



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

DESCIFRANDO ENIGMA: LA HIBRIDACIÓN EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA DE BAILE A TRAVÉS DEL ÁLBUM *MCMXC a.D*

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música

JOAQUÍN POSAC HERNÁNDEZ

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Iván Iglesias

CURSO ACADÉMICO: 2019 / 2020

**DESCIFRANDO ENIGMA: LA HIBRIDACIÓN EN LA MÚSICA
ELECTRÓNICA DE BAILE A TRAVÉS DEL ÁLBUM *MCMXC a.D***

Resumen:

A lo largo de la historia, los procesos de hibridación musical siempre han estado sujetos al avance de los medios con los que estos se han producido. Es por esto que con cierta frecuencia, sea necesario hacer una nueva lectura que clarifique su evolución a través del tiempo. Por otro lado, la música electrónica ha experimentado a lo largo de su corta existencia numerosos cambios en relación a sus instrumentos, formas, y discursos, de ahí que haya adquirido una naturaleza camaleónica que le permite situarse entre diferentes categorías musicales.

Partiendo de esta versatilidad innata que presenta el género electrónico, este Trabajo de Fin de Grado sitúa el foco de atención en el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma como objeto de estudio, con la intención de arrojar luz sobre la forma en que se suceden los procesos de hibridación y descontextualización de la música clásica en el ámbito de la música electrónica de baile. De este modo, el álbum se presenta como paradigma de los actuales medios de creación musical originados en la última década del siglo XX con la llegada de la era digital. Para ello se llevan a la práctica métodos de análisis en consonancia con la música electrónica popular que se apoyan en la réplica de los procesos de composición previamente identificados en el álbum. En este sentido, se utilizan estrategias e instrumentos basados en la tecnología DAW (Digital Audio Workstation), conocida en el ámbito hispanico por sus siglas EAD. Conviene subrayar que en la medida en que se avanza en el conocimiento de estos procesos, se identifican las relaciones entre las dos categorías implicadas a consecuencia de su hibridación, así como la repercusión de este fenómeno y su estado actual.

Índice

Introducción	11
Objetivos	12
Estado de la cuestión	13
Marco teórico	15
Metodología	18
Estructura	20
Capítulo 1.	
Deus ex machina, del theremín al sampler: una retrospectiva de la música clásica a través de los pulsos de la electricidad	21
1.1. La joven Elektra: primeras manifestaciones y períodos	21
1.1.1. Clara Rockmore, una virtuosa entre las ondas	22
1.1.2. Infancia y adolescencia de la producción musical	24
1.1.3. Wendy Carlos y el temperamento sintético	25
1.2. “Classical night fever”: la incursión de la música clásica en las pistas de baile de los setenta	26
1.2.2. Popurrís a veinte céntimos	27
1.2.2. Un chupito con Beethoven	28
1.2.3. Aranjuez Disco Amour	29
1.3. La “nueva era” de finales de los setenta y de los ochenta	31
1.3.1. Kraftwerk, la realidad virtual del conservatorio	31
1.3.2. Los sinfonistas del Moog	32
1.3.3. Franco Battiato, las fronteras dejan de existir	34
1.4. Carmina y fuga en sampler mayor: encuentros en la tercera fase digital del baile	35

Capítulo 2.

MCMXC a.D.: sexo, enigmas y muestras de audio	39
2.1. Claustros y discotecas de verano: el germen de MCMXC a.D. de Enigma	39
2.2. Cretu, Sandra, Peterson: una conjunción poco enigmática	40
2.3. Análisis de MCMXC a.D.	42
2.3.1. Incipiens a appropriatio	43
2.3.2. Sade y los principios de la lujuria	44
2.3.2.1. “Sadness”	44
2.3.2.2. “Find Love”	48
2.3.2.3. “Sadness (Reprise)”	50
2.3.3. El jardín de las delicias	51
2.3.3.1. “Callas went away”	52
2.3.3.2. “Mea culpa”	53
2.3.3.3. “The Voice & The Snake”	55
2.3.3.4. “Knocking on Forbidden Doors”	56
2.3.4. La redención de Sade a través de los ríos de la fe	57
2.3.4.1. “Way To Eternity”	57
2.3.4.2. “Hallelujah” / “The Rivers of Belief”	58
2.4. Formas clásicas desde el sampler	61
Conclusiones	65
Referencias bibliográficas	71
Webgrafía	75
Audiovisuales y recursos en línea	77
Discografía	81
Anexos multimedia	87

Listado de figuras

Figura 1. Comparativa de los diferentes patrones métricos que presentan las percusiones de “Mea Culpa” de Enigma y “Security of the First World” de Public Enemy	54
Figura 2. Partitura de <i>Procedamus in pace!</i>	64

Listado de tablas

Tabla 1. Articulación formal y seccional de “Aranjuez (Mon amour)” de Herb Alpert.....	30
Tabla 2. Relación de temas publicados durante las décadas de los ochenta y noventa que contienen en su desarrollo algún tipo de <i>sample</i> o cita de la obra <i>O Fortuna</i> de Carl Orff.....	36
Tabla 3. Relación de temas publicados durante las décadas de los ochenta y noventa que contienen en su desarrollo algún tipo de <i>sample</i> o cita de la obra <i>Tocata y fuga en re menor</i> de Johann Sebastian Bach.....	37
Tabla 4. Articulación formal y seccional de “Sadeness”.....	47
Tabla 5. Correspondencias entre “Sadeness (Reprise)” y “Sadeness”.....	50
Tabla 6. Comparativa entre la articulación formal y seccional de “Sadeness” y la macroforma del álbum <i>MCMXC a.D.</i> que lo contiene.....	61

Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado explora la música electrónica de baile de finales del siglo XX a partir del análisis de sus relaciones con la música clásica. Esta dicotomía, si bien se ha construido mediante antagonismos en términos discursivos, a menudo queda diluida a nivel formal cuando estas expresiones musicales se presentan interrelacionadas entre sí. La idea de este estudio surge como una necesidad personal por aunar los conocimientos adquiridos durante el Grado en Historia y Ciencias de la Música y los propios de mi bagaje profesional dentro del ámbito de la música electrónica. Durante mi trayectoria como DJ, he venido observando con frecuencia el fenómeno de hibridación entre ambas músicas dentro de numerosas producciones con las que he trabajado. Esta fascinación por el academicismo no solo se ha producido exclusivamente dentro de este género electrónico, sino que también se ha reiterado en otros géneros de música popular urbana. Sin embargo, hasta principios del presente siglo, este hermanamiento entre ambas categorías musicales no siempre fue recíproco por parte de la música culta. Mientras la música popular electrónica se acercaba a los grandes referentes del clasicismo, la anterior no parecía mostrar interés alguno por estas nuevas formas de creación musical surgidas fuera del marco académico, e incluso dentro del mismo¹.

Precisamente, en este aspecto se refleja el sentido de los estudios académicos que decidí iniciar años atrás. Como selector musical, y posteriormente, compositor y productor de música electrónica, jamás recibí formación reglada, sino que mi aprendizaje se produjo bajo otro tipo de mecanismos que partían de la intuición musical y sonora. Sin embargo, siempre he necesitado saber cuáles son los mecanismos que inciden en mis procesos compositivos a través de los medios musicales que empleo, y por qué esas fórmulas que vengo aplicando se sostienen musicalmente sin tener conocimientos previos en armonía y composición. Es por esto que, al igual que aquellos músicos y productores se acercaron en su día a las formas musicales del pasado, decidí dar el paso hacia al estudio reglado de estas con la finalidad de conocer en mayor profundidad sus engranajes.

¹ Véase la formación académica de la intérprete y compositora de música electrónica Wendy Carlos.

Debido a que el fenómeno musical propuesto abarca un extenso periodo de tiempo que llega hasta la actualidad, este será principalmente focalizado en el último cuarto del siglo XX ya que esta etapa musical puede considerarse el período en el cual se consolidaron algunas de las técnicas y procesos de composición del presente. Durante esta etapa, tanto el uso del *sampling* –de gran importancia en este estudio–, como la normalización de los instrumentos electrónicos –tanto analógicos como digitales– en el ámbito de la música popular urbana², facilitaron notablemente la elaboración de estas prácticas y se produjeron con una frecuencia mucho mayor a la que se había dado hasta ese momento.

