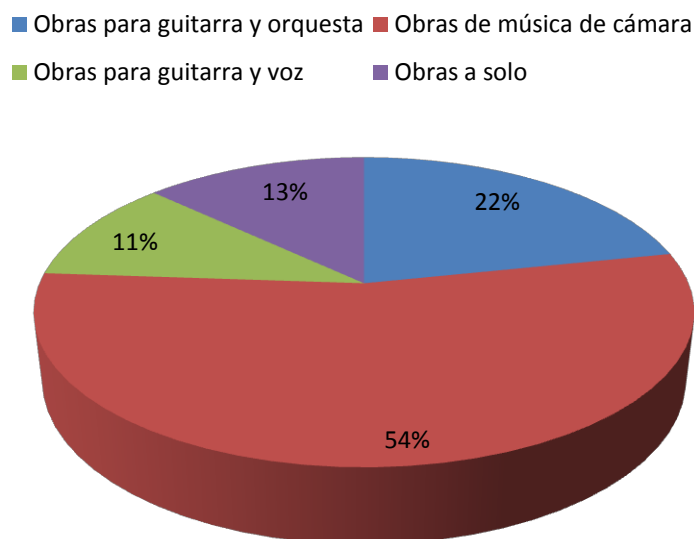
#### **2.4.3. La música para instrumentos a solo**

Hasta la actualidad, los instrumentos a los que Morales-Caso ha dedicado obras a solo han sido: el violín (*Sonata para violín solo*), el piano (*Cinco escenas infantiles*, *Las sombras divinas*, *La nave de los locos* y *Colmena con hechiceras*), el clarinete (*Sonata sola bien temperada* y *Elegguá*), clarinete piccolo (*Tentative Wings*) y la guitarra (con once composiciones a las que haré mención posteriormente). La elección

de instrumentos como el piano o el clarinete a la hora de embarcarse en la ardua tarea de escribir para instrumento solista, seguramente sea debida al mayor conocimiento técnico que tiene el compositor sobre ellos, pues los estudió en los inicios de su carrera.

#### 2.4.4. La producción para guitarra

Tras ganar el Primer Premio en uno de los certámenes más prestigiosos del mundo dedicado a la guitarra (el «XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia» en 2001), Eduardo Morales-Caso se ha consolidado como uno de los compositores de mayor relevancia en el ámbito guitarrístico. Este hecho, junto a la relación que ha mantenido con grandes intérpretes internacionales de este instrumento como Gabriel Estarellas, Adam Levin, Edoardo Catemario, Iliana Matos, Román Viazovskiy, María Esther Guzmán, Anders Clemens o Eva Fampas, ha dado como resultado un extenso catálogo de obras que abarcan desde piezas *a solo*, a obras camerísticas o sinfónicas. En el siguiente gráfico muestro el porcentaje de obras dedicadas tanto a la guitarra solista como a otras formaciones que incluyen el instrumento, y a las que dedicaré un apartado a continuación.



**Gráfico 1.3:** Distribución por plantilla de la obra guitarrística de Morales-Caso

### **a) Obras para guitarra y orquesta**

Eduardo Morales-Caso ha escrito dos conciertos para guitarra y orquesta: *The Domain of Light* (2003) y *Concierto de la Herradura* (2012), estrenado por María Esther Guzmán y la Orquesta de la Universidad de Granada. Este último es un homenaje a la localidad de La Herradura y al maestro Andrés Segovia, en el que el compositor explora la técnica virtuosística de la guitarra a través de un lenguaje que evoca el alhambrismo decimonónico en el primer movimiento, el ambiente impresionista en el segundo, y el carácter y vitalidad de lo popular en el tercero.

### **b) Obras de música de cámara**

Dentro de la música de cámara para guitarra, Morales-Caso cuenta con cinco composiciones que abarcan cada una de ellas un tipo distinto de agrupación, poniendo de manifiesto lo dicho anteriormente de la voluntad del compositor de no ceñirse a un formato fijo. Las dos primeras obras fueron compuestas en el año 2000: *Variante Concertante* (estrenada en el «IV Ciclo de Música Americana» en la Casa de América de Madrid en 2003) y *Allegro Concertante* (estrenada en Ámsterdam al año siguiente de su composición). Dos años después, en 2002, compuso *Introducción y Toccata* para flauta y guitarra, una de las agrupaciones más habituales en la música de cámara para este instrumento, al igual que la de violín y guitarra, para la que escribió la fantasía *Volavérunt* en 2009. No obstante, quizá la composición más importante en este ámbito sea su pieza para guitarra y quinteto de cuerda *El jinete azul* (2007), estrenada por Adam Levin junto al Cuarteto Assai en Madrid en 2010. Se trata de un homenaje al pintor ruso Wassily Kandinsky y supone una gran aportación para el mundo de la composición camerística para este instrumento, tanto por el simple formato utilizado como por su perfecta escritura y originalidad.

### **c) Obras para guitarra y voz**

La única composición para voz y guitarra de Morales-Caso es *Homenajes* (2004) para *mezzo* y guitarra («I.- Homenaje a Joaquín Rodrigo», «II.- Homenaje a Frederic Mompou» y «III.- Homenaje a Manuel de Falla»), sobre textos del propio compositor y de la que existe asimismo una versión para violín y guitarra estrenada en la Iglesia de Bidarray (Francia) en agosto de 2012. En ellas, el compositor describe de manera casi onírica el lenguaje estético de estas tres grandes figuras de la historia de la música española: desde el lenguaje medieval y renacentista de Rodrigo, pasando por el mundo

impresionista de Mompou, hasta la vitalidad rítmica y el entorno popular y flamenco del imaginario de Falla.

#### **d) Obras a solo**

Se trata del apartado más extenso dentro de las páginas dedicadas a este instrumento, con un total de once composiciones: *El jardín del Lindaraja* (1999), la suite *Il sogno dell stregue* (2002), *O pássaro triste do mar* (2003), *Diabolical Rumours* (2003), *El Kalasha de Avalokitesvara* (2005), *Andromeda's Spiral* (2008), *La fragua de Vulcano* (2008), *Samskara* (2010), *Fuego de la luna* (2011), *Trois sortilèges* (2012) y, *Fleeting reminiscences*, que es la más reciente.



### 3. ANÁLISIS POÉTICO Y DESCRIPTIVO

Nos encontramos en el apartado fundamental de este trabajo. En él abordaré el análisis de *El jardín de Lindaraja*, *Il sogno delle streghe* y *La fragua de Vulcano*, en dos fases: en primer lugar presentaré el contexto poético que ha inspirado su creación y, a continuación, realizaré un análisis paramétrico de la partitura. Todo ello irá precedido por una pequeña presentación de la pieza en la que quedará patente por qué esta es representativa en el catálogo del propio autor o, en cualquier caso, cuál es la razón que justifica su presencia en este trabajo. Para mayor comodidad, he optado por realizar el análisis paramétrico de la suite *Il sogno delle streghe* de cada uno de los movimientos por separado, reflejando cuando sea necesario, la relación que existe entre ellos.

#### 3.1. *EL JARDÍN DE LINDARAJA* (1999)

Compuesta en 1999 y estrenada en el «Okurayama Kinen Hall» de Tokyo el 12 de Agosto de 2001 por Yong Tae-Kim, esta fantasía para guitarra consiguió el Primer Premio en el «XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia» (La Herradura, Almuñécar, Granada, 2001), marcando un antes y un después en la carrera del compositor. Está dedicada a Iliana Matos, gran guitarrista cubana y amiga personal de Morales-Caso, y antes de empezar la propia partitura el compositor escribe una frase del Poeta de la Alhambra Ibn Zamrak (1333-1393) que dice: «No estoy sola: ha creado tal prodigio mi jardín, que otro igual ojos no vieron...».

Se trata de una fantasía para guitarra con una estructura claramente ternaria, que se caracteriza por el fuerte contraste existente entre cada sección, pasando de pasajes donde predomina el lirismo a otros de gran agitación, donde la vitalidad rítmica y el elevado virtuosismo son los protagonistas.

##### 3.1.1. Contexto poético

El título de la obra alude directamente a uno de los jardines que se encuentran en la Alhambra, símbolo del apogeo y ocaso de la cultura nazarí a finales de la Edad Media. Concretamente hace referencia al Patio de Lindaraja, uno de los rincones del palacio que, curiosamente, más ha llamado la atención de pintores de todas las épocas, entre los cuales cabe destacar a Joaquín Sorolla (1863-1923), quien dedicó a este lugar uno de sus cuadros (ilustración 3.1). El propio compositor explica que «esta fantasía

recrea, sin llegar a ser una obra programática, el contexto onírico y mágico de la inigualable “Fortaleza Roja” y «está inspirada en la novela *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving» (Morales-Caso, 2011: 6), escrita en 1829 y publicada en 1832 bajo el título *Conjunto de cuentos y bosquejos sobre Moros y españoles*.



**Ilustración 3.1:** *Jardín de Lindaraja* (1909), de Joaquín Sorolla y Bastida

### 3.1.2. Análisis paramétrico

#### a) Análisis motivico

La obra se construye a partir de diversos motivos, en su mayoría con un especial énfasis en el aspecto rítmico y sobre los que el compositor realiza variaciones desarrolladas. Sirva como ejemplo el primero ( $a$ ), que aparece en la introducción y que, después de haberlo enunciado por vez primera, lo va desarrollando y variando cada vez más. Este se divide en cuatro partes ( $a_1$ ,  $a_2$ ,  $a_3$  y  $a_4$ ), cada una con una identidad propia. La primera se caracteriza rítmicamente por el uso del tresillo de corchea, mientras que tanto melódica como armónicamente utiliza el intervalo de cuarta, que tendrá una marcada presencia a lo largo de la composición. La segunda parte queda definida por el empleo del arpegiado y por su textura acordal. La tercera destaca por el gesto rápido que desciende melódicamente por intervalos de segunda (la primera mayor y la segunda menor) y, finalmente, la cuarta se caracteriza por ser la misma nota, pero rítmicamente es una blanca ligada a una corchea.

Para ilustrar este tipo de recurso de variación desarrollada, me serviré de la tipología de análisis llevada a cabo por Nattiez (1982) sobre *Density* ya mencionada en la metodología basada en lo que podemos denominar partitura «explotada», esto es, comparando los elementos que están relacionados entre sí.


The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'Density'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *mf (sonoro)* and features a triplet of eighth notes. A red bracket labeled *a1* spans the first two notes of this triplet. A diagonal line labeled 'C V' indicates a change in texture or articulation. A second red bracket labeled *a3* spans a subsequent triplet. The instruction *(a piacere)* is written below the staff. The second staff starts with a dynamic marking of *f* and continues the triplet pattern. The third staff begins with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *cresc. e acceler. poco a poco*. It features several triplets, some of which are circled with the number '2'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

**Ejemplo 3.1:** Variación desarrollada a partir del motivo *a*

En la primera frase musical con la que se inicia el *Allegro vivo con fuoco* se exponen los cuatro motivos característicos de lo que veremos después que es la primera sección de la obra (A, cc. 3-26). Todos ellos se caracterizan fundamentalmente por el ritmo y su duración coincide con un compás entero, que en cada caso es de un tipo. El siguiente motivo (*g*) pertenece a la sección B (cc. 28-68), y es más melódico. En la tabla que presento a continuación expongo los fragmentos de los motivos con una pequeña descripción de los mismos.