Como se podrá observar, y tomando como paradigma de este fenómeno musical el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma, este tipo de hibridaciones de origen occidental parece concentrarse en mayor medida dentro del ámbito de la música de baile europea. Sin embargo, también se expondrán qué tipo de prácticas se produjeron fuera del continente europeo, como el caso de la música disco norteamericana de la década de los setenta y ochenta.

Objetivos

El presente Trabajo de Fin de Grado se marca como objetivo general estudiar el fenómeno de la hibridación producido en la música electrónica popular a través de la música clásica. Se intentarán establecer e identificar las relaciones existentes entre lo académico y lo popular a través de la música electrónica de baile empleando una metodología acorde con este último género. Así se podrán revelar algunos de los procesos de composición que fueron empleados para llevar a cabo la descontextualización de la música antigua y clásica a través del baile y cómo estos se produjeron en sintonía con los avances de los medios musicales acontecidos en el ámbito de la electrónica. Por otro lado, el estudio de estos medios de instrumentación electrónica como generadores de intertextualidad pretende mostrar la influencia que estos han producido en el mercado de masas. Para ello se analizará el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma con el fin de identificar los diferentes procesos de composición aplicados y conocer cómo fueron construidas estas formas híbridas. A su vez, se intentarán localizar las relaciones existentes entre la música clásica y la electrónica dentro de estos

² Daniel Miller en *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI* (Barcelona: Reservoir Books, 2018), 200.

procesos y su vinculación con los actuales medios de producción musical. También se aportará, en la medida de lo posible, toda la información sobre los préstamos incluidos en el álbum tomando la técnica del *sampling* como referente principal del estudio. Una vez vistas todas estas cuestiones, se podrá realizar una valoración sobre lo que han supuesto este tipo de hibridaciones culturalmente, y cómo se encuentran a día de hoy las relaciones entre ambas categorías musicales.

Estado de la cuestión

Esta es una práctica musical que, impulsada por el avance de las nuevas tecnologías en el desarrollo de los instrumentos musicales modernos, y las incipientes formas actuales de hacer música, aún no ha sido investigada en profundidad debido a su, hasta cierto punto, reciente surgimiento. Es por esto que el número de estudios académicos que versan en profundidad sobre la música electrónica de baile del siglo XX es actualmente bastante escaso. Sin embargo, en el marco del proceso de hibridación de la misma con la música académica, existen varias publicaciones previas al presente trabajo que pueden servir como apoyo o punto de partida para los estudios de caso propuestos. En referencia a la presencia del clasicismo en la música disco de los setenta, Ken McLeod realizó en 2006 un acercamiento a la misma analizando el tema “A Fifth of Beethoven” del músico estadounidense Walter Murphy³. La intertextualidad que presenta esta producción, estará presente durante todo el presente Trabajo de Fin de Grado al abordar el eterno debate sobre los límites existentes en la propiedad intelectual de las obras recurridas reflejado en textos como el de Héctor Fouce sobre los derechos de autor en la música popular urbana⁴. Este texto enfoca dicha problemática desde los parámetros del capitalismo y el consumo de masas, enfatizando un aspecto importante del presente estudio: ¿estas prácticas musicales producen en la audiencia una visión distorsionada de la realidad concerniente a la obra original o, por lo contrario, generan un enriquecimiento de las mismas en la inteligencia colectiva musical?

³ Ken McLeod, “A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion”, *American Music* Vol. 24, No 3 (2006).

⁴ Héctor Fouce, “Frankenstein en el estudio de grabación. Intertextualidad, derechos de autor y música popular”, *Revista Aragonesa de Musicología* No XXI, actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, (2004).

Por otro lado, en lo referente al álbum objeto de estudio, *MCMXC a.D.* de Enigma, es complicado acceder a más información que la relacionada con su éxito. A pesar de ello, pueden encontrarse referencias de este proyecto musical en el libro *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*⁵, y el artículo “A Riddle Wrapped in a Mystery”, ambos de Timothy D. Taylor⁶. Si bien es cierto que estas dos referencias bibliográficas abordan el caso de Enigma desde el campo de la apropiación cultural en referencia a una de las composiciones de su segundo álbum, *The Cross of Changes* (1993), se pueden intuir en ellos detalles puntuales del *modus operandi* del músico que lidera este proyecto en relación con el uso del *sampling* en sus producciones y su posición sobre el reconocimiento de los derechos de autor de las muestras empleadas en las mismas. Sobre esta práctica musical, se puede recurrir a varios manuales específicos sobre sus diferentes técnicas y formas de empleo, así como a detalladas referencias en publicaciones pertenecientes al macro género electrónico como pueden ser los volúmenes coordinados por Javier Blánquez⁷. Continuando con *MCMXC a.D.* de Enigma, dado que se vio inmerso en la relevante transición que supuso para la música electrónica y sus procesos de producción el trasvase del ámbito analógico al digital a principios de los años noventa, será propicio tratar el tema de los que Israel V. Márquez denomina “metainstrumentos”⁸. Sin embargo, el interés principal sobre Enigma, y en concreto sobre su primer álbum, radica en el proceso de descontextualización que realiza de la música sacra antigua –cristiana– bajo unos parámetros estético-musicales que se ven justificados mediante un sentido espiritual que acaba derivando hacia otro de tipo funciones más hedonistas. En relación con esta cuestión, el libro *Ambient Music*, de Rupert Till, muestra un detallado recorrido desde el origen de la música *ambient* hasta llegar a la ramificación donde se engloba el álbum del productor alemán⁹. Sin embargo, sobre este LP de Enigma, Till deja al margen otro aspecto de gran importancia sobre el mismo, el trasfondo sexual que conllevan algunos de los temas que lo componen. No obstante, sobre esta cuestión de hermanamiento entre la música sacra y el erotismo, encontramos referencias de este mismo autor en su libro *Pop Cult*, donde, en el segundo capítulo, a pesar de no hacer ningún

⁵ Timothy D. Taylor, *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture* (Nueva York: Routledge, 2001).

⁶ Timothy D. Taylor, “A Riddle Wrapped in a Mystery”. En *Music and Technoculture*, ed. por René T. A. Lysloff y Leslie C. Gay, JR. (Middletown: Wesleyan University Press, 2003).

⁷ Javier Blánquez y Omar León, eds., *Loops 1 / 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XX* (Barcelona: Reservoir Books, 2018).

⁸ Israel V. Márquez, “Hiper música: la música en la era digital”, *Revista Transcultural de Música*, No 14 (2010).

⁹ Rupert Till, “Ambient Music”. En *Bloomsbury Handbook for Religion and Popular Music*, ed. por Christopher Partridge y Marcus Moberg. (Londres: Bloomsbury Academic, 2017).

tipo de referencia al álbum *MCMXC a.D.*, aborda la problemática que esta dualidad estética representa en sí misma aludiendo a otros ejemplos de reconocidos artistas del pop¹⁰.

En cuanto a los casos expuestos en el capítulo 1, y en relación con el carácter posmoderno que presentan las prácticas musicales de estos antecedentes, Liam Maloy, bajo el pretexto del fenómeno *mashup* –práctica musical cercana al fenómeno de hibridación propuesto–, muestra en “Stayin’ Alive in Da Club” varias de las claves que relacionan este tipo de construcciones musicales con las bases del posmodernismo y la relación de correspondencia que presentan las muestras recurridas con sus correspondientes producciones, así como el tipo de simbología o discurso musical que plantean¹¹. Por último, y al hilo de la última cuestión que se plantea al cierre de este TFG concerniente al género donde se producen este tipo de hibridaciones, Josep Martí aborda la problemática existente en los estudios musicológicos en torno a la taxonomía relativa de las músicas cultas, tradicionales y populares¹².