	Ejemplo musical	Características
motivo <i>b</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 9/8</li> <li>• Ritmo hemiólico</li> <li>• Empleo de <i>sfz</i> y acentuación para marcar ritmo 3+2+2+2</li> <li>• Melódicamente: nota pedal sobre la que aparece un intervalo de novena</li> </ul>
motivo <i>c</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 8/8</li> <li>• Articulación cada dos corcheas</li> <li>• Dirección melódica ascendente: alternando cuartas justas y terceras mayores</li> </ul>
motivo <i>d</i>	<p>( articulado )</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 6/8</li> <li>• «Ritmo no retrogradable»<sup>5</sup>, basado en figuración de corchea y negra</li> <li>• Acentuación en todas las notas</li> <li>• Técnicamente uso del rasgueado</li> <li>• Dinámica de <i>ff</i></li> </ul>
motivo <i>e</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 9/8</li> <li>• Todo corcheas con acentuación en las partes fuertes</li> <li>• Melódicamente tiene perfil ondulante (descendiendo primero y ascendiendo después)</li> </ul>
motivo <i>f</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 8/8</li> <li>• Caracterizado por el uso de la síncopa a partir del tercer pulso</li> <li>• Textura acordal</li> </ul>

<sup>5</sup> Según Messiaen, los «ritmos no retrogradables» son aquellos que se leen igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda (1993:17).

motivo g	<p><i>molto meno mosso</i> <math>\text{♩} = 58 \text{ a } 64</math>  <i>cantabile espressivo</i></p>  <p><i>sub.p</i>      <i>(sempre leggiero)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás de 6/8</li> <li>• Textura de melodía acompañada a partir de una nota pedal</li> <li>• Dinámica de <i>p</i> e indicación de <i>cantabile espressivo</i></li> </ul>
----------	--	---

**Tabla 3.1:** Motivos b a g de *El jardín de Lindaraja* (1999)

## b) Melodía

Pese a ser una obra atonal, el lirismo y la importancia que da el compositor al aspecto melódico queda especialmente reflejado en esta composición. En general, hay un predominio de intervalos conjuntos, pero también hay muchos saltos interválicos que, más allá de romper el discurso musical, no hacen sino dar mayor dramatismo a la línea melódica.

El ámbito utilizado abarca prácticamente toda la tesitura del instrumento, desde el *re* hasta el *fa*, a lo que hay que sumar las notas sobreagudas interpretadas mediante armónicos artificiales. Encontramos un uso importante de notas pedales y un claro intento de aprovechar la sonoridad y resonancia del instrumento, especialmente visible por el uso de cuerdas al aire. Finalmente es interesante destacar que, pese a utilizar intervalos o notas disonantes a priori, la capacidad del compositor de difuminar la consonancia con la disonancia da lugar a un discurso pleno de musicalidad y lirismo. Esto se consigue, en buena medida, por la efectiva alternancia que se hace de estos intervalos disonantes, como la segunda menor o el tritono, con consonancias como las tríadas.

## c) Ritmo

A lo largo de la composición encontramos una gran variedad tanto rítmica como métrica, que hace que se presenten partes sin indicación de compás alguna, como en la primera sección, a otras en las que los cambios rítmicos son constantes, originando una polimetría. De esta manera, aparecen compases tan distintos como 2/4, 8/8, 7/8 o 6/8. La unidad de tiempo varía, por tanto, dependiendo del tipo de compás, en el caso de que

lo haya, pero en general suele ser la corchea. En cuanto al *tempo*, mientras que en la introducción, puente y la coda no hay indicación ninguna, debido a su carácter improvisatorio, en la primera sección (marcada *allegro vivo con fuoco*), el compositor precisa una indicación metronómica de ♩ = 138 y, en la segunda (*molto meno mosso*), marca ♩ = 56 a 64.

Mientras que en esta segunda sección las acentuaciones coinciden con el compás escrito (que en ese caso no varía), en la primera nos encontramos con los dos casos. Así pues, a veces los cambios de compás obedecen a los cambios de acentuación (es decir, la polimetría de la obra es subsidiaria de la polirritmia), y otras veces no. Finalmente, debemos hacer referencia al hábil uso que Morales-Caso hace de los *crescendi* y *diminuendi* rítmicos, lo cual ayuda a dar dirección a la música, creando tensión o relajándola (dependiendo si se produce un acercamiento de los ictus y/o la disminución de los valores de las notas, o, por el contrario, se da un distanciamiento de los ictus y/o la aumentación de los valores de las notas).

#### **d) Armonía**

Aunque se trata de una obra atonal, el compositor consigue crear un lenguaje que casi es percibido por el oyente como tonal. No obstante, el protagonismo explícito de la armonía queda prácticamente reducido a la introducción, ya que en las dos secciones principales el ritmo y la melodía respectivamente serán el pilar básico. Es precisamente en el «recitativo lírico», donde el cubano se sirve de varios tipos de acordes, que van desde las tríadas más simples (mayor, menor, aumentada o disminuídas) hasta llegar a lenguajes armónicos más propios de la música del siglo XX, como son los acordes por segundas o cuartas. Uno de los elementos más reseñables es el empleo que hace Morales-Caso de las progresiones que, de alguna manera, le sirven para crear una especie de «cohesión tonal» en un contexto eminentemente atonal.

#### **e) Técnica guitarrística**

Junto a la multitud de efectos e indicaciones que hace el cubano, hay que señalar a este respecto la importancia que tiene la digitación llevada a cabo por Iliana Matos. Dicha digitación permite al intérprete sacar del instrumento el mayor lirismo posible, utilizando para ello, por ejemplo, cuerdas con mayor cuerpo y mejor timbre como la segunda o la cuarta, en lugar de la primera o la tercera, mucho más planas a nivel melódico (ejemplo 3.2)



**Ejemplo 3.2:** Digitación en cuerdas segunda y cuarta, en lugar de primera y tercera

Morales-Caso conoce muy bien, pese a no ser guitarrista, la técnica y las posibilidades del instrumento. Esto queda especialmente reflejado en momentos en los que el propio compositor especifica el uso de una cuerda al aire, que ayuda a mantener un poco más la sonoridad de esa nota como si de la utilización del pedal pianístico se tratara. Qué decir también de cuando indica que se toque en *ponticello*, un elemento tímbrico de primer orden, que ayuda además a que se entiendan mejor cada una de las notas. Pero quizá el recurso técnico más importante del que hace uso el compositor sea los armónicos artificiales, que además lo combina a veces con notas pulsadas de manera natural. Se trata de una técnica con la que no es fácil sacar una buena sonoridad y que en muchas ocasiones, cuando un compositor no guitarrista la escribe, puede incluso que sea prácticamente imposible su ejecución. No es el caso del cubano, que sabe perfectamente cómo y cuándo emplear este recurso, lo cual es sin duda algo que como intérprete se valora mucho.



**Ejemplo 3.3:** Utilización de armónicos artificiales junto a notas pulsadas de manera natural

#### f) Dinámica y agógica

Las indicaciones dinámicas, así como las relativas a la agógica o al carácter, están continuamente presentes en la partitura de *El jardín de Lindaraja*. El rango dinámico oscila entre el *p* y el *ff*, con grandes contrastes súbitamente que ayudan a dar variedad y hacer mucho más ameno el discurso musical. Al mismo tiempo son

frecuentes también los *crescendi* y *diminuendi*, explícitamente señalados por el compositor a través de reguladores dinámicos.

En lo referente a la agógica, más allá de las indicaciones metronómicas mencionadas anteriormente, el compositor realiza múltiples anotaciones del tipo *a piacere*, *calmato misterioso*, *animato*, *poco rit.* o *cresc. e acceler. poco a poco*, por ejemplo. Todo ello ayuda sobremanera al intérprete aunque, al mismo tiempo, reduce la posible aportación a la interpretación por parte del mismo.

### g) Forma

Como ya hemos mencionado anteriormente, nos encontramos ante una fantasía en un único movimiento con una estructura claramente ternaria, cuyas secciones quedan definidas atendiendo especialmente a los cambios de *tempo* y de carácter. Consta además de una introducción a modo de recitativo lírico, en la que aparecen una serie de motivos, ya comentados, que serán reutilizados posteriormente como puente entre B y A' y, finalmente, en la coda. A continuación expongo un cuadro resumen en el que quedan reflejadas cada una de las secciones, así como sus subdivisiones internas correspondientes y los motivos que aparecen en las mismas.

Sección	Segmentos	Compases	Tempo	Motivos
Introducción		Sin indicación	Recitativo lírico, <i>andante quasi improvvisato</i>	<i>a</i>
	Puente	1-2		
A	A <sub>1</sub>	3-11	<i>Allegro vivo con fuoco</i> ♩. = 138	<i>b, c, d, e</i>
	A <sub>2</sub>	11-26		
	B <sub>1</sub>	28-34		<i>f</i>
	B <sub>1</sub> '	35-43		



B	B <sub>2</sub>	44 (con anacrusa)-52		
	B <sub>3</sub>	53 (con anacrusa)-59		
	<i>Codeta</i>	60-68		
Puente		Sin indicación	<i>Lento liberamente (quasi senza tempo)</i>	<i>a</i>
A'	A <sub>1</sub> '	69-87	<i>Allegro vivo con fuoco</i> ♩ = 138	<i>b, c, d, e</i>
	A <sub>2</sub> '	88-109		
Coda		Sin indicación	<i>Lento liberamente (quasi senza tempo)</i>	<i>a</i>

**Tabla 3.2:** Estructura formal de *El jardín de Lindaraja* (1999)

### 3.2. IL SOGNO DELLE STREGHE (2002)

Compuesta en el año 2002<sup>6</sup>, esta suite para guitarra en cuatro movimientos es la obra de mayor envergadura para guitarra sola de Eduardo-Morales Caso, con una duración aproximada de 15' 30'' según indica el propio autor. El complejo grado de elaboración motívica que en ella se alcanza, la convierte en una obra de vital importancia para entender el lenguaje compositivo del cubano, justificando así la presencia de esta en el presente trabajo. Fue estrenada por María Esther Guzmán el 18 de Enero de 2003 en Valencia, en el «Concierto Extraordinario de Guitarra» organizado por Amigos de la Guitarra de dicha ciudad. Cada uno de los movimientos («I.- Ninnananna», «II.- Toccata diavolesca», «III.- L'anima sola», y «IV.- Streghe») está dedicado a cuatro grandes guitarristas y amigos del compositor: Pedro Rodrigo, Joaquín Clerch, María Esther Guzmán y René Mora, respectivamente.

<sup>6</sup> «La obra fue comenzada en el año 2001, pero concluida en el 2002. Por esta razón, aparecen las dos fechas en diversas referencias sobre la composición (incluida la edición-publicación de Arte Tripharia).» Eduardo Morales Caso, correo electrónico con fecha del 20 de junio de 2014.

### 3.2.1. Contexto poético

El título de la suite hace referencia a dos elementos básicos a los que se hará de alguna manera alusión a lo largo de la partitura: el *sogno* (sueño) y las *streghe* (brujas). A continuación expongo el comentario realizado sobre la obra por el propio autor (Morales-Caso, 2011: 7), que nos ayuda a entender mejor cuál es el contexto poético en el que se enmarca:

*Il sogno delle streghe*, suite para guitarra escrita en el año 2002, sustenta su arquitectura formal en cuatro movimientos exhaustivamente definidos, engarzados por la alusión común al *sogno* y a las *streghe*. [...] La *scordatura* de la sexta cuerda (cambiada a *re*), constituye el eje de centralidad armónica que vincula a todos sus movimientos entre sí. El material temático elegido para «Ninnananna» corresponde a una cita elaborada, de mí mismo, explícita en *Te traigo el ancho mar* (canción de cuna para soprano y piano, 1997). Enmarcada en la vorágine de una urgente vitalidad y fluidez de células motívico-rítmicas breves, irrumpe la «Toccata diavolesca» propulsando un *Allegro brillante* cargado de energía electrizante que deviene en el místico *rubato e molto espressivo* del *Adagio* de «L'anima sola». El epílogo –no tan breve– de brujas que vuelan y se precipitan desde el vacío, emerge con «Streghe» que incluye en su sección conclusiva una brevísima referencia o cita a «Ninnananna», a modo de personaje cíclico que abre y cierra la dramaturgia musical.

Pese al título evocador, no se trata de una obra propiamente programática. Morales-Caso dice<sup>7</sup> que:

Aunque el título de la obra es sugerente no responde a ningún programa en específico, sólo incentivo la imaginación del público al sugerir el universo fantástico y mágico de las brujas, subrayado a través de las tensiones armónicas (disonancias de segundas menores), las articulaciones y el tratamiento del «color» a través del timbre.

### 3.2.2. Análisis paramétrico

#### 3.2.2. «I. Ninnananna»

##### a) Análisis motívico

---

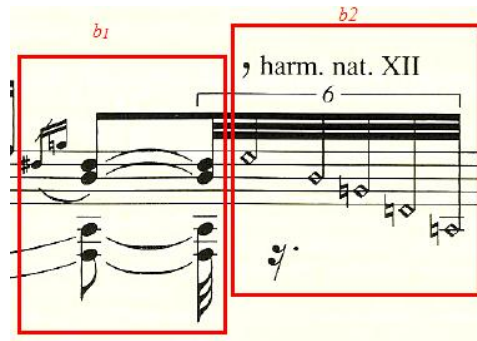
<sup>7</sup> Eduardo Morales-Caso, correo electrónico con fecha del 20 de junio de 2014.