Marco teórico

Los contenidos del presente Trabajo de Fin de Grado se encuentran definidos en el marco de la hibridación musical y su intertextualidad. Según Wolfgang Holzinger, la hibridación musical designa a todas aquellas mezclas, fusiones, síntesis y amalgamas de estilos que se presentan conjuntamente en una única forma¹³. Pero en este caso, a diferencia de la definición aportada por Holzinger para discernir entre los tipos de formas híbridas que se producen dentro de la música popular urbana, habría que hacerlo desde una perspectiva más amplia al tratarse de prácticas llevadas a cabo entre ámbitos concernientes a diferentes categorías musicales. A su vez, hay que hacer especial hincapié en la diferencia existente entre el término hibridación como proceso por el cual dos o más estilos, géneros o categorías

¹⁰ Rupper Till, *Pop Cult* (Londres: Bloomsbury Academic, 2010).

¹¹ Liam Maloy, “Stayin’ Alive in Da Club: The Illegality and Hyperreality of Mashups”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* Vol. 1, No 2 (2010), doi:10.5429/2079-3871(2010) v1i2.8en.

¹² Josep Martí, “Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares”. En *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial, SL, 2000).

¹³ Wolfgang Holzinger, “Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music”. En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, ed. por Gerhard Steingress (Hamburgo: Lit Verlag, 2002), 258-62.

musicales confluyen para dar lugar a un resultado diferente al de su origen, y el producto resultante de esta conjunción, el híbrido¹⁴. Sin embargo, para que se dé lugar este proceso deben existir por necesidad unas formas originales que lo generen. Teniendo en cuenta esto, Béla Bartók habría empleado el folclore húngaro como materia prima para su “Piano Sonata B 88 (sz 80)” aplicando estilos y recursos compositivos de su presente para construir una nueva forma surgida a través de esta hibridación¹⁵. Esta conjunción surgida de la innovación de los medios aplicados a las diferentes categorías, géneros y estilos originales¹⁶, es precisamente la clave para entender los procesos de hibridación surgidos entre la música clásica como material inicial, y el estudio de grabación como medio generador de música electrónica de baile. Unos procesos compositivos que, según Steingress, han evolucionado dentro de la música popular urbana a través de las teorías de hibridación de la música contemporánea¹⁷. Otro factor a tener en cuenta en el marco del proceso de hibridación, es el concepto de transculturación¹⁸. Es por esto que las percepciones socioculturales con las que se perciben este tipo de formas musicales van a jugar un papel decisivo a la hora de asimilar cualquier tipo de hibridación artística¹⁹. De esta forma, el tipo de audiencias que pueden ser receptivas de este tipo de productos musicales se vería condicionada por su condición sociocultural mientras que, como señala Héctor Fouce, actualmente habría que discriminar entre dos tipos de público, el activo y el de carácter masivo²⁰.

Por lo tanto, teniendo en cuenta todos estos factores, los casos de hibridación recogidos en el presente Trabajo de Fin de Grado deben ser observados principalmente desde tres niveles. Un primer nivel centrado en el propio proceso de hibridación, cómo se construyen, qué significan, y cuáles son las formas en las que se representan en cada caso. Este es un nivel global que abarca todas aquellas composiciones musicales que presentan en su continente algún tipo de fusión de categoría, género, o estilo. Un segundo nivel focalizado en el contenido, tanto de los tipos de intertextualidad aplicados, como en el grado de

¹⁴ Gerhard Steingress, “What Hybrid Music?”. En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, editado por Gerhard Steingress (Hamburgo: Lit Verlag, 2002), 306.

¹⁵ Holzinger, “Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music”, 275.

¹⁶ Steingress, “What Hybrid Music?”, 312.

¹⁷ Steingress, “What Hybrid Music?”, 309.

¹⁸ Steingress, “What Hybrid Music?”, 318.

¹⁹ Holzinger, “Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music”, 272.

²⁰ Héctor Fouce, “No es lo mismo: audiencias activas y públicos masivos en la era de la música digital”. En *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, ed. Aguilera, Miguel de, Adell, Joan E., y Sedeño, Ana. (Barcelona: Editorial UOC, 2008), 111.

contextualización socio cultural que presentan los casos propuestos. En referencia a estos modelos de intertextualidad, se partirá de cuatro tipos planteados por Rubén López Cano²¹ para llegar a un tercer nivel más acorde con las prácticas musicales contenidas en los casos y objeto de estudio concernientes. Un tercer nivel distanciado del concepto de hibridación que, por la naturaleza inherente del género al que pertenecen, la música electrónica popular, resulta necesario puntualizar en el marco de este Trabajo de Fin de Grado. Este nivel está justificado por los procesos de concepción y construcción de las obras sonoras que van a ser expuestas y analizadas así como, por las técnicas de composición empleadas para llevarlas a cabo y sus medios. Por lo que, en base a este último nivel, y para una mejor comprensión de los contenidos posteriores, es conveniente señalar antes que nada los siguientes conceptos relacionados con estas prácticas musicales y en qué consisten:

- **Cover:** reinterpretación o grabación de una obra musical existente llevada a cabo por un artista diferente al autor original. Dicha obra mantiene la misma estructura compositiva aunque no necesariamente otro tipo de parámetros musicales como son el *tempo*, variaciones dinámicas, instrumentación, textura, timbre vocal o recursos expresivos. Cuando esta práctica es efectuada entre diferentes géneros se produce un proceso de hibridación musical.

- **Edit / Re-Edit:** nueva versión de estudio de una obra musical grabada efectuada por el mismo, o diferente artista al que pertenece su autoría. Se construye a partir de la mezcla conjunta de las pistas de audio de la composición original manteniendo todos los elementos y parámetros musicales con los que fue concebida pero presentando una nueva estructura compositiva.

- **Sample:** muestra sonora extraída de la grabación de una obra musical publicada con el objetivo de añadirla en otra composición ajena a la primera. La duración de estos extractos no suelen sobrepasar los veinte segundos, conteniendo un material que oscila entre uno y ocho compases. Las muestras son introducidas en la mezcla final mediante un *sampler*, instrumento musical que permite variar el tono y la velocidad de los *samples* con el fin de adecuarlos a las características sonoras de la producción donde serán empleadas. Estos

²¹Rubén López Cano, “Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Revista Aragonesa de Musicología* No XXI, actas del VIII (Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2004), 63.

préstamos pueden aparecer en un momento puntual o ser la base del proceso compositivo de la obra de destino.

- **Cita / motivo:** recurso similar al empleo de *samples*, pero en este caso, el material prestado de la obra original es reinterpretado por el artista en vez de ser tomado de una grabación. Este material puede presentar variaciones respecto al tema primigenio, y su uso, al igual que en el caso del *sampling*, está relacionado con la hipertextualidad y la recontextualización.

- **Remix:** nueva versión de estudio de una obra musical existente donde, al contrario que en la reedición, el artista que efectúa la mezcla dispone de la totalidad de las pistas de audio finales que fueron recogidas en la grabación original de la obra. Esta práctica musical puede ser llevada a cabo por el propio autor para atribuir un nuevo carácter sonoro o compositivo a su producción, o bien ser encargada a otro artista con la finalidad de que este aporte su visión personal.

- **Mashup:** grabación de estudio conformada por una sucesión de *samples*, generalmente más de dos, extraídos de diferentes obras publicadas que se van intercalando sobre una misma base rítmica para formar parte de un todo. El resultado es un amalgama musical donde las diferentes muestras se relacionan entre sí compartiendo algún tipo de parámetro armónico o tonal. Dada su intencionalidad, por lo general presentan un alto grado de hibridación al combinarse grabaciones de géneros musicales opuestos donde la hipertextualidad es la protagonista principal de la composición.

Metodología

Para desarrollar el contenido teórico relacionado con el fenómeno de hibridación propuesto se hará uso tanto de fuentes bibliográficas escritas –libros, publicaciones académicas, artículos de prensa...– como de digitales en línea y recursos audiovisuales. Por otro lado, en la parte más enfocada a la investigación y el análisis del álbum *MCMXC a.D.*, y con la finalidad de concretar sus procesos, me apoyaré en el empleo de nuevas tecnologías aplicadas a la música –editores de audio, archivos MIDI, software de mezcla digital y

estaciones de audio digital –. A continuación se procede a exponer la finalidad de los diferentes medios que serán empleados en torno a esta cuestión:

En lo referente a los *recursos online*, mediante la web: *Whosampled - Exploring the DNA of music* podrán ser localizados todos aquellos *samples*, citas, extractos y versiones que hayan sido identificados y publicados en esta plataforma *online* en relación, tanto a los dos casos propuestos en el epígrafe 1.4. como a los contenidos en dicho álbum de Enigma. Por otro lado, la base de datos de la página web: *Discogs* será empleada para aportar toda la información formalmente necesaria –año de publicación, género o estilo, ediciones, sello discográfico, formato...– de todas aquellas referencias discográficas que sean relevantes en este estudio y su consiguiente catalogación en el apartado de discografía del presente TFG.

En lo concerniente a la parte analítica, para poder realizar un estudio más exhaustivo en aquellas composiciones que sean cruciales para el mismo, se intentará disponer en la medida de lo posible de los archivos sonoros de las mismas tanto en formato físico, vinilo / CD, como en digital, WAV o MP3 con la finalidad de replicar los procesos que en ellas se han producido. Las grabaciones que, por su naturaleza sonora, necesiten algún tipo de intervención que sea necesaria para la investigación como puede ser el aislamiento de los extractos serán procesadas a través del *software* de creación musical y edición de audio Ableton Live 9 Suite. Los resultados de estas investigaciones prácticas, serán alojados en la nube de Google Drive en formato de vídeo y audio y estarán accesibles para su visualización a través los enlaces que se facilitarán en este TFG. De igual forma, las producciones podrán ser analizadas a través de Mixed in Key 2.8, un soporte de análisis digital enfocado a la mezcla armónica para el DJ con la finalidad de obtener los datos relativos a sus tonalidades. De este modo se averiguará si aquellas referencias que emplean *samples* o recogen partes reinterpretadas de otras obras han conservado la tonalidad original de la misma, o por el contrario, estas muestras han sido sometidas a variaciones con el fin de adecuarlas al conjunto global del tema de destino. También será empleado el *software* de mezcla digital Traktor 3 Pro, el cual permite, por un lado, saber el *tempo* exacto de cada una de las producciones, así como el tipo de compás empleado en cada una ellas para conocer las diferencias presentes dentro de este ámbito paramétrico con las obras originales. De la misma manera, y gracias a la dualidad de su interfaz, se podrá localizar el punto exacto donde se

recogen los préstamos en las obras originales y compararlos, *in situ*, con sus producciones de destino. De esta forma se podrá identificar si existen variaciones o añadidos en el empleo de estas obras dentro de estos temas.

Al margen de toda la metodología de análisis, y con la finalidad de facilitar el seguimiento del lector, la plataforma YouTube será empleada para crear una lista de reproducción que albergará los videos de todas las referencias musicales –obras, canciones, temas, producciones– que sean aludidas durante el desarrollo del TFG dispuestos por riguroso orden de aparición en los textos. Dicha *playlist* está disponible para su acceso en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYgBpZyHKcGxX0EG3UEOdhOrO-C1vsfJ5>²².

Estructura

El presente trabajo de fin de grado se articula en dos capítulos. En el primero se recogen de forma cronológica los antecedentes más significativos del fenómeno producido en el álbum objeto de estudio, es decir, aquellos casos de hibridación en los que se hayan visto implicadas la música clásica con la electrónica, y de qué formas y con qué instrumentos se produjeron en base al avance de los medios musicales. Por otro lado, en el segundo capítulo se analiza el álbum *MCMXC a.D* de Enigma desde la perspectiva de la producción musical partiendo del uso de los *samples* que en el mismo se registran para, de este modo, acceder al conocimiento de los procesos compositivos que presenta vinculados con el estudio de grabación.

²² Joaquín Posac, “Descifrando Enigma: la hibridación en la música electrónica de baile a través del álbum MCMXC a.D (TFG playlist)”. Lista de reproducción de YouTube. Publicada el 20 de junio de 2020.

Capítulo 1.

Deus ex machina, del theremín al sampler: una retrospectiva de la música clásica a través de los pulsos de la electricidad

La ciencia y la tecnología revolucionan nuestras vidas, pero la memoria, la tradición y el mito enmarcan nuestra respuesta.

Arthur Schlesinger

La música electrónica, al igual que otras músicas, posee una gran capacidad para adaptarse a todo tipo de discursos y formas musicales. Por otro lado, la continua regeneración a la que este género se ve sometido debido al incesante avance tecnológico de sus medios, provoca que, cada poco tiempo, sea necesario realizar una nueva lectura de sus procesos compositivos. En base a esto, el presente capítulo repasa históricamente los antecedentes directos al fenómeno de hibridación producido en el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma y cuáles han sido los medios musicales con los que se produjo hasta convertirse en una práctica bastante recurrida en la música electrónica de baile de finales del siglo XX.

1.1. La joven Elektra: primeras manifestaciones y períodos

Los orígenes de la música electrónica, son tan difusos como los de las propias creencias del ser humano. Existe una tendencia a ubicar su punto de partida en el surgimiento de los primeros inventos capaces de registrar el sonido²³. Sin embargo, este es un punto de vista que está más relacionado con el avance de la tecnología para el tratamiento del propio sonido en sí, que con los instrumentos surgidos a través de la electromecánica. En todo caso, sobre esta cuestión se definen dos periodos clave. El primero de ellos, mediados del siglo XIX hasta principios del XX, se puede considerar un periodo germinal, puramente científico y

²³ Oscar Bonello, *La aventura del sonido y la música* (Buenos Aires: Librería y Editorial Alsina, 2012), 100.

experimental que, como ya se ha señalado, se relaciona con los avances tecnológicos en materia de registro y reproducción del sonido, y que, a su vez, estuvo ligado al movimiento futurista como el mayor exponente de sus procesos artísticos-creativos²⁴. No obstante, durante esta etapa no se puede considerar que se produjeran composiciones o interpretaciones musicales por medios electrónicos propiamente dichos. Por otro lado, el segundo periodo comenzaron a desarrollarse los primeros instrumentos musicales electrónicos. Su inicio se podría situar en el año 1920 con la irrupción del theremín inventado por el músico e investigador ruso Lev Termen²⁵ y su culminación en las vanguardias experimentales de mediados del siglo XX de la mano de la música concreta y la *elektronische musik* alemana, donde, a su vez, se volvió a producir entre ambas la dicotomía entre el desarrollo del tratamiento del sonido y los propios instrumentos musicales. Finalmente, con el surgimiento del primer sintetizador modular con teclado incorporado patentado por Robert Moog en 1963, se dio origen a una nueva era en la cual se produjo una irreversible ramificación del género hacia el ámbito de la música popular.

1.1.1. Clara Rockmore, una virtuosa entre las ondas

Se sabe que un instrumento musical ha trascendido en el tiempo cuando, poco después de originarse ya cuenta con algún notable intérprete ligado al mismo. Eso es exactamente lo que sucedió con el asombroso invento sonoro de Lev Termen representado en la figura de su buena amiga, y compañera en el desarrollo del Theremín, Clara Rockmore.

Nacida en Vilna (Lituania), el 9 de marzo de 1911, desde la infancia demostró unas cualidades innatas para la música que la convirtieron, como intérprete de violín, en la niña prodigio del Conservatorio de San Petersburgo con tan solo cinco años. Pero pronto su carrera como virtuosa de este instrumento se vió truncada por una enfermedad ósea derivada de un problema de desnutrición infantil. Precisamente fue ese trágico contratiempo en su

²⁴ Véanse: *Manifiesto Técnico de la Música Futurista* (1911) de Balilla Pratella, y *L'arte dei Rumori* (1913) de Luigi Russolo. Dos manifiestos que fueron llevados a la práctica durante los conciertos de *Intonarumori* que, este último futurista, llevó a cabo a mediados de los años veinte del siglo XX.