Ya en el primer compás quedan expuestos los que van a ser dos de los motivos fundamentales de este movimiento. El motivo *a* (ejemplo 3.4), se divide en dos partes claramente diferenciadas. La primera ( $a_1$ ), rítmicamente se caracteriza por su ritmo atresillado (tresillo de corcheas) y, melódicamente, está formado por una quinta ascendente más una séptima mayor. A lo largo del movimiento aparecerán también de forma recurrente las inversiones armónicas de estos intervalos, es decir: la cuarta justa y la segunda menor. La segunda parte ( $a_2$ ), rítmicamente no es sino una variación por disminución de  $a_1$ . Armónicamente, el motivo *a* enuncia el bajo que va a ser el eje vertebrador de toda la suite: el *re* de la sexta cuerda al aire. Por otra parte, se caracteriza porque a nivel melódico emplea una escala hexátónica, concretamente la de tonos enteros: *re-mi-fa#-sol#-la#-do* (el enarmónico de *sib*).

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Lento' (quarter note = 40) and 'cantabile, sempre dolce'. The score is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a triplet of eighth notes (labeled  $a_1$ ) and a triplet of quarter notes. The second measure contains a sixteenth-note triplet (labeled  $a_2$ ). Red boxes highlight these two parts. The dynamic is marked 'mp sonoro'.

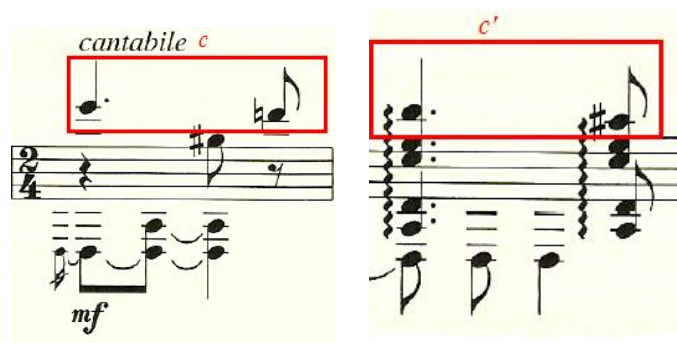
**Ejemplo 3.4:** Análisis del motivo *a* de «I.- Ninnananna» (c.1), de *Il sogno delle streghe* (2002)

El motivo *b* está formado por dos partes claramente diferenciadas, separadas cada una de ellas por una pequeña coma de respiración: la primera parte es una corchea que está ligada a una fusa ( $b_1$ ) y, la segunda, es anacrúsica y se caracteriza por el uso de un seisillo de fusas ( $b_2$ ). Lo más característico es precisamente esta segunda parte y, más concretamente, el timbre de la misma, ya que se trata de armónicos naturales. El primer acorde, que melódicamente se caracteriza por el uso de dos notas de adorno a modo de apoyatura, será diferente cada vez que aparezca. Lo que nos interesa armónicamente señalar es, precisamente, la interválica mayoritariamente de cuartas que se genera al utilizar las cuerdas al aire de la guitarra, así como el carácter cadencial que tiene.



**Ejemplo 3.5:** Análisis del motivo *b* de «I.- Ninnananna» (c.1), de *Il sogno delle streghe* (2002)

El tercer y último motivo reseñable de este movimiento, el motivo *c* (ejemplo 3.6), se enmarca dentro de la cita musical (A) que utiliza el compositor y está formado por una negra con puntillo más una corchea. Melódicamente se caracteriza por ser un intervalo de segunda mayor descendente, aunque también aparecerá como segunda menor (*c'*).



**Ejemplo 3.6:** Motivo *c* y *c'* de «I.- Ninnananna», de *Il sogno delle streghe* (2002)

## b) Melodía

El ámbito de tesitura comprende la totalidad de las notas que puede abarcar el instrumento con esta afinación: desde el *re* hasta el *si*. Encontramos una cierta variedad, e incluso equilibrio, entre el uso de intervalos conjuntos y disjuntos, lo cual ayuda a generar un perfil melódico heterogéneo o mixto. No obstante, cuando aparece citada, directa o indirectamente, la frase musical extraída de *Te traigo el ancho mar*, se observa un predominio de intervalos conjuntos, sin grandes saltos y un perfil melódico ondulado, todo ello característico de una obra vocal. Esta es sin duda la frase musical más importante de este movimiento (Tema A, cc. 3-6) y, como veremos más adelante, será utilizada brevemente al final de la suite, otorgando una forma cíclica a la misma. A

continuación expongo el fragmento de la canción que el compositor toma como cita y la primera de las veces que aparece en este movimiento, en el tono original, pero con una armonización distinta. Pese a que la canción no está editada, el propio Morales-Caso ha tenido la gentileza de proporcionármela amablemente.

*poco rit.*

Ni - ño mí - o no duer - mas en el bos - que,  
 Ni - ño mí - o es - cu - cha mis can - cio - nes,

*mp (sempre)*

*p (sempre)*

*p (sempre)*

**Ejemplo 3.7:** Fragmento musical (cc. 13-16) de *Te traigo el ancho mar* (1997)

*cantabile*

*mf*

**Ejemplo 3.8:** Cita musical de *Te traigo el ancho mar* (1997) en «I.- Ninnananna» (cc. 3-6), de *Il sogno delle streghe* (2002)

Este material temático-melódico aparecerá a lo largo del movimiento variado de maneras diversas. Para ello, el compositor se sirve de recursos tímbricos propios del la guitarra como los armónicos, cambios de alturas, imitaciones simples y elaboraciones a partir de variantes condicionados por la naturaleza del instrumento.

### c) Ritmo

A lo largo del «Ninnananna» se combinan compases de 3/4, 3/4 + 1/8, 2/4 y 4/4, sin un patrón determinado. La unidad de tiempo suele ser la negra; de hecho, el propio compositor hace referencia al pulso general en la indicación metronómica: ♩ = 40. Se trata pues de un movimiento con polimetría horizontal.

### d) Armonía

Ya hemos dicho que la *scordatura* de la sexta cuerda, cambiada a *re*, constituye el eje de la centralidad armónica de toda la obra. Sobre este sustento, casi siempre reforzado por su quinta para crear una mayor densidad y profundidad en el sonido, aparece una gran variedad de tipos de acorde. Morales-Caso no se sirve de un único recurso compositivo a nivel armónico, sino que hace un uso variado de técnicas que van desde la escala de tonos enteros o la armonía por cuartas hasta la politonalidad. El paisaje sonoro que se crea se caracteriza por ser etéreo y enigmático, pero siempre apoyado sobre la nota *re* que le otorga una cierta estabilidad tonal.

### e) Técnica guitarrística

La técnica de guitarra más característica de la que hace uso Morales-Caso en es la de los armónicos (tanto naturales como artificiales), que le ayudan a crear ese paisaje sonoro etéreo del que hablaba anteriormente y que, en última instancia, hace alusión al título del mismo: «Ninnananna», es decir, «nana» en italiano. Cabe destacar también la indicación que hace el cubano en algunos acordes de utilizar el rasgueado, pero en este caso con la intención de entender mejor cada una de las notas, y no con una función rítmica o percusiva.

### f) Dinámica y agógica

La dinámica general de este primer movimiento es de *piano*. No obstante, también hay alguna tímida indicación de *mf* o *f*, pero suele ser atenuada por el compositor añadiendo *ma dolce*. Son frecuentes los reguladores dinámicos y no los contrastes súbitos, lo cual dota al discurso musical de una notable fluidez.

En cuanto a la agógica, pese a que la indicación es de *Lento* (♩ = 40), el carácter que tiene todo el movimiento permite al intérprete una gran libertad rítmica, excepto en ciertos momentos concretos en los que el compositor indica *a tempo*. Todo esto tiene como objetivo dar la mayor expresividad y lirismo posible, lo cual se acentúa cuando el

compositor anota en muchos pasajes indicaciones como *cantabile* o *legato e molto espressivo*.

### g) Forma

Nos encontramos ante una especie de forma rondó un poco desvanecida, que viene articulada en base al tema A, que es la cita musical de *Te traigo el ancho mar*. No obstante, las variaciones que sufre dicho tema son notables, pero aún así creo que son percibidas claramente por el oyente. A todo ello se suma una pequeña introducción y coda, como vemos en la siguiente tabla.

Sección	Segmentos	Compases
Introducción		1-2
A	A <sub>1</sub>	3-6
B	B <sub>1</sub>	7-11
	B <sub>2</sub>	12-14
A'	A' <sub>1</sub>	15-22
	A <sub>2</sub>	23-29
C		30-34
Coda		35-37

**Tabla 3.3:** Estructura formal de «I.- Ninnananna», de *Il sogno delle streghe* (2002)

### 3.2.2. «II. Toccata diabolica»

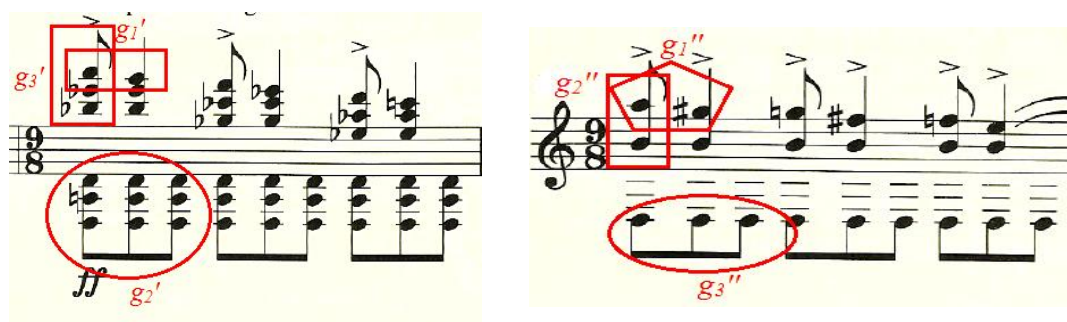
#### a) Análisis motivico

Este segundo movimiento se forma a través de una serie de pequeños motivos melódico-rítmicos que se van desarrollando a lo largo de la partitura. No obstante, según mi punto de vista, existe un motivo principal que, en cierto sentido, genera el resto. Se trata del que he denominado motivo *g*, y cuya parte más importante es una célula basada rítmicamente en un pie métrico yámbico y melódicamente en una segunda mayor descendente ( $g_1$ ), a modo de apoyatura. Merece también la pena destacar el papel que subyace a este motivo rítmico: un acompañamiento con una nota pedal, que a lo largo del movimiento irá cambiando de acuerdo al tipo de compás ( $g_2$ ) y, por otra parte, una armonización por segundas menores de la melodía ( $g_3$ ), que también aparecerá de manera recurrente durante el movimiento.



**Ejemplo 3.9:** Análisis del motivo *g* (c.3) de «II.- Toccata diabolica», de *Il sogno delle streghe* (2002)

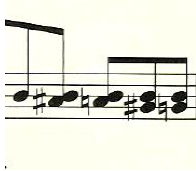


Esto motivo aparecerá constantemente pero de forma variada, como por ejemplo en  $g'$  o  $g''$ . Dichas variaciones afectan fundamentalmente a las armonizaciones.



**Ejemplo 3.10:** Variaciones sobre el motivo *g* de «II.- Toccata diabolica», de *Il sogno delle streghe* (2002)



Además de este, encontramos muchos más motivos a lo largo de la partitura. A continuación muestro, a mi juicio, los otros tres más importantes:

motivo <i>h</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dos voces melódicas</li> <li>• Movimiento oblicuo con descenso cromático</li> </ul>
motivo <i>i</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dos voces acordales (acordes de 3 notas)</li> <li>• negra con puntillo en el bajo y dos corcheas en melodía</li> <li>• Todos los valores acentuados</li> <li>• Respuesta del motivo <i>g'</i> visto anteriormente</li> </ul>
motivo <i>j</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura de melodía más acompañamiento</li> <li>• La nota de la melodía en negra con puntillo y dirección ascendente</li> <li>• Acompañamiento: tresillos de semicorchea y perfil melódico ondulado (descendiendo primero y ascendiendo después)</li> <li>• Técnicamente: uso del rasgueado</li> </ul>

**Tabla 3.4:** Motivos *h* a *j* de «II.- Toccata diabolica», de *Il sogno delle streghe* (2002)

## b) Melodía

El aspecto melódico en este movimiento, dominado por la importancia del ritmo, es muy reducido. Por ello únicamente haré referencia al comienzo de la segunda sección (marcada como *molto espressivo*), en la que encontramos una pequeña melodía atonal caracterizada por el uso de intervalos conjuntos y por su perfil melódico ondulado.

## c) Ritmo

A lo largo del movimiento se combinan compases de 7/8, 9/8, 6/8, 12/8 y 8/8, sin un patrón determinado. El *tempo* es muy vivo, marcado por el compositor como ♩. =

116, excepto los compases 45 al 64 en los que nos encontramos con un *tempo* tranquilo (♩ = 60), con una indicación de *moderato tranquillo*.

#### **d) Armonía**

Más allá de que el eje vertebrador sea de nuevo la nota *re*, en este movimiento existe una clara polarización con el *la*, que en un hipotético contexto tonal actuaría como dominante principal. En cuanto al tipo de acordes empleados, destaca en mi opinión el uso que se hace en los motivos *g'* y *h* de acordes por cuartas, que actúan como apoyaturas de una tríada en segunda inversión (unas veces mayor y otras menor). Todo ello mientras que el bajo mantiene siempre constante como centro el *re*, lo cual hace que hablemos del empleo del compositor de la politonalidad. Es característico también el uso que se hace de las progresiones, así como la importancia que tiene el intervalo de segunda.

#### **e) Técnica guitarrística**

Qué duda cabe que se trata de un movimiento de gran dificultad técnica, si bien no se hace uso de ninguna técnica especial (más allá del rasgueado que, por otra parte, lo encontramos a lo largo de toda la composición). La complejidad estriba por tanto, en primer lugar, en el *tempo* rápido y los cambios métricos constantes. La dinámica general es de *forte*, lo cual implica para el intérprete un mayor esfuerzo, teniendo en cuenta las posibilidades de volumen del instrumento. Se trata de un movimiento que implica un grado alto de virtuosismo por parte del guitarrista.

#### **f) Dinámica y agógica**

En contraste con el primer movimiento, en este el *tempo* es muy rápido y la dinámica general es de *forte*, exceptuando la parte central. No obstante, son habituales los cambios bruscos de dinámica, aunque también los cambios sutiles a través del uso de los reguladores. Las indicaciones respecto a la agógica aparecen especialmente en la sección B, caracterizada por ser la parte más lírica. Algunas de ellas son: *molto espressivo*, *a tempo*, *allarg.* o *ten.*

#### **g) Forma**

Se trata de una forma circular y ternaria, estando marcadas cada una de ellas por el cambio de *tempo*. En la tabla siguiente mostramos los segmentos que podemos encontrar en cada una de las secciones.

Sección	Segmentos	Compases
A	A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> A <sub>3</sub>	1-13 14-22 23-44
B	B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> B <sub>3</sub>	45-51 52-56 57-64
A'	A' <sub>1</sub> A' <sub>2</sub> A' <sub>3</sub>	65-83 84-92 93-113

**Tabla 3.5:** Estructura formal de «II.- Toccata diavolesca», de *Il sogno delle streghe* (2002)

### 3.2.2. «III. L'anima sola»

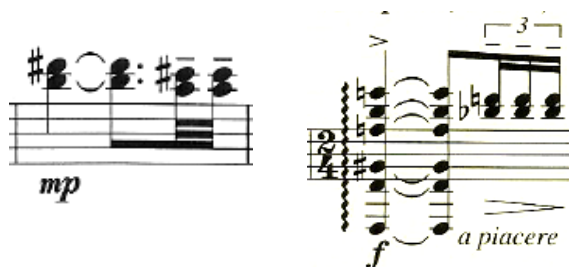
#### a) Análisis motivico

Este tercer movimiento se abre con una variación desarrollada del motivo  $a_1$  inicial (ejemplo 3.10).



**Ejemplo 3.11:** Ampliación de  $a_1$  (c. 1) en «III.- L'anima sola», de *Il sogno delle Streghe* (2002)

A continuación aparece el que he denominado motivo *k*, que rítmicamente se caracteriza por su ritmo puntillado y armónicamente por el uso de terceras mayores. También va a aparecer una variación desarrollada de este motivo (*k'*), en la que la primera tercera mayor es sustituida por un acorde en *f* con la técnica del rasgueado y, rítmicamente, las dos semicorcheas finales se convierten en un tresillo de dicha figura rítmica.



**Ejemplo 3.12:** Motivo *k* (c.2) y *k'* (c.8) en «III.- L'anima sola», de *Il sogno delle streghe* (2002)

Cuando se produce el primer cambio de *tempo*, en el *andante misterioso*, aparece un nuevo motivo (*l*) basado en una nota melódica aguda en ritmo de corchea a la que se suma un acompañamiento de dos semicorcheas con una misma nota, a modo de pedal. Se irán presentando sucesivamente variaciones desarrolladas de dicho motivo, como el motivo *m'*, caracterizado por la armonización de la melodía por terceras.



**Ejemplo 3.13:** Motivos *l* (c.19) y *l'* (c.23) en «III.- L'anima sola», de *Il sogno delle streghe* (2002)

Finalmente hay que señalar que la sección lenta se basa en un motivo rítmico de cuatro semicorcheas, en las que la primera de cada dos actúa como melodía (marcada con un acento), y, las otras, de acompañamiento, a modo de notas pedales (motivo *m*). Las notas del acompañamiento están expresamente señaladas por Morales-Caso para realizarlas en cuerdas al aire, con el fin de aprovechar la resonancia de las mismas, mientras que las de la melodía se realizan pulsadas en los trastes correspondientes.



**Ejemplo 3. 14:** Motivo *m* (c. 39), en «III.- L'anima sola», de *Il sogno delle streghe* (2002)

## b) Melodía

El ámbito utilizado abarca prácticamente toda la tesitura del instrumento, desde el *re* hasta el *la*. Se hace uso de notas de adornos, especialmente apoyaturas y notas de paso, así como de notas pedal. El equilibrio existente entre el empleo de intervalos consonantes y disonantes, junto a recursos como las imitaciones o las progresiones melódicas, hace que una melodía atonal como ante la que nos encontramos suene relativamente cercana al lenguaje tonal.

## c) Ritmo

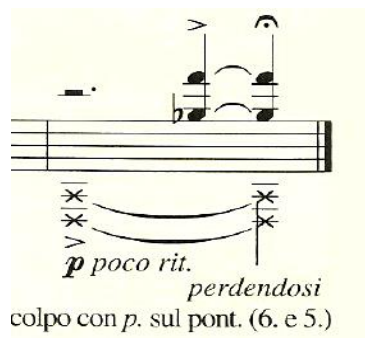
A lo largo de la partitura aparecen indicaciones distintas de compás (2/4, 4/4, 7/4, 6/4...), siendo la unidad de tiempo general la negra. Se trata de un movimiento lento, dentro del cual se producen distintas variaciones metronómicas: *andante* (♩ = 50), *andante misterioso* (♩ = 80), *lento* (♩ = 40), etc. Las acentuaciones coinciden con el compás escrito, por lo que la polimetría es subsidiaria de la polirritmia.

## d) Armonía

Además de la nota *re* de la sexta cuerda, destaca la importancia que en este movimiento adquieren las terceras mayores, lo cual ayuda a crear un halo de tonalidad en una música que es claramente atonal. Morales-Caso se sirve en este movimiento especialmente de las progresiones armónicas y, en cuanto a recursos compositivos, predomina el empleo de la politonalidad.

## e) Técnica guitarrística

A las técnicas ya vistas a lo largo de la obra como el rasgueado o los armónicos artificiales, se suma en este movimiento el uso de la *tambora* justo en el último compás. El propio compositor escribe *colpo con p. sul pont.* (6. e 5.), es decir, consiste en golpear en este caso las cuerdas sexta y quinta cerca del puente y con el dedo pulgar, produciendo un sonido de percusión.



**Ejemplo 3.15:** Técnica de *tambora* (c. 67), en «III.- L'anima sola», de *Il sogno delle streghe* (2002)

Al margen de esto, destaca nuevamente la importancia que da a la tímbrica Morales-Caso, lo cual se refleja especialmente cuando pide al intérprete que ciertas notas se toquen utilizando las cuerdas al aire.

#### f) Dinámica y agógica

Respecto a la dinámica y a la agógica, tampoco estima en esta ocasión el compositor en indicaciones al respecto. El rango dinámico oscila entre el *p* y el *fff*, siendo habituales los grandes contrastes de manera súbita. Al mismo tiempo, son frecuentes los *crescendi* y *diminuendi*, señalados por el compositor a través de reguladores dinámicos o simplemente con la indicación de *cresc.* En lo referente a la agógica, nuevamente aparecen anotaciones del tipo *a piacere*, *marcatissimo e violento*, *delicato e molto legato*, *cresc. e acceler. poco a poco* o *liberamente con fantasia*, por ejemplo.

#### g) Forma

A continuación expongo una pequeña tabla donde se muestran las articulaciones más importantes de este tercer movimiento:

Sección	Segmentos	Compases
Introducción	I <sub>1</sub>	1-7
	I <sub>2</sub>	8-12
	I <sub>3</sub>	13-18
A	A <sub>1</sub>	19-24
	A <sub>2</sub>	25-31


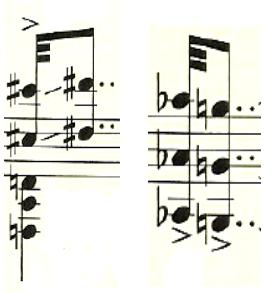
Puente		32-38
B		39-49
A'		50-60
B		39-49
A'		50-60
Coda		61-67

**Tabla 3.6:** Estructura formal de «III- L'anima sola» de *Il sogno delle streghe* (2002)

### 3.2.2. «IV.- Streghe»

#### a) Análisis motivico

En este cuarto y último movimiento de la suite conviven varios motivos nuevos junto a la presencia de muchos de los ya expuestos anteriormente. En la siguiente tabla muestro las incorporaciones motivicas más destacables:

<p>Motivo <i>u</i> y <i>u'</i>, respectivamente</p>	 <p>The image shows two musical staves. The top staff is a single line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Above the staff is a large number '6'. Below the staff is the text 'a piacere'. The bottom staff is a single line with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Above the staff are the numbers '0 1 2 3'. Below the staff are circled numbers: (6), (4), (4), (5), (4).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rítmicamente: uso del seisillo de semicorcheas</li> <li>• Melódicamente: ámbito de cuarta aumentada</li> <li>• Por aumentación (motivo <i>u'</i>).</li> </ul>
<p>Motivo <i>v</i> y <i>v'</i>, respectivamente</p>	 <p>The image shows two musical staves. The left staff is a single line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Above the staff is a 'v' symbol. The right staff is a single line with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Above the staff is a 'v'' symbol.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tético y femenino</li> <li>• Fuerte efecto de síncopa (fusa + corchea con doble puntillo)</li> <li>• Textura acordal densa</li> <li>• Melódicamente caracterizado por el intervalo de segunda mayor ascendente o descendente (<i>u'</i>)</li> </ul>

Motivo w		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anacrúsico y femenino</li> <li>• Formado por semicorchea más blanca, con acentuación en ambas</li> <li>• Textura acordal densa de 4 notas</li> <li>• Técnicamente <i>non arpeggiato</i></li> <li>• Dinámica de <i>mf</i></li> </ul>
----------	---	--

**Tabla 3.7:** Motivos u al w de «IV- Stregue» de *Il sogno delle streghe* (2002)

Por otra parte, además de los motivos inherentes a la cita musical de *Te traigo el ancho mar* con la que comenzó la suite y con la que se cierra, generando la ya mencionada forma cíclica, hay otros muchos motivos que aparecieron en el transcurso de la obra y que el compositor recupera ahora variándolos y desarrollándolos al máximo. Sirva como ejemplo el motivo g de «II.- Toccata diavolesca», más concretamente  $g_1$ , caracterizado por su segunda descendente a modo de apoyatura. Este motivo se verá ampliado y será utilizado también en movimiento contrario.