²⁵ Había que matizar que, antes de la aparición de este instrumento, existieron otros contruidos a partir de los principios de la electromecánica que también producían notas musicales como el Musical Telegraph diseñado en 1876 por Elisha Gray o el Telharmonium de 1897, sin embargo, estos no se consolidaron ni trascendieron en el tiempo de la misma forma que lo hizo el Theremín.

carrera musical el que despertó su total curiosidad por aquel instrumento que acababa de ser inventado por Termen en su ciudad y que, para interpretarlo, no requería ser sujetado, o tocado físicamente. El theremín se convirtió para Rockmore en la opción perfecta para no ver truncados sus sueños como intérprete, por lo que acudió a una demostración del mismo presentada por Termen en Nueva York. Durante la misma, tuvo la oportunidad de interactuar con el instrumento e hizo que su propio creador quedase enormemente sorprendido por la sensibilidad y precisión con la que Rockmore lo interpretaba. A partir de ese mismo instante, el nombre de la intérprete irá irremediamente ligado al del instrumento.

Por otro lado, esta precisión interpretativa, unida al privilegiado oído musical de Rockmore, le sirvieron a Termen para realizar las futuras modificaciones necesarias en relación con la dinámica y el tono del instrumento. La intérprete llegó a desarrollar con los años una técnica tan perfecta y precisa con el theremín que consiguió llevar a cabo conciertos como solista de conjuntos de cámara. De esta forma se produjo la primera interpretación híbrida entre música electrónica y académica. A raíz de esto, Rockmore dedicó la mayor parte de su carrera como intérprete a alejar al theremin de su imagen estereotipada como instrumento extraño que solo servía para ambientar con sonidos fantasmagóricos las películas de terror y ciencia ficción. Para ello interpretó por Estados Unidos a compositores como Chopin, Bach o Schubert acompañada de orquestas filarmónicas²⁶. Pero lo realmente trascendental en el marco del presente estudio fueron sus notables incursiones dentro del ámbito de la música religiosa, su interpretación del “Ave María” de Franz Schubert fue una de las más memorables de su carrera²⁷. Sin duda alguna, la trayectoria profesional de Rockmore como intérprete y divulgadora del theremín, bien le valió su reconocimiento como una de las principales precursoras de la música electrónica²⁸.

²⁶ Mike Leigh, Jan Svankmajer, Amalia Gianni, y Stanley Donen, *10 Women Who Advanced Our Understanding of Life on Earth* (Vancouver: Turbo, 2001), 86.

²⁷ Franz Schubert: “Ave Maria”. Por Nadia Reisenberg y Clara Rockmore, https://www.youtube.com/watch?v=DgYVJ_ojuqg.

²⁸ Martin, Steve y Robert Stone. 1993. “Theremin: An Electronic Odyssey”. Emitido por primera vez el 29 de agosto de 1993. UK: Orion Classics. DVD.

1.1.2. Infancia y adolescencia de la producción musical

Como ya se ha venido comentado en la primera parte del presente epígrafe, la música electrónica volverá a ser objeto de una nueva regeneración tecnológica con la llegada, a mediados de los años cincuenta, de los procesos sonoros llevados a cabo en la RTF –Radiodiffusion Television Françaises– por la conjunción francesa Groupe de Recherche de Musique Concrète con Pierre Schaeffer al frente²⁹. Considerado un movimiento perteneciente al ámbito de las vanguardias musicales contemporáneas, con la denominada “música concreta” es importante volver a establecer esa dicotomía existente sobre lo que son los desarrollos en materia de sonido, y la evolución del instrumento musical electrónico. Sin embargo, en contraste con los primigenios inventos de registro sonoro del XIX, con la música concreta ya se produjo una intencionalidad en sus tratamientos con evidentes signos de composición. Si bien es cierto que, piezas como “Etude aux chemins de fer” de Schaeffer, a día de hoy, todavía parecen bastante distantes de lo que generalmente se define por “lo musical”, su principal interés radica en de qué forma y con qué medios se concibieron estos discursos sonoros. De esta manera, con todos sus procesos creativos focalizados en la manipulación de grabaciones de campo a través de cinta magnética, el grupo GRMC significó para la futura producción musical de estudio lo que Edwin S. Porter al montaje cinematográfico³⁰. Precisamente, ese concepto de composición originado a partir de la selección, recorte, manipulación, y unión de diferentes muestras sonoras, será la piedra angular que articulará el discurso musical producido en el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma. Sin embargo, tanto la música concreta, como su sucesora, la *elektronische musik*, sufrieron una pronta falta de renovación en sus desarrollos debida a la inexistencia de la tecnología necesaria para ello. Este hecho ocasionó que el interés que en un principio mostraron algunos de los más grandes compositores de su época por estas disciplinas, desapareciese de forma muy temprana. Aun así, su producción fue lo bastante fructífera como para que, en la conjunción de ambas músicas como electroacústica se concibiesen obras tan interesantes

²⁹ Blanquez, León, *Loops 1*, 57.

³⁰ Director estadounidense considerado el padre del montaje cinematográfico al dirigir la primera película donde las diferentes tomas se fueron combinando para crear una narrativa legible.

como *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, donde la pieza sonora adquiere ya una forma totalmente definida a través del montaje y la manipulación de la síntesis. A su vez, la fuerte carga espiritual y trascendental que transmite esta obra mediante el tratamiento y la articulación de su discurso sonoro, la convierte en uno de los antecedentes directos del mencionado álbum objeto de este estudio *MCMXC a.D* de Enigma.

1.1.3. Wendy Carlos y el temperamento sintético

Al igual que la figura de Clara Rockmore quedaría para siempre ligada a uno de los instrumentos de mayor trascendencia en el ámbito de la música electrónica el nombre de otra mujer acompañaría al del instrumento musical que supuso la definitiva emancipación del género dentro de los circuitos académicos: el sintetizador Moog. Sin embargo, esta desvinculación no se produjo de forma traumática, sino que protagonizó en su origen uno de los mayores giros que se hayan producido en la reciente historia de la música moderna: la publicación en 1968 del álbum *Switched-On Bach*. De nuevo, como ocurrió con Rockmore, música sacra y electrónica se dieron cita en un nuevo ejercicio posmodernista desde el centro operativo de la segunda. Aún hoy, la estrategia comercial con la que fue concebido el álbum clásico más vendido de todos los tiempos³¹, sigue resultando sorprendente, a la par que, avanzada para su su tiempo. Con su nueva generación de sintetizadores modulares recién sacados de fábrica, Robert Moog abasteció de estos a Carlos para llevar a cabo un álbum basado en reinterpretaciones de algunas de las más famosas obras de Johann Sebastian Bach bajo el evidente patrocinio de la marca Moog³². El resultado de esta empresa llevada a cabo entre ambos no pudo ser más fructífero para el nuevo instrumento ideado por el estadounidense, ya que, paradójicamente, el primer disco de música clásica interpretado exclusivamente con instrumentos electrónicos superó todas las expectativas en ventas, proporcionando, de esta forma, la visibilidad que el desconocido sintetizador necesitaba para introducirse dentro del mercado de masas. Esta afortunada conjunción de elementos musicales, aparentemente inconexos entre sí, y que contra todo pronóstico condujo a sus

³¹Julián Ruiz, “50 años de “Switched on Bach”: Walter Carlos, Wendy Carlos, Kubrick y Disney. *Plásticos y Decibelios* (26 de abril de 2019). <https://www.plasticosydecibelios.com/wendy-carlos-daft-punk-disney-tron-1193/>.

³²Alonso Marín, *La nueva música: Del industrial al techno-pop* (Barcelona: Teorema, 1984), 31.

protagonistas hacia un desmedido éxito, guarda un notable paralelismo con lo que ocurriría treinta y dos años después con los sorprendentes resultados en ventas del disco que incluirá canto gregoriano a través del *sampler*. Pero la relación de la intérprete estadounidense con la hibridación entre la música clásica con la electrónica no terminaría con el álbum *Switched-On Bach* y toda su extensa saga, sino que: reclamada por el director Stanley Kubrick, Carlos protagonizó dos de las bandas sonoras más relevantes de la historia del cine. Su recreación con sintetizadores, en colaboración con Rachel Elkind, del “Dies Irae” de la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz para la película *El Resplandor* no pudo ser más apropiada para anunciar el perturbador argumento del filme. Esta capacidad de Carlos para recrear los retorcidos universos de la psicología humana que reflejan los largometrajes de Kubrick mediante el uso del sintetizador y los referentes musicales del pasado se volvió a repetir en *La naranja mecánica*, pero esta vez de la mano de algunas de las más memorables piezas de Ludwig van Beethoven. En este caso, el discurso irónico y naïf que contiene la película fue convenientemente representado en la adaptación de la *Novena Sinfonía*. Esta versión significó para la música electrónica otro nuevo punto de inflexión que definiría los rasgos estilísticos de alguno de los mayores iconos de este género como Kraftwerk, Giorgio Moroder, o los franceses Daft Punk. Carlos, junto a Robert Moog, experimentaban la posibilidad de interpretar líneas melódicas con voces robóticas cuando se dieron cuenta que, sin necesidad de emplear los indomables *vocoders* de la época, integrando a la entrada del sintetizador un micrófono, y modulando la frecuencia de salida del mismo hacia un teclado externo, podían conseguir ese extraño efecto vocal (Blánquez, León 2018, 70). En base a esto, la historia se repetía y volvía a producir el avance del desarrollo del instrumento a través de la estrecha colaboración de la intérprete, con el creador del mismo.

1.2. “Classical night fever”: la incursión de la música clásica en las pistas de baile de los setenta

Si bien, el trasvase del sintetizador hacia la música popular urbana se produjo manteniendo aún los rasgos estilísticos de intérpretes pertenecientes al marco de la música académica como Wendy Carlos, su salto hacia la música disco estadounidense se producirá de una forma mucho más visceral en la que, de nuevo, se darán cita los contenidos musicales

del pasado con las nuevas formas de hacer música. En este caso, eso sí, las hibridaciones no siempre fueron tan acertadas como las anteriores.

1.2.2. Popurrís a veinte céntimos

La historia inicial de la música disco, al igual que la otros tantos géneros populares, es una historia de resistencia racial ligada a la música. De espíritu libre e inclusivo, en el ocaso de su época dorada a principios de los ochenta, y como exhalando un último aliento tras una intensa década de desenfreno y alguna que otra revuelta incendiaria³³, la música disco británica se hizo eco del éxito cosechado por los álbumes de Wendy Carlos para repetir la misma fórmula con la serie *Hooked on Classics* del sello discográfico K-Tell³⁴. Dirigidas por el ex arreglista de Electric Light Orchestra, estas grabaciones contenían varios cortes en los que diferentes extractos de las obras clásicas más populares de compositores como Stravinsky, Mozart, o Handel eran interpretados por la Royal Philharmonic Orchestra yuxtapuestos sobre una invariable y escueta percusión en cuatro por cuatro. Este tipo de compilaciones, de evidente carácter popularizante, no solo lograron alcanzar los fines comerciales con las que fueron concebidas, sino que se vieron reflejadas en otros mercados musicales como fue en el español con los discos publicados por el manchego Luis Cobos en esos mismos años. En ellos, el músico y arreglista dirigió a la misma orquesta de la serie *Hooked on Classics* aportando un nuevo significado a la primera frase del capítulo I de *Don Quijote de la Mancha*. Pero lo realmente significativo de estas prácticas fue que, tan solo por contener una base de batería compuesta únicamente por un bombo y unas palmas, este tipo de producciones fueran catalogadas dentro del ámbito de la música disco. Se trata de un claro indicador del denostado reconocimiento que este estilo cosechó durante su etapa de mayor apogeo. Sin embargo, años atrás, durante la década de los setenta, hubo un tiempo en el que Beethoven y Tony Manero compartían discoteca.

³³ En referencia a la quema masiva de discos de este género promovida por el locutor de radio Steve Dahl llevada a cabo en el estadio Major League Baseball de Illinois el 12 de julio de 1979.

³⁴ Ken McLeod, "A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion", 349.

1.2.2. Un chupito con Beethoven

Cuando a Walter Murphy, pianista de jazz y clásico, se le ocurrió arreglar la *Quinta Sinfonía* de Beethoven para llevarla al sonido disco, algo nuevo ocurrió en el fenómeno de la hibridación entre la música académica y la popular urbana. Hasta ahora, esta se había limitado a la reinterpretación de las obras del pasado con los nuevos medios musicales emergentes. Sin embargo, con el lanzamiento en 1976 del sencillo “A Fifth of Beethoven”, Murphy redefinió el concepto de estas prácticas desarrollando un discurso compositivo donde ambas categorías musicales se retroalimentaban mutuamente. En este caso, no deja de ser curioso el hecho de que, el tema de Murphy, a pesar de demostrar un mayor grado de preocupación por la adaptación de la pieza original a otro nuevo lenguaje musical, fuese objeto de tantas acusaciones de apropiación musical³⁵. Quizá fuera precisamente esa capacidad de reformular el discurso clásico a través del moderno, lo que tanto molestó a los sectores más conservadores. Sea como fuere, “A Fifth Of Beethoven” consiguió posicionarse en los más altos puestos de las listas de ventas justo antes de que fuese incluida en la banda sonora de película que significó el cambio en la base social y comercial de la música disco, *Saturday Night Fever*. La inclusión de este tema en la escena en la que el protagonista principal desciende por primera vez las escaleras de la discoteca aportó un conveniente matiz al desarrollo dramático. De esta forma, la característica *terribilitá* que transmiten las cuerdas del primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven aportó al personaje el estatus de poder en la pista de baile que se quería reflejar en el filme³⁶. Por otro lado, al margen de los temas de Bee Gees, en esta banda sonora destaca a su vez otra adaptación a cargo de David Shire en la que, nuevamente, música clásica y disco dialogan a través de *Una Noche en el Monte Pelado* de Modest Músorgski. En todo caso, lo realmente destacable, tanto en este tipo de composiciones como en la trayectoria musical de Murphy, que continuó ligada a este tipo de hibridaciones, es que, por primera vez, se produjeron procesos compositivos que generaron un discurso compartido entre estas dos categorías musicales que compartían el protagonismo de las secciones de cuerda, viento y metal.

³⁵ McLeod, “A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion”, 350.

³⁶ McLeod, “A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion”, 351.

1.2.3. Aranjuez Disco Amour

Otro de los ejemplos más destacables de este tipo de hibridación en la música disco de los setenta se produjo con una de las composiciones más célebres de la historia de la música, el segundo movimiento de *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* del maestro Joaquín Rodrigo. Los ecos de esta obra, que han llegado incluso a sobrepasar las fronteras terrestres³⁷, llegaron a la música disco de la mano del trompetista de jazz Herb Alpert. De este modo, apoyándose en el mismo concepto compositivo iniciado por Murphy con “A Fifth of Beethoven”, “Aranjuez (Mon amour)”³⁸ presenta un interesante *feedback* entre la obra de Rodrigo y el sonido disco-*funk*, del cual se evidencian las siguientes características: sección rítmica mediante el uso de instrumentación moderna: *loop* de batería, congas, timbales, bajo eléctrico, teclado eléctrico, guitarra rítmica eléctrica. Ritmo notablemente más rápido que el del *adagio* original –128 bpm frente a los, aproximadamente, 70 bpm’s que presentan las interpretaciones más fieles al la pieza original–. Compás de 4/4 a negras. Uso del sintetizador para la recreación de la sección de viento y otro tipo de instrumentos. Uso de efectos y voces grabadas. Textura ligera y fluida. La trompeta solista sustituye a la guitarra clásica y al corno inglés del *Adagio* original. Articulación: dos partes principales construidas mediante la yuxtaposición de secciones de trompeta solista por un lado, y solos de instrumentos por el otro. Macroforma: A - A’. En cuanto a su desarrollo, la siguiente tabla muestra cómo se suceden las secciones que lo conforman:

DESARROLLO		
Intro	Similar al <i>Adagio</i> original (guitarra española + sintetizador + percusión)	00:00’
	a: exposición de la melodía original con trompeta solista	00:22’
	a’: variaciones de la melodía (trompeta + sección de cuerda)	01:03’

³⁷ En el año 2002, una versión para instrumentos de viento del *Adagio* incluido en el cd: *Rodrigo Edition Vol.1* (Sony Classical, 1997), fue introducido por la NASA a bordo de la nave espacial Endeavour que completó doscientas dieciséis vueltas a la tierra.