**Ejemplo 3.16:** Motivo g y su variación expandida  $g''$  (c.38) de «IV- Stregue», de *Il sogno delle streghe* (2002)

## b) Melodía

Al hablar de la melodía, tenemos que hacer referencia a los distintos motivos que aparecen y que dan cohesión a la pieza. Estos son sometidos a múltiples variaciones como la imitación, dentro de la cual observamos varios tipos: por movimiento directo, contrario, retrógrado, por aumentación y disminución, etc. También encontramos en esta ocasión pequeñas progresiones o secuencias melódicas, es decir, se toma un motivo



como modelo y se repite a diferentes alturas y en dirección ascendente, descendente o sin dirección fija. Otro tipo de repetición melódica de la que hace uso Morales-Caso es de los isómelos, que consiste en repetir los sonidos de un fragmento de la melodía respetando el orden de aparición de los mismos y la altura, si bien el ritmo se modifica. Finalmente hay que mencionar, si quiera sucintamente, el empleo que se hace de la cita de *Te traigo el ancho mar* con el que comenzó la suite y que da una forma cíclica a la misma.

### **c) Ritmo**

Nuevamente encontramos que a lo largo del movimiento se combinan compases distintos (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/2, etc.) sin un patrón establecido. Se trata pues de un movimiento regido por la polimetría, donde la unidad de tiempo es la negra, que coincide con el pulso rítmico. La indicación metronómica va variando según las indicaciones del propio autor: *introduzione molto rubato e libero* (♩ = 50), *agitato nervioso* (♩ = 116), *marziale* (♩ = 76) o *lento* (♩ = 40), por ejemplo. Es habitual el uso de *crescendi* y *diminuendi* rítmicos.

### **d) Armonía**

En este último movimiento se reafirma nuevamente el pilar armónico fundamental en toda la suite: el *re* de la sexta cuerda al aire. Sobre él aparecen varios tipos de acordes (tríadas, acordes por segundas y cuartas...), pero lo importante es señalar el empleo que se hace de la politonalidad. La textura acordal alcanza en esta ocasión una gran relevancia, presentándose acordes de gran densidad armónica.

### **e) Técnica guitarrística**

Como no podía ser de otra manera, el aspecto tímbrico tiene un gran protagonismo. Por ello, el compositor se sirve de todos los recursos musicales que necesita y esto afecta en consecuencia al aspecto técnico. Junto a los armónicos y los rasgueados ya usados en los otros movimientos, aparece en esta ocasión la técnica del *pizzicato Bartók*. Esta sirve para dar una mayor fuerza al discurso musical. Además, destaca el empleo del trino que define el inicio del movimiento.

### **f) Dinámica y agógica**

A grandes rasgos podemos decir que la dinámica general de este movimiento gira en torno al *forte*. No obstante, encontramos nuevamente una gran diversidad a este

respecto, con cambios constantes que abarcan un rango dinámico entre el *p* hasta el *fff*. El hecho de que se trata del movimiento de la suite con más cambios de *tempo* de los cuatro, hace que también sean muy abundantes las indicaciones de agógica: *a piacere*, *libero*, *molto espressivo*, *cominciando lentamente*, *cresc. e accel.*, *deciso*, *calmato ma energico*, etc.

### g) Forma

«Stregue» puede ser articulado en varias secciones, cada una de ellas definidas tanto por el *tempo* y el carácter, como por el empleo de diversos motivos melódico-rítmicos. Muestro en la siguiente tabla cuáles son las principales, junto a los motivos más reseñables.

Sección	Segmentos	Compases	Motivos
Introducción	I <sub>1</sub>	1-3	<i>u, v</i>
	I <sub>2</sub>	4-5	
	I <sub>3</sub>	6-8	<i>w</i>
	I <sub>4</sub>	9-16	<i>u, v</i>
A	A <sub>1</sub>	17-21	<i>j'</i>
	A <sub>2</sub>	22-24	<i>j'</i>
	A <sub>3</sub>	25-29	<i>v', w</i>
Puente		30-37	<i>u</i>
B	B <sub>1</sub>	38-40	<i>g''' y h</i>
	B <sub>2</sub>	41-47	
	B <sub>3</sub>	48-50	
C	C <sub>1</sub>	51-53	<i>v y v'</i>
	C <sub>2</sub>	54-57	
	C <sub>3</sub>	58-62	
D o Coda	D <sub>1</sub>	63-65	<i>b y c</i>
	D <sub>2</sub>	66-72	<i>h</i>
		73-74	

	D <sub>3</sub>		
--	----------------	--	--

**Tabla 3.8:** Estructura formal de «IV.- Stregue» de *Il sogno delle streghe* (2002)

### **3.3. LA FRAGUA DE VULCANO (2008)**

Compuesta en el año 2008 y estrenada un año después en la Music Gala del Fulbright Berlin Seminar por Adam Levin, guitarrista virtuoso y amigo de Morales-Caso, esta obra se inspira en la obra homónima de Diego de Velázquez, figura cumbre del barroco español. El tema del cuadro pertenece a la mitología clásica, lo cual resulta sorprendente en una época en la que los pintores españoles estaban más unidos a la tradición religiosa en el ámbito de las artes plásticas. En él se representa el momento en que el dios Apolo se presenta delante de Vulcano (que se encuentra fabricando una armadura para el dios de la guerra Marte) para comunicarle que su esposa Venus le ha sido infiel con el dios de la guerra. De ahí la cara de sorpresa tanto de Vulcano, que deja de martillar sobre el yunque, como de alguno de los personajes que se encuentran a su lado.

La elección de esta obra como objeto de estudio en este trabajo parte, en este caso, de un criterio puramente subjetivo. Fue la primera pieza del compositor que escuché y, gracias a la cual, sentí una creciente atracción por su música. No obstante, al ser una de las composiciones relativamente más recientes que tiene para este instrumento, su presencia en este trabajo creo que está plenamente justificada.

#### **3.1. Contexto poético**

Pese a que la pieza de Morales-Caso no pretende, a mi juicio, hacer una simple descripción musical de lo que nos transmitió el sevillano en su cuadro, es evidente que gran parte de la intención de Velázquez se plasma en las notas del cubano. Mientras que la pintura immortaliza el instante, la música es capaz de narrar temporalmente, en cierto sentido, el relato del propio mito. Me atrevo a decir así, aunque se trata de algo completamente subjetivo, que podemos encontrar similitudes entre las partes de la pieza musical y la narración del tema mitológico que plasmó el sevillano.

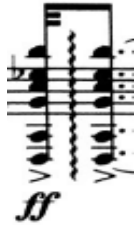





**Ilustración 3.2:** *La fragua de Vulcano* (1630), de Diego Velázquez

### 3.2. Análisis paramétrico

#### a) Análisis motivico

En esta ocasión, la mayoría de los motivos que aparecen en la obra atañen directamente al parámetro del ritmo. A continuación, muestro en la siguiente tabla los más importantes.

<p>Motivo <i>a</i></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tético y femenino</li> <li>• Fuerte efecto de síncopa (fusa + corchea con doble puntillo).</li> <li>• Textura acordal de 6 notas, en dinámica <i>ff</i> y acentuadas las dos veces</li> <li>• Técnicamente uso del rasgueado</li> </ul>
<p>Motivo <i>b</i></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tético y femenino</li> <li>• Uso del seisillo</li> </ul>
<p>Motivo <i>c</i></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tético y masculino</li> <li>• Caracterizado por la síncopa y la utilización de tresillos de corchea</li> <li>• Melódicamente forma el Tema A</li> <li>• <i>f dolce</i></li> </ul>

Motivo <i>d</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Formado por: <math>d_1</math> (acorde de 6 notas tocado rasgueado) y <math>d_2</math> (seisillo de semicorcheas, que melódicamente se caracterizan por su disposición descendente y por el uso del <i>gliss.</i>)</li> </ul>
--------------------	---	---

**Tabla 3.9:** Motivos *a* al *d*, de *La fragua de Vulcano* (2008)

Merece la pena destacar la habilidad de Morales-Caso de variar y desarrollar los motivos. Un ejemplo claro lo podemos observar en el que hemos denominado motivo *e*, que el compositor va variando de manera sucesiva mediante la adición de una nueva semicorchea.



**Ejemplo 3.17:** Análisis del motivo *e* (cc. 31-35), de *La fragua de Vulcano* (2008)

**b) Melodía**

Al ser una obra atonal, el compositor se sirve de elementos motívicos a la hora de estructurar las distintas frases musicales o articulaciones. Dichos motivos son modificados a lo largo de la pieza a través de procedimientos como la imitación por disminución o la variación rítmica. Los intervalos más frecuentes que aparecen son intervalos disonantes, como segundas (especialmente menores) o séptimas. El ámbito utilizado abarca toda la tesitura del instrumento, desde el *re* (recordemos que utiliza la sexta cuerda en *re* y no en la afinación estándar que es en *mi*) hasta el *si* (tocado, no obstante, a través de armónico artificial). Cabe destacar también el empleo de notas de adorno, concretamente bordaduras y apoyaturas, que dan un aire y cariz andaluz y español. Finalmente hay que decir que se hace un uso importante de notas pedales y hay un claro intento de aprovechar la sonoridad y resonancia del instrumento, especialmente visible por el uso de cuerdas al aire.

Como hemos dicho, hay una clara preponderancia del intervalo de segunda, especialmente segunda menor, que vertebra toda la obra. Precisamente este intervalo es el primero que define el que podríamos considerar como el tema melódico más importante de la composición, que aparece por vez primera en el compás 7 y reaparecerá trasportado en el 20.



**Ejemplo 3.18:** Tema A (c.7) y A' (c.20) de *La Fragua de Vulcano* (2008)

Posee un ámbito que supera la octava, concretamente una décima (de *sol#* a *si*). Hay un predominio de los intervallos conjuntos, especialmente el de segunda menor, pero existe un salto importante de séptima a la mitad que nos ayuda a separar el tema en dos partes o motivos:  $a_1$  (caracterizado por el intervalo de segunda menor y el de tercera menor, a continuación, con un ritmo sincopado) y  $a_2$  (exclusivamente compuesto por el intervalo de segunda menor). Con él se inicia la primera sección, pero también la sección B, sólo que ahora aparece variado. Se repiten los sonidos de la melodía respetando el orden de aparición de los mismos y la altura, si bien el ritmo, tanto la figuración como la colocación de estos en el compás, se encuentra modificado respecto al original (isómelo).



**Ejemplo 3.19-** Isómelo del Tema A (c.41) de *La fragua de Vulcano* (2008)

El hecho de que este intervalo de segunda, tanto menor como mayor, aparece de manera constante en el resto de la pieza, me hace pensar, en última instancia, que se

trata de una obra que se desarrolla partiendo de dicha distancia interválica, la más pequeña dentro de la escala cromática.

### **c) Ritmo**

Uno de los aspectos más llamativos de la partitura es el constante cambio que se hace a lo largo de la obra de diferentes tipos de compases (2/4, 3/4 o 5/8), lo cual es una muestra más de la libertad creativa del propio compositor. Hay que recordar que esta polimetría o combinación de varios compases diferentes es un recurso ampliamente utilizado en las vanguardias del siglo XX, que dota de gran dinamismo a la composición y evidencia la importancia del parámetro rítmico en la misma.

La unidad de tiempo varía según el compás y se corresponde con el pulso rítmico: la negra para el 2/4 y 3/4 y la corchea para el 5/8. Es frecuente el empleo de *crescendi* y *diminuendi* rítmicos en el transcurso de la obra, a través de la disminución o aumentación de los valores de las notas, respectivamente. En cuanto al *tempo* de la pieza hay que decir que este está expresamente señalado en la partitura, a lo largo de la cual nos encontramos con diferentes indicaciones metronómicas siempre alrededor de la ♩ = 60. El contraste rítmico, evidente a lo largo de toda la composición, se debe, más allá de la indicación metronómica, al cambio constante de compás y a las diversas figuraciones rítmicas que van apareciendo y que aceleran o ralentizan el *tempo* subjetivo.

### **d) Armonía**

Pese a tratarse de una obra que no se rige por los parámetros jerárquicos de la tonalidad, la importancia del aspecto armónico es incuestionable. Así pues, es constante a lo largo de la pieza la aparición de acordes muy densos armónicamente, basados en el intervalo de segundas y cuartas, que ayudan a dar el dramatismo y la intensidad que requiere la composición. Sin ir más lejos, el acorde con el que comienza la obra se fundamenta en la superposición de segundas menores pero que, en lugar de encontrarse en estado fundamental (por segundas en relación al bajo), aparecen invertidos (diferentes relaciones interválicas con respecto a la nota del bajo). De esta manera se aprovecha mejor la sonoridad del instrumento y se establece una textura acordal abierta, para poder contrastarlo posteriormente con sonoridades más cerradas que ayuden a generar la tensión necesaria en cada momento. Por otra parte, Morales-Caso utiliza como recurso la politonalidad para generar también esta gran densidad armónica ya

mencionada. Además, existe una polarización entre el *re* y la nota *sol#* (un tritono), que actúa como oposición a este *re* a lo largo de la obra (a veces lo encontraremos enarmonizado por *lab*). Finalmente, debemos hablar del carácter modal que subyace a toda la pieza, con la presencia del modo frigio, que otorga a la misma un aire español muy característico.

#### **e) Técnica guitarrística**

El timbre es uno de los elementos claves de las composiciones vanguardistas, especialmente en instrumentos con tanta riqueza en este sentido como la guitarra (no en vano se trata de un factor clave por el cual un compositor no-guitarrista decide componer para ella). Si bien no aparece ninguna técnica del instrumento que no existiese antes, el compositor utiliza muchos de los efectos típicos del siglo XX en la literatura guitarrística, tales como: armónicos naturales y artificiales, *pizzicato* *Bartók*, rasgueados, tocar *sul tasto*, etc. Al respecto hay que decir que en la partitura encontramos muchas indicaciones de todo tipo que dan muestra de la voluntad del compositor de controlar al máximo su idea musical, dejando menor espacio a la imaginación del intérprete, hecho este característico de la música desde el siglo XIX cuando se produce la escisión de compositor-intérprete y acentuado en la música del XX.

Es precisamente este interés del compositor de especificar todo lo que más me llama la atención, ya que muestra por parte del cubano que no es guitarrista, un gran conocimiento sobre el instrumento. Si bien esto hay que matizarlo, ya que es el guitarrista Adam Levin quien ha digitado la partitura en esta ocasión. No obstante, Morales-Caso es el que precisa y anota con precisión y con mucha habilidad, por ejemplo, cuando desea que un acorde sea ejecutado de manera arpegiada o no arpegiada.

#### **f) Dinámica y agógica**

La dinámica es un parámetro que no podemos pasar por alto al analizar esta composición, ya que sirve también como elemento articulador de la misma. El rango dinámico abarca desde el *p* hasta el *ff*, lo cual hay que contextualizarlo dentro de las posibilidades sonoras del instrumento. Al no ser fácil conseguir mucho volumen en la guitarra, Morales-Caso especifica dinámicas de *ff* en pasajes muy densos armónicamente, con especial uso de cuerdas al aire (especialmente la sexta cuerda, para



dar mayor resonancia) y, muchas veces con la técnica percusiva del rasgueado o, en su defecto, el uso de un rápido arpegiado. De la misma manera, el cubano sabe que una indicación de *p* en la guitarra puede llegar a ser poco audible, por lo que en alguna ocasión especifica *p* (sonoro).

Los reguladores dinámicos son una constante a lo largo de toda la partitura y ayudan al intérprete a entender mejor el fraseo. No obstante, lo más destacable es el contraste continuo que se hace de las dinámicas, pasando por ejemplo de *ff* a un *p* súbito. Además, la composición está plagada de *sffz* (algunos intensificados con la técnica del *pizzicato Bartók*) que sirven para dar mayor fuerza y vitalidad a la obra.

En lo que a la agógica se refiere, aparecen a lo largo de la obra multitud de indicaciones: *vivo con strepito*, *allegro misterioso*, *larghetto espressivo*, *marziale vigoroso*, *energico con intensità*, *cresc. poco a poco*, etc.

#### g) Estructura

*La fragua de Vulcano*, como el propio compositor indica, se corresponde con una forma de fantasía para guitarra en un único movimiento. Se trata pues de un forma musical libre, que se distingue por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas. No obstante, sí que podemos observar una especie de forma binaria compuesta (A-B-A'-B'), a la que se suman una introducción, una sección a modo de puente y una coda. Expongo a continuación cuáles serían las articulaciones de las mismas:

Sección	Segmentos	Compases
Introducción		1-6
A	A <sub>1</sub>	7-13
	soldadura	14-19
	A <sub>2</sub>	20-25
	soldadura	26-30
	A <sub>3</sub>	31-40
	B <sub>1</sub>	41-49

B	B <sub>1</sub> '	50-55
	B <sub>2</sub>	56-61
	Codetta de B	62-65
Puente	P <sub>1</sub>	66-78
	P <sub>2</sub>	79-87
A'	A <sub>2</sub> '	88-94
	soldadura	95-103
	A <sub>3</sub> '	104-108
B'	B <sub>1</sub> '	109-121
	B <sub>1</sub> ''	122-131
	B <sub>2</sub> '	132-136
Coda	C <sub>1</sub>	137-140
	C <sub>2</sub>	141-144

**Tabla 3.10:** Estructura formal de *La fragua de Vulcano* (2008)

## 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

En este capítulo me ocuparé de lo que ya en la metodología definí como la actividad principal de cualquier análisis: la comparación. A través de ella, constato los rasgos comunes entre las tres piezas analizadas anteriormente, tanto en lo referido al contexto poético como al análisis paramétrico. Además, creo necesario poner ejemplos tomados del resto de la producción guitarrística del compositor que avalen los resultados obtenidos de dicha comparación. Finalmente, explico las relaciones entre las características comunes de la obra guitarrística de Morales-Caso y la música de una de sus grandes influencias: Antón García Abril.

### 4.1. Contexto poético

El título de las tres piezas analizadas remite a un agente extramusical. Si bien Morales-Caso no escribe obras musicales estrictamente programáticas, sí que se deja influir por un amplio abanico de elementos que pueblan su imaginario poético. Con un especial énfasis en lo pictórico y lo literario, el compositor se sirve de estas imágenes como base para un discurso musical abierto y de una libertad expresiva ilimitada. El contexto poético afecta directamente a la música, que se caracterizará en todos los casos por una «narratividad tan visual que resulta más cinematográfica o pictórica que literaria» (Suárez-Pajares, 2012: 36).

La presencia de la pintura, por la que tiene una gran fascinación el compositor, es una característica que encontramos en la mayor parte de su repertorio. Además de *La fragua de Vulcano*, hay otras obras de su producción guitarrística que aluden directamente a una obra pictórica: *El jinete azul* (2007) es un homenaje al pintor ruso Wassily Kandinsky y está inspirada en su obra homónima (1903); *Volavérunt* (2009) se inspira en la obra homónima de Francisco de Goya (1799); y, *Fuego de la luna* (2011), nace de la contemplación de una de las obras pictóricas del escultor y pintor cubano Leo D'Lázaro, gran amigo del compositor.

### 4.2. Análisis paramétrico

#### a) Análisis motivico

Si bien los diseños motivicos utilizados por Morales-Caso afectan tanto al parámetro melódico como al rítmico, hay una mayor presencia del segundo que del

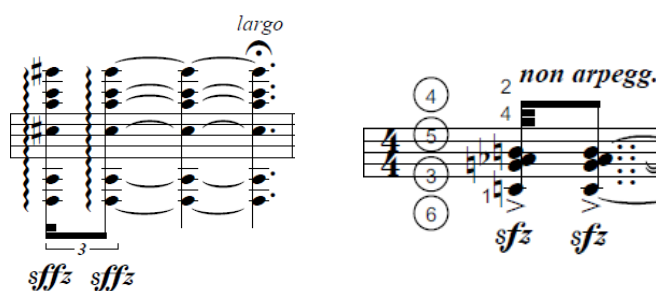
primero. El cubano tiende a utilizar breves diseños rítmicos que va continuamente desarrollando a lo largo de toda la obra y que otorgan cohesión formal a la misma. De todos los que ya señalé en el capítulo 2, hay tres motivos que aparecen en las tres piezas, y que, además, también podemos ver en otras de sus composiciones para guitarra. Me atrevo a afirmar, por lo tanto, que se trata de rasgos distintivos de su lenguaje compositivo para este instrumento.

El primero es un motivo tético y femenino, caracterizado por su ritmo yámbico (breve-larga) y, casi siempre, por un fuerte efecto de síncopa (motivo 1). En *Il sogno delle streghe* y en *La fragua de Vulcano* aparecen exactamente igual, mientras que en el *El jardín de Lindaraja* varía sutilmente, perdiendo tímidamente su fuerza rítmica.



**Ejemplo 4.1:** Motivo 1, en: *El jardín de Lindaraja* (c. 6); «IV.- Streghe» (c. 3), de *Il sogno delle streghe*; y *La fragua de Vulcano* (c. 1)

En obras como *Samskara* (2010) o *Fuego de la luna*, también encontramos a menudo este motivo rítmico, como se muestra a continuación.



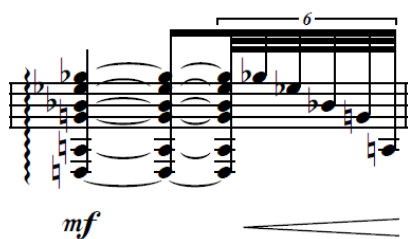
**Ejemplo 4.2:** Motivo 1, en *Samskara* (c. 82) y en *Fuego de la luna* (c. 80)

El segundo de los motivos comunes (motivo 2) no sólo afecta al ritmo, sino también a la textura y, sutilmente, a la melodía. Rítmicamente es también tético y femenino, y se caracteriza por el uso de una figura larga (negra o corchea en su defecto) ligada a un seisillo de semicorcheas. Esta primera negra o corchea, a su vez, está ligada a otra anterior. En lo referido a la textura, se basa en una escritura acordal seguida de un breve diseño melódico, que corresponde con el seisillo, y que se caracteriza por su dirección descendente.



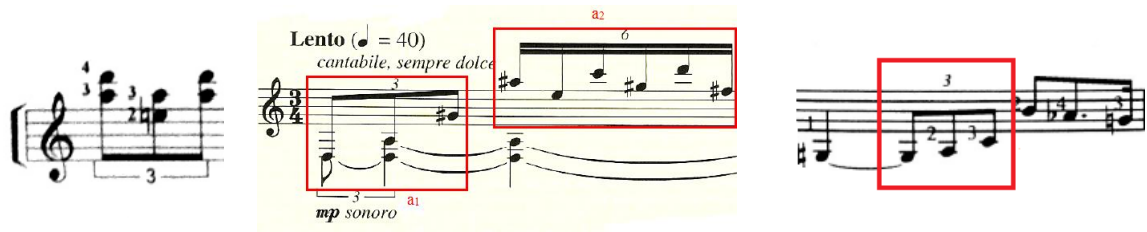
**Ejemplo 4.3:** Motivo 2, en: *El jardín de Lindaraja* (c. 1), «I.- Ninnananna» (c.1) de *Il sogno delle streghe* y *La fragua de Vulcano* (c. 16)

Otro claro ejemplo del uso de este motivo lo encontramos en *Samskara*, como se muestra a continuación.



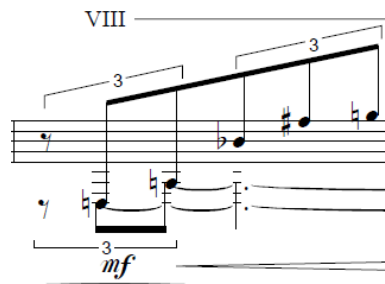
**Ejemplo 4.4:** Motivo 2, en *Samskara* (c.10)

El tercer motivo común (motivo 3) se caracteriza por su ritmo hemiólico: un tresillo dentro de un compás binario. En este caso, sólo afecta al ritmo, y no a la melodía.



**Ejemplo 4.5:** Motivo 3, en *El jardín de Lindaraja* (c.1), «I.- Ninnananna» (c.1) de *Il sogno delle streghe* y *La fragua de Vulcano* (c. 7)

En su obra *El jinete azul* también encontramos profusamente el empleo de esta figuración, característica del lenguaje compositivo de Morales-Caso.



**Ejemplo 4.6:** Motivo 3, en *El jinete azul* (c. 94)

En conclusión, el tratamiento motivico que vertebra toda la producción compositiva de Morales-Caso, especialmente en sus obras más recientes, parte de pequeñas células que son sometidas a una constante elaboración a lo largo de la partitura. Al igual que en el caso de Antón García Abril, el resultado son frases largas, que dan una «sensación continua, casi infinita» (Sestelo Longueira, 2007: 54).

## b) Melodía

Tanto en las obras analizadas como en la mayor parte de su catálogo, la melodía discurre con una enorme flexibilidad. Los intervallos disonantes se difuminan hábilmente con destellos de consonancias, otorgando gran expresividad y lirismo al discurso musical, como se observa en el ejemplo 4.7, extraído de «I.- Allegro brillante», del *Concierto de la Herradura*.