³⁸ Título inaugurado por la popular versión que el cantante francés Richard Anthony llevó a cabo en 1967.

A	b: nuevo material inspirado en melodía y variaciones (carácter árabe)	01:36'
	c: solo de trompeta a modo de puente entre las dos secciones	02:42'
	d: nuevo material derivado del tema principal del primer movimiento del concierto (guitarra española + castañuelas)	02:53'
Puente	Percusión + guitarra rítmica + efecto	03:12'
A'	a ½: melodía original con trompeta solista	03:24'
	a': variaciones de la melodía (trompeta + sección de cuerda)	03:42'
	a'': variaciones de la melodía (sección de cuerda)	04:05'
	a''': improvisación de trompeta sobre la armonía original + posterior acompañamiento de cuerda	04:27'
	a'''': improvisación de órgano eléctrico	05:12'
	a''''': Improvisación de piano eléctrico + palmas	05:35'
	a''''': improvisación de trompeta + sección de cuerda	05:57'

Tabla 1. Articulación formal y seccional de “Aranjuez (Mon amour)” de Herb Alpert. (Fuente: elaboración propia).

Como se puede comprobar, todo el tema se desarrolla a través de numerosas secciones instrumentales en las que, con variaciones melódicas del *Concierto de Aranjuez* y aparentes improvisaciones sobre la armonía original del *Adagio*, se referencia la notable influencia de la trayectoria jazzística de Herb Alpert. De este modo, fue conformándose un híbrido en el cual, por medio del discurso Rodrigo, se conjugaron tres de los principales géneros de la música popular urbana, disco, funk y jazz.

1.3. La “nueva era” de finales de los setenta y de los ochenta

Con los avances en materia de síntesis analógica ocurrió la que aún hoy se sigue considerando la época dorada de la música electrónica. Una etapa en la que muchos de los músicos encasillados en esa especie de cajón de sastre que fue denominado *New Age* demostraron que los rasgos estilísticos de la música clásica y las formas de la nueva música conformada a través de instrumentos electrónicos guardan bastante similitud.

1.3.1. Kraftwerk, la realidad virtual del conservatorio

Hablar de Kraftwerk es hablar de música electrónica con mayúsculas. Nadie como ellos supo antes conformar una banda sonora tan perfecta y descriptiva de los avances de la sociedad moderna, e incluso futura. Un magisterio que, probablemente, sin la consolidada formación académica de sus dos fundadores, Ralf Hütter y Florian Schneider, jamás se hubiese producido. Formados ambos en el Conservatorio de Dusseldorf³⁹, desarrollaron, a lo largo de su escueta pero indispensable discografía, una serie de discursos conceptuales en los que, la tecnología y la tradición musical confluyen en un mismo plano. Estos rasgos estilísticos, que comenzaron a ser más formales tras su primera etapa experimental y psicodélica, ya se podían discernir en el tema que inició la era del genuino sonido Kraftwerk, “Autobahn”, una composición desarrollada en veintidós minutos y medio que parecía haber sido concebida como una especie de sinfonía automovilística. Sin embargo, donde más se llegó a evidenciar la influencia del clasicismo en la aséptica electrónica de los alemanes fue con la llegada, en 1977, del álbum *Trans Europa Express*, donde se recogen numerosas referencias que incluyen, desde los galantes acordes de la melodía principal de “Europa Endlos” hasta la poderosa obertura del tema que lleva el mismo nombre del álbum. No obstante, la relación más directa y evidente se encuentra en el séptimo corte del disco, con una composición en la que algunos de los motivos melódicos de los dos temas anteriormente aludidos son reutilizados a modo de improvisación sobre un *vamp*, como el propio título del tema indica, está claramente inspirado en la obra del compositor austriaco Franz Schubert.

³⁹ Adam Berh, “Florian Schneider and Kraftwerk helped shape the sound of modern music”. *The Conversation* (08 de mayo de 2020). <https://theconversation.com/florian-schneider-and-kraftwerk-helped-shape-the-sound-of-modern-music-138187>.

Este híbrido resultante de las formas románticas del pasado a través de los medios musicales de la electrónica supuso, en las propias palabras de Ralf y Florian⁴⁰, una impersonalización ocasionada por la inesperada intromisión del músico alemán dentro de sus computadoras⁴¹.

1.3.2. Los sinfonistas del Moog

Si bien el tema de las etiquetas musicales puede resultar bastante cargante y tedioso a causa de la excesiva subdivisión de estilos que presentan algunos géneros, es curioso que, en el caso de algunos de los músicos que se verán a continuación, a pesar de compartir algunos de los rasgos estilísticos y de articulación de sus coetáneos del rock sinfónico, y por ende, de las formas clásicas, nunca llegarán a obtener tal reconocimiento en su definición estilística. Esta cuestión pudo ser debida a que, como se ha venido dando a lo largo de la historia del arte con todos los avances tecnológicos que supusieron algún tipo de cambio traumático para los procesos creativos, en aquellos años todavía existían sectores adversos a la música electrónica que no dudaban en tachar a este género como un producto banal que, mediante la mecanicidad de sus medios, no parecía necesitar de ningún conocimiento musical para generar frías composiciones carentes de espíritu. Así, se puede observar cómo, a finales de la década de los setenta y durante la de los ochenta, la mayoría de los músicos electrónicos que presentaban estos rasgos estilísticos y que no se correspondían con el ámbito del baile, eran englobados dentro del trascendentalismo de la *New age*. Etiqueta comodín que, como antecesora directa del *ambient* electrónico que años más tarde se desarrollará a través del fenómeno *chill out*, curiosamente también sirvió para definir el personal sonido del álbum *MCMXC a.D.* de Enigma⁴². En todo caso, muchos de los músicos referentes de este sonido como Tangerine Dream, Vangelis, o Jean Michel Jarre, demostraron durante aquellos años unas formas de composición basadas en la abstracción instrumental que les proporcionaban los medios electrónicos que para nada eran distantes de las académicas, llegando, en algunos

⁴⁰ Declaración seleccionada de una serie de entrevistas concedidas entre 1977 y 1983 por los dos fundadores de Kraftwerk e incluida en capítulo tercero del libro *La Nueva Música* (1984) de Adolfo Marín.

⁴¹ Marín, *La nueva música: Del industrial al tecno-pop*, 113.

⁴² Taylor, "A Riddle Wrapped in a Mystery", 85.

casos como el del japonés Isao Tomita, a realizar numerosas versiones sintetizadas del legado clásico y contemporáneo.

La excelencia de estos exploradores del Moog se vería proyectada años más tarde en su alter ego surgido de la cultura de club denominado trance, o melodic trance. Este estilo originado a principios de la década de los noventa compartiría los mismos rasgos estructurales y sonoros que los de las obras de estos pioneros, pero con una articulación progresiva y secuencial marcada por un acelerado ritmo heredado de la tendencia que imperaba en aquellos años dentro del ámbito musical al que pertenecen. Sin embargo, aquella primera generación consiguió con sus abstractas composiciones introducir dentro del circuito de clubs, raves, y discotecas unas formas que invitaban a la introspección durante el baile otorgando a este estilo una nueva función más vinculada al trance. El álbum *Thinking About Myself*, del alemán Cosmic Baby, fue uno de los mejores exponentes de esta descontextualización de la música electrónica creada por y para el baile. En este disco se intercalan piezas de baile con pasajes contemplativos claramente influidos, tanto por los grandes compositores del impresionismo de principios del XX como Claude Debussy o Erik Satie, como por coetáneos como Vangelis al cual no duda en citar al final del tema “Another Day In Another City” donde, un piano expresionista se acaba fundiendo con la cibercultura a través de la melodía de *Blade Runner (End Titles)*.