Cadenza fantasía ♩ = ca. 46 a 52 *molto espressivo e lirico con intensità*

*mf (sonoro)* *f (dolce)* *mf cresc.*

**Ejemplo 4.7:** Intervalos consonantes y disonantes en «I.- Allegro brillante», del *Concierto de la Herradura* (cc. 174-177)

El ámbito de tesitura abarca, en todos los casos, prácticamente la totalidad de la tesitura del instrumento, explotando especialmente los registros extremos. A las notas naturales que produce la guitarra, Morales-Caso suma otras sobreagudas mediante el hábil uso que hace de los armónicos artificiales. Merece la pena señalar también que, en casi toda su producción guitarrística, la afinación utilizada para la sexta cuerda es la de *re* (*El jardín de Lindaraja*, *Il sogno delle streghe*, *El Kalasha de Avalokitesvara*, *La Fragua de Vulcano*, *Samskara*, *Fuego de la luna*, etc.). Únicamente utiliza otra afinación en *Volavérunt*, donde utiliza el *mib* para la sexta cuerda y, curiosamente, un *lab* para la segunda. Esta segunda cuerda también es modificada en otras obras, como *Fuego de la luna* y *El Kalasha de Avalokitesvara* (afinación en *sib*), aunque no suele ser lo habitual. Este tipo de *scordatura* permite al compositor aprovechar mejor la resonancia de la guitarra ya que, con las cuerdas más graves, se perciben mejor los armónicos y así le da mayor profundidad al discurso sonoro.

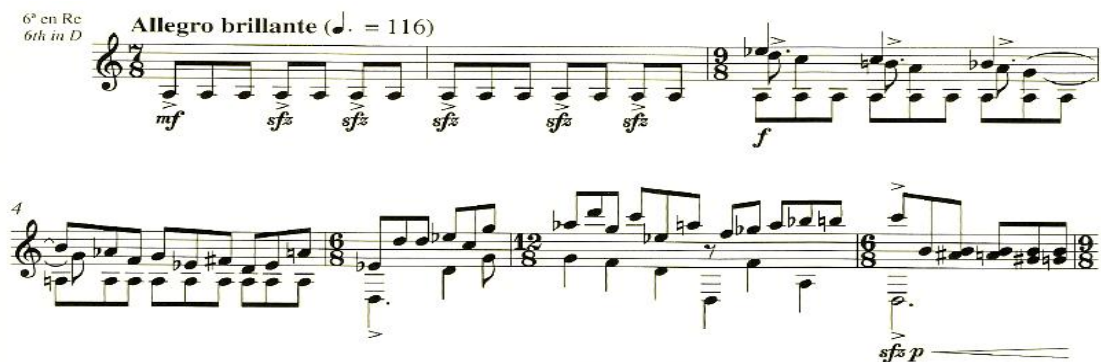
En lo que se refiere a la organización interna de la melodía, el compositor se sirve de diversos recursos. En primer lugar, destaca el uso de la imitación, es decir, la repetición de un breve diseño melódico tomado como modelo. Ésta suele llevarla a cabo por movimiento directo o contrario, movimiento retrógrado y, especialmente, por aumentación y disminución. Además, es bastante habitual que se sirva de pequeñas progresiones o secuencias, que ayudan a dar direccionalidad a la melodía (ejemplo 4.8). Frecuentemente utiliza también la variación ornamentada, así como notas de adorno, especialmente apoyaturas y notas pedales (ejemplo 4.8).



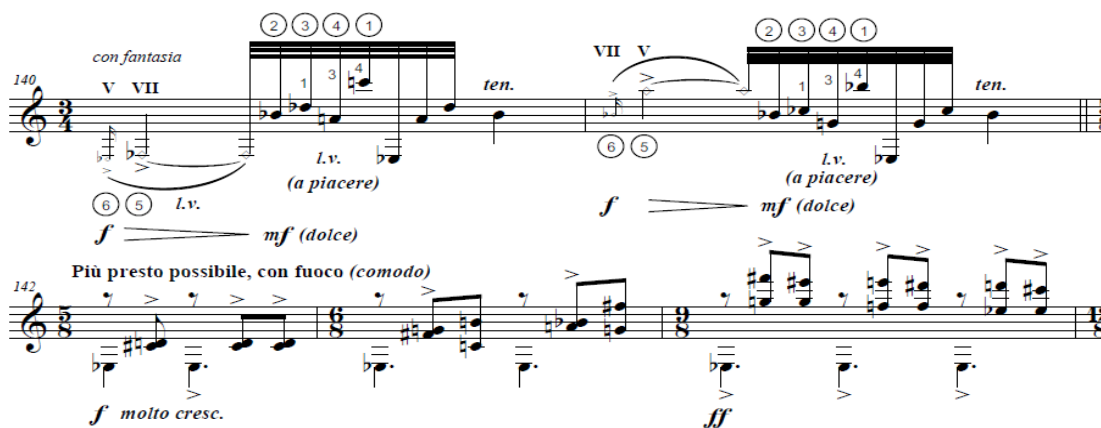
**Ejemplo 4.8:** Melodía con progresiones y notas pedales, en «IV.- L'anima sola» (cc. 19-22), de *Il sogno delle streghe* (2002)

**c) Ritmo**

Ya hemos mencionado que el parámetro rítmico es quizá uno de los más importantes en las obras que hemos visto, y así ha quedado reflejado al hablar de los distintos motivos que utiliza el compositor. En las tres obras existe una gran variedad de tipos de compás que generan siempre una polimetría subsidiaria, casi siempre, de la propia polirritmia. Dos ejemplos claros los vemos en el inicio de la *Toccata diavolesca* (ejemplo 4.9) y en *Fuego de la luna* (ejemplo 4.10).



**Ejemplo 4.9:** Polimetría en «II.- Toccata diavolesca» (cc. 1-7), de *Il sogno delle streghe* (2002)



**Ejemplo 4.10:** Polimetría en *Fuego de la luna* (cc. 140-144)



El *tempo* es siempre indicado minuciosamente por el cubano, a lo que se suman multitud de indicaciones respecto a la agógica, que veremos más adelante. Finalmente, hay que mencionar el empleo que Morales-Caso hace de los *crescendi* y *diminuendi* rítmicos, que ayudan a dar mayor direccionalidad a la música.

Esta importancia del ritmo se emparenta con la estética garciabriliana, en la que la «multiciplidad de alternancias métricas, simultaneidad de diferentes rítmicas, acentuaciones y pulsos ejecutados a contratiempo definen su lenguaje» (Sestelo Longueira, 2007: 54).

#### **d) Armonía**

La música de Morales-Caso no es tonal, aunque la presencia de notas pedales (como la sexta cuerda en *re* de *Il sogno delle streghe*) sugiera un centro armónico. A veces también encontramos, al igual en la música de García Abril, tónicas móviles o centros tonales que el compositor utiliza para ir modificando las células, los motivos y para llevarnos de una sección a otra (Sestelo Longueira, 2007: 53).

En sus obras, el cubano hace uso de diversos tipos de armonía, especialmente de la modalidad y la politonalidad. El uso de escalas pentatónicas o de tonos enteros ayuda a crear un cierto estatismo armónico (por ausencia de direccionalidad), que suele mezclar con pasajes donde el ritmo armónico es más rápido. Utiliza todo tipo de acordes, desde tríadas (mayores, menores, aumentadas o disminuídas) hasta acordes basados en la superposición de segundas y de cuartas. Son habituales también acordes de seis notas, muy densos, que aprovechan toda la capacidad sonora del instrumento.

El papel que cumple la armonía en su producción va directamente asociada con el timbre. A la manera de los impresionistas franceses, Morales-Caso utiliza diferentes texturas acordales dependiendo del color que busque en ese momento. De ahí que el resultado sea una música casi visual, donde las notas parecen fundirse con las imágenes que emanan de las armonías.

#### **e) Técnica guitarrística**

La dificultad técnica de las tres piezas puede ser considerada de un nivel profesional, muy alto. Esto hace, por ejemplo, que la interpretación de algunas de ellas se haya convertido en habitual en algunos concursos, dado el nivel de destreza y de musicalidad necesarios para su correcta ejecución. Sirva como ejemplo un fragmento de

*La fragua de Vulcano* (ejemplo 4.11), donde el *tempo* rápido, los saltos interválicos y la figuración en seisillos de semicorchea, suponen grandes retos para el intérprete.

*Allegro misterioso* ♩ = 66 a 76 (comodo)

The musical score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note patterns with fingerings indicated by circled numbers 1-6. Dynamic markings include *p*, *mp cresc. poco a poco (sonoro)*, and *p*. The second system continues with similar patterns, including a section marked *f* and a section with a slur and fingerings 1, 4, 6, 3, 2. The third system includes *gliss. gliss.* markings and dynamic markings *sub. p molto cresc. (sonoro)* and *f*.

**Ejemplo 4.11:** Fragmento técnicamente complejo de *La fragua de Vulcano* (cc. 41-49)

Son obras que exploran al máximo las posibilidades tímbricas y expresivas de la guitarra, pese a no introducir técnicas especialmente novedosas. Las dos comunes a las tres piezas que hemos analizado son: los armónicos (naturales y artificiales) y el rasgueado. Ambas son una constante en toda su obra guitarrística (ejemplo 4.12), al igual que el *pizzicato* Bartók.

The image shows two musical examples of harmonics. The first example is labeled 'ar. 8°' and shows a natural harmonic on a string. The second example is labeled 'Calmato' and shows artificial harmonics on strings VII, V, and XIV, with fingerings 4, 3, and 1 respectively. Dynamic markings include *mp* and *mf (dolce)*.

**Ejemplo 4.12:** Armónicos utilizados en *Samskara* (c. 2) y *Fuego de la luna* (cc. 20-21)

**Ejemplo 4.13:** Uso del rasgueado en «III. Homenaje a Manuel de Falla» (cc. 34-35) de *Homenajes* y en *El jinete azul* (c. 205)

### f) Agógica y dinámica

Las indicaciones que atañen tanto a la agógica como a la dinámica pueblan la partitura de las tres obras analizadas, al igual que la del resto de su producción. El autor concreta al máximo la velocidad, el carácter, los matices y, en general, la interpretación. Se trata esta de una característica a partir del siglo XX, cuando comienza a aparecer una escritura realista y pragmática donde casi nada está dejado al arbitrio del intérprete. No obstante, a diferencia de otros compositores no guitarristas, el conocimiento sobre el instrumento y la estrecha relación que mantiene Morales-Caso con los intérpretes a los que dedica las obras hace que, pese a la dificultad técnica de las mismas, la ejecución de todos los pasajes es factible. La escritura detallada que utiliza el autor va siempre de la mano de las posibilidades realistas que puede ofrecer el instrumento.

**Ejemplo 4.14:** Indicaciones profusas de agógica y dinámica en *Samskara* (cc. 1-7)

### **g) Forma y estructura**

*El jardín de Lindaraja* y *la Fragua de Vulcano* son, según el autor, fantasías para guitarra, lo cual demuestra la necesidad que siente Morales-Caso de no ceñirse a una forma preestablecida. No obstante, evidencia una predilección por la forma ternaria, que es utilizada tanto en *El jardín de Lindaraja* como en varios de los movimientos de *Il sogno delle streghe*. Además, es común en las tres obras la adición de una introducción, que sirve para situar al oyente, y en donde suelen presentarse algunos de los motivos que posteriormente se desarrollarán en la obra. En algunos casos también aparece una coda, cuya extensión, al igual que la correspondiente a la introducción, es variable, y el uso de algunas frases musicales a modo de puente entre dos temas. Los fuertes contrastes (de *tempo*, agógica, dinámica, etc.) son utilizados para articular cada una de las secciones, lo cual también lo emparenta con la música de García Abril (Sestelo Longueira, 2007: 53)

Esta forma ternaria de la que hemos hablado también puede encontrarse en la articulación de los segmentos o frases musicales. Suele ser habitual que el autor exponga una idea musical, que en una segunda frase desarrolla y, en la tercera, la concluye (exposición, nudo y desenlace).

Gracias a la comparación realizada entre las piezas analizadas en el capítulo anterior y con el resto de obras de su producción guitarrística, he podido definir unos rasgos característicos bastante minuciosos del lenguaje compositivo utilizado en este instrumento por Morales-Caso.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de este trabajo he podido constatar que la descripción citada en el estado de la cuestión sobre su música (Suárez-Pajares, 2012), se adecua a la perfección a su producción guitarrística. Ésta, como ya aventuraba en la hipótesis, es representativa del trabajo compositivo del cubano. Desde que en el año 2001 obtuvo el premio del Concurso Internacional «Andrés Segovia» con la fantasía *El jardín de Lindaraja*, sus creaciones dedicadas a este instrumento han sido continuas y han reflejado su propia evolución estilística, desde su inicial afición por las microformas, hasta el complejo desarrollo motivico que queda patente en sus obras más recientes.