Volviendo a la *New Age*, uno de los casos más claros de este tipo de hibridaciones producidas dentro de este ámbito se producirá en 1987 de la mano de la poetisa, cantante y compositora británica Anne Clark. Esta artista, que nunca ocultó la fuerte influencia de la música académica en sus composiciones, se apoyaba en el uso del sintetizador, las cajas de ritmo y los secuenciadores, para desarrollar los furiosos recitativos de sus poemas. Pero fue, curiosamente, con una pieza instrumental para piano y sintetizador con la que consiguió materializar uno de los grandes iconos de la vertiente academicista de la *New Age*, así como de la música electrónica de baile, debido a las numerosas adaptaciones que se generaron de este tema tras su publicación. Compuesto para cerrar su quinto álbum *Hopeless Cases*, con “Poem Without Words II - Journey By Night” la inglesa trasladó el concepto de la música de cámara para piano hacia la electrónica, logrando, de esta forma, generar una pieza intimista en la que resulta muy difícil discernir entre lo clásico lo moderno.

1.3.3. Franco Battiato, las fronteras dejan de existir

En referencia al hilo argumentativo del epígrafe anterior, si existe una figura relevante dentro de esa simbiosis entre la música académica y la popular urbana, se encuentra sin duda alguna en la del músico y compositor italiano Franco Battiato, quien, a su vez, siempre ha estado relacionado con los procesos creativos a través de la electrónica. En este artista confluyeron todos los rasgos identificativos del eclecticismo compositivo, por lo que, no es de extrañar que, durante su larga y apabullante trayectoria profesional, se haya movido en torno a diferentes disciplinas que transcurren entre el pop, la composición de óperas, bandas sonoras, e incluso algunas incursiones en el marco de la experimentación sonora. Sin embargo, es precisamente en su faceta más exitosa como cantautor posmoderno donde se aúnan en perfecta consonancia los vestigios de su sólida y temprana formación en el ámbito de la música antigua religiosa con los rasgos estilísticos de la popular urbana⁴³. Durante la década de los ochenta, Battiato generó un lenguaje musical propio bajo un discurso existencialista en el que, a través de la articulación e instrumentación del pop electrónico, se dieron cita los elementos musicales de la *world music* con los arreglos de la música antigua y culta de Occidente. Una arriesgada mezcla entre tres categorías musicales⁴⁴ que el italiano supo conjugar de tal forma que, en ocasiones, se puede llegar a perder la perspectiva de su naturaleza híbrida. Existen infinidad de ejemplos dentro de la discografía de Battiato donde se producen estas manifestaciones que abarcan, desde las sonoridades árabes que culminan en un vals clásico de su famoso tema “Voglio Vederti Danzare”, hasta los arreglos barrocos que presenta “E ti vengo a cercare”, en el que una coral Bachiana cierra, a modo de coda, una balada de pop electrónico con evidente contenido sacro y trascendental. Una de las composiciones que más destaca por su gran paralelismo con las formas clásicas es sin duda alguna “Prospettiva Nevski” en la que, el cantante interpreta un cuento de invierno ambientado en la Rusia del compositor Igor Stravinsky sobre la instrumentación de un nocturno. Otro punto de interés concerniente al ámbito de este estudio con este compositor es, la preocupación que siempre ha mostrado por la inclusión de la orquesta tanto para llevar su música al directo, como para interpretar los arreglos orquestales en las grabaciones de sus

⁴³ Eduardo Margareto, 1990. *Franco Battiato*. (Madrid: Cátedra, 1990), 15.

⁴⁴ Producida a su vez en el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma que será objeto de análisis en el siguiente capítulo.

discos. Tras los años ochenta, su década más mediática, Battiato ha continuado con estas prácticas híbridas en sus numerosas publicaciones posteriores, legando temas como “Personalità Empírica” en el que la exótica voz de la cantante egipcia Natacha Atlas y el compositor Piotr Ilich Chaikovski se encuentran en una cita del “Concierto para piano número 1 en si bemol menor” sobre unos *loops* de percusión que sirven como base del existencial mensaje que contiene.

1.4. Carmina y fuga en *sampler* mayor: encuentros en la tercera fase digital del baile

La década los noventa supuso para la música electrónica el esperado trasvase ocasionado por el salto de lo analógico a lo digital gestado en los años precedentes tanto en sus procesos de composición como de producción. La consolidación de los formatos de distribución como el CD o el DVD, la democratización de la red de redes anunciada por Kraftwerk en *Computer World*, y la llegada de los procesos creativos digitales en el arte, configuraron el comienzo de una nueva era binaria que se vería reflejada en los modos de hacer música, con lo que surgió, de este modo, una nueva praxis basada en el uso de los metainstrumentos⁴⁵. Dentro de este contexto, se generó un nuevo concepto de producción basado en el *Do It Yourself* que permitió llevar a cabo todos los procesos compositivos y de grabación del disco con la ayuda del ordenador personal desde el propio domicilio de su autor o autores⁴⁶. Por otro lado, las posibilidades que ofrecían algunos de los *samplers* de la década anterior y, sobre todo, el abaratamiento de su coste, propiciaron, un nuevo resurgimiento en el ámbito de la hibridación entre música clásica y electrónica que llegó incluso a manifestarse en el terreno cinematográfico con la película de ciencia ficción *El quinto elemento*. En esta, se puede comprobar cómo, durante una escena en la que se recrea una especie de salón de ópera estelar, una soprano alienígena interpreta un aria compuesta por Eric Serra donde, al final de la misma, y sobre una base de baile electrónica, la cantante emite una serie de notas en unos registros e intervalos prácticamente inalcanzables para la voz humana. Esta interpretación fue resuelta mediante la grabación de cada una de las notas que componen las

⁴⁵ Israel V. Márquez, “Hiper música: la música en la era digital”, 1.

⁴⁶ Como es el caso del álbum *MCMXC a.D.* de Enigma.

partes de mayor dificultad interpretativa para, tras su muestreo, ser interpretadas a través del teclado de un sampler⁴⁷. Curiosamente, la base electrónica que sujeta la parte rítmica de esta aria, contiene a su vez un *sample* que, desde su creación para la librería de sonidos del *sampler* Fairlight II (1982), ha sido incansablemente recurrido dentro del ámbito de la música de baile electrónica y popular⁴⁸. Los ecos de esta muestra se encuentran en infinidad de *hits* de artistas como Michael Jackson, Afrika Bambaataa, o Britney Spears⁴⁹. A propósito de esta recursividad, la facilidad con la que se podían añadir citas de música antigua, clásica o contemporánea a través del *sampler*, sin tener que saber interpretarlas, propició que se generase, sobre todo dentro de la música electrónica de baile de las dos últimas décadas del siglo XX, un cierto cliché de lo “clásico”, reproducido a su vez en el género del rap, que vio su máxima expansión en dos obras concretas: *O Fortuna* de Carl Orff, y *Tocata y fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach. Tal fue su reincidencia que, como en el caso de Enigma, algunos de los temas que se muestran en las siguientes tablas incluyen ambas obras dentro de la misma producción.

<i>O Fortuna</i>		
Carl Orff		
Banda o artista	Título del tema o canción	Año
Mysterious Art	“Das Omen (Teil 1)”	1989
KMFDM	“Liebeslied”	1990
Hoodlum Priest	“Tyrell”	1990
Red Box	“Train”	1990

⁴⁷ Areh, “La canción que es literalmente imposible para la voz humana”. Video de YouTube. Publicado el 15 de septiembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=VBHGEEvwuhQ>.

⁴⁸ “ORCH 2 VC” es una muestra de audio que recoge justamente el primer segundo del inicio de “Danse infernale