La primera conclusión que extraigo se refiere a su repercusión. Su éxito reside, en gran medida, en una escritura original y una voluntad de establecer una comunicación directa con el público. Su música, especialmente en la última década, participa de esa parte del panorama de la música española contemporánea (junto con otros compositores como Santiago Lanchares, Jesús Rueda, Jesús Torres, etc.) que evidencia una conciliación con el público, constatable a través del éxito en las salas de conciertos, la recepción discográfica o la respuesta de la crítica. Utilizando técnicas compositivas complejas, pero cuyo fin último es buscar la mayor expresividad posible, Morales-Caso crea un discurso sonoro ameno y flexible, en el que convive el lirismo más profundo con frases musicales enérgicas y extremadamente rítmicas. Todo ello ha hecho que tenga como resultado una aceptación generalizada, no sólo por parte de la crítica especializada, sino también del público.

La originalidad de su música nace del propio compositor y de las influencias que ha recibido, especialmente en su primera etapa de formación. A mi juicio, existen importantes paralelismos entre su música y la historia musical del siglo pasado.

Sus creaciones deben mucho a la influencia de Debussy y de la música impresionista francesa, en la que la variación motivica sustituyó al trabajo temático, y el timbre y el color adquirió un nuevo estatus. Al igual que el francés, la relación entre la poesía, la pintura y su música es clara.

La ruptura de los moldes de la regularidad rítmica y métrica que encontramos en gran parte de la música de Morales-Caso debe mucho a Stravinsky. La polimetría existente en sus composiciones, al igual que ocurría en la música del ruso, rompe con las formas musicales tradicionales, basadas todas ellas en la repetición y ampliación equilibrada de sus elementos.

La expresividad desgarradora conseguida a través de la «emancipación de la disonancia» característica de Schoenberg, y ampliada por Berg y Webern, la encontramos también en el discurso musical del cubano.

Por último, y ya en terreno español, la comparación con la obra de Antón García Abril, que he sugerido en el capítulo anterior, arroja una afinidad bastante evidente, pese a que cuando comenzó a estudiar con él, su lenguaje compositivo ya estaba bastante asentado. Las características comunes más importantes son: una aparente libertad formal que esconde, sin embargo, un discurso sonoro organizado y estructurado; una indefinición tonal que se sustenta sobre pedales, tónicas móviles, etc., y un empleo variado de recursos compositivos como la modalidad, politonalidad, atonalidad libre...; un protagonismo rítmico que se caracteriza por el uso de la polirritmia y la simultaneidad de diferentes rítmicas y acentuaciones; y, un complejo desarrollo motivico que parte de células pequeñas.

En el recorrido de este trabajo he podido cumplir con el primer objetivo que me propuse, es decir, conocer los aspectos de la vida y formación artística de Eduardo Morales-Caso que me ayudasen a entender mejor su producción guitarrística. Además de los escritos existentes, he tenido la oportunidad de contactar con el propio autor, gracias a lo cual he podido resolver pequeñas dudas que me han surgido. En cuanto al balance del catálogo de obras del compositor, la conclusión evidente es que existen dos etapas claramente diferenciadas, marcadas por su llegada a España en 1996. Su notable producción guitarrística nace, en primer lugar, del reconocimiento recibido con *El jardín de Lindaraja* y, en segundo lugar, por la amistad que tiene con diversos intérpretes de gran trascendencia nacional e internacional. Destaca especialmente la estrecha relación con Adam Levin, a quien ha dedicado muchas de sus obras y quien ha grabado el CD monográfico de la música guitarrística del compositor.

El análisis paramétrico de tres de sus obras para este instrumento me ha permitido entender cómo es el lenguaje guitarrístico del compositor. Creo necesario prestar la atención al análisis neutro, como muy bien reivindicó Valentín Benavides en

su estudio sobre una obra de Sánchez-Verdú. No obstante, reconozco que el hecho de haber escogido tres obras (algunas como la de *Il sogno delle strghe* basadas en un gran desarrollo motivico, sobre el que aún podría añadirse mucho más), ha determinado que el grado de profundidad del propio análisis sea menor que si únicamente hubiese estudiado una. Quizá haya sido pretensioso por mi parte y el lector juzgue que el resultado no es el esperado, pero si creemos al igual que Nicholas Cook (1987: 233), que «the value of an analysis consits in what it does for the analyst»<sup>8</sup>, el balance es muy positivo.

Como musicólogo me ha servido, en primer lugar, para adentrarme en la difícil tarea de estudiar por vez primera música contemporánea sobre la que no se habían realizado estudios detallados con anterioridad. Sabiendo que mi pasión por la música de nuestros días era mayor que mi conocimiento sobre ella, creo que esta investigación me ha servido para equilibrar dicho desfase. No menos reseñable son las aportaciones que un trabajo de estas características ha tenido en mi formación como guitarrista. Teniendo en cuenta que la música contemporánea suele ser la eterna olvidada en los conservatorios, el simple hecho de ampliar el repertorio conocido, ya supone un gran paso. Además, durante el tiempo de elaboración del trabajo, he podido constatar que la guitarra se ha convertido en el punto de mira de muchos compositores actuales y que se siguen escribiendo grandes obras para este instrumento. Asimismo, la música de Morales-Caso me ha abierto nuevos mundos en la concepción tímbrica de la guitarra, así como nuevas perspectivas a nivel técnico.

Pero espero que este haya sido sólo el comienzo de un camino mucho más largo, a lo largo del cual pueda profundizar más en la obra de este compositor. Junto al análisis de otras de sus piezas guitarrísticas, dejo para posibles futuras investigaciones el estudio de otros géneros abarcados por el compositor. Especial interés siento por su obra vocal, en la que el amor y la sabiduría por la literatura del propio Morales-Caso se funde con su conocimiento sobre la voz. No obstante, a mi juicio, sería reduccionista un estudio de este género aislado, y valoro de mayor interés una comparativa entre piezas de distintos géneros. Todo ello se completaría con entrevistas realizadas al propio autor y a algunos de los intérpretes que con mayor asiduidad interpretan su música, que podrían, además, formar parte de un pequeño minidocumental a modo de trabajo de campo. Sin duda, son grandes retos que espero emprender en un futuro cercano, dado el interés que la música

---

<sup>8</sup> Traducción en: Maite Eguiazábal (1999), *Quodlibet*, 13, p.70: «el valor de un análisis reside en el servicio que presta a su analista».

de Morales-Caso ha suscitado en mí. Hasta entonces, lo único que me queda es disfrutar de su música; que no es poco.



## 6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADAS

### 6.1. FUENTES

#### 6.1.1. Partituras

MORALES-CASO, Eduardo (1997). *Te traigo el ancho mar* [inédita]

——— (1999). *El jardín de Lindaraja*. Madrid: EMEC.

——— (2002). *Il sogno dell streghe*. Madrid: Arte Tripharia.

——— (2004). *Homenajes*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2005). *El Kalasha de Avalokitesvara*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2007). *El jinete azul*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2008). *La fragua de Vulcano*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2009). *Volavérunt*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2010). *Samskara*. Barcelona: Periferia Sheet Music

——— (2011). *Fuego de la luna*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

——— (2012). *Concierto de La Herradura*. Madrid: Morales-Caso Editions.

#### 6.1.2. Discografía

(2004) *Certamen Luys Milán*. [Iliana Matos, guitarra]. Valencia: Gadirraifa Label.

(2007) *Eduardo Morales-Caso: La nave de los locos*. [Vera Paskaleva, violín; Pilar Jurado, soprano; Julia Malkova, viola; Mickaéle Granados, arpa; Nuria Orbea, soprano; Duncan Gifford, piano; Eduardo Morales-Caso, piano]. Madrid: Verso.

(2009) *Eduardo Morales-Caso: Las sombras divinas*. [Jenny Guerra, violín; David Apellániz, violonchelo; Carlos Apellániz, piano; Iliana Matos, guitarra; Adam Levin, guitarra; Lorenzo Iosco, clarinete bajo; Duncan Gifford, piano; Claudia Yepes, soprano; Eduardo Morales-Caso, piano; Davide Bandieri, clarinete piccolo]. Madrid: Verso.

(2010) *Music from Out of Time*. [Adam Levin, guitarra]. Madrid: Gober Label.

(2010) *El jardín de Lindaraja*. [Agustín Maruri, guitarra]. Madrid: EMEC.

(2011) *Eduardo Morales Caso: Fuego de la luna*. [Adam Levin, guitarra]. Madrid: Verso.

### 6.1.3. Escritos del autor

MORALES-CASO, Eduardo. (2011). «El catalizador de luz». En: *Fuego de la luna*. Madrid: Verso [Librillo de CD].

——— Correo electrónico en fecha de 20 de junio de 2014.

### 6.1.4. Documentos audiovisuales

VERGARA, Mikaela. (2011). En: *América mágica*, emisión del 16 de octubre de 2011. Recurso en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/america-magica/america-magica-16-10-11/1224742/> [última revisión: 17/06/14].

## 6.2. BIBLIOGRAFÍA

### 6.2.1. General

BENAVIDES GARCÍA, Valentín (2013). *Paisajes del placer y de la culpa (2003) de José María Sánchez-Verdú*. Valladolid: Universidad de Valladolid [Trabajo Fin de Grado, inédito].

BENT, Ian D. y Anthony POPLE (2005<sup>2nd</sup>). «Analysis». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, vol. 1, pp. 340-388.

CAMPOS FONSECA, Susan (2014). *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana: Poíesis de un imaginario cultural*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

COOK, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent and Sons Ltd. Traducción en: Eguiazábal, Maite (1999). «¿Qué nos dice el análisis musical?» *Quodlibet*, 13, p.70.

ELI RODRÍGUEZ, Victoria (2002). «Morales-Caso, Eduardo». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares, ed). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 7, pp. 743.

GIRO, Radamés (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto [ed.] (2012). *La música en España en el siglo XX*. [Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7.]. Madrid: FCE.
- KERMAN, Joseph (1980). «How we got into analysis, and how to get out», *Critical Inquiry*, 7/2, pp. 311-331.
- MARCO, Tomás (1989). *Historia de la música española. 6. El siglo XX*. Madrid: Alianza.
- MESSIAEN, Olivier (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Alphonse Leduc.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- (1982). «Varèse's *Density 21.5*: A Study in Semiological Analysis». *Music Analysis*, 1/3, pp. 243-340.
- (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois.
- (1990). *Music and Discourse: Toward Semiology of Music*. Princeton: University Press.
- NERI DE CASO, Leopoldo (2013). *Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. [Tesis doctoral, inédita].
- SESTELO LONGUEIRA, Esther (2007). *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor.
- SOBRINO, Ramón (2005). «Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías ». *Revista de Musicología*, 28/1, pp. 667-696.
- 6.2.2. Reseñas**
- ARCE, Julio (2010). «Programa de música de cámara». En: *Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (XIV)*. Madrid: RNE, Radio Clásica. Recurso en línea: <http://coralea.com/wp-content/uploads/2010/03/Eduardo-Morales-Caso.pdf>
- CONROY, Brad (2012). «Adam Levin plays Morales-Caso». En: *Guitar International*, Abril. Recurso en línea: <http://guitarinternational.com/2012/04/23/review-fuego-de-la-luna-adam-levin-plays-morales-caso/>
- RODRIGUEZ CUERVO, Marta (2009). «El jardín de las luces». En: *Las sombras divinas*. Madrid: Verso [Librillo de CD].

—— (2010). *Compositores españoles y latinoamericanos de música actual* (10/02/2010). Fundación BBVA. Recurso en línea: [http://www.fbbva.es/TLFU/dat/programa\\_mano\\_presentacion\\_eduardo\\_morales.PDF](http://www.fbbva.es/TLFU/dat/programa_mano_presentacion_eduardo_morales.PDF)

RUIZ TARAZONA, Andrés (2008). En: *Diverdi*, 169: p. 31.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (2012). «De fuegos, sueños y fantasías», *Diverdi*, 210, p. 36. Recurso en línea: <http://www.eduardomoralescaso.com/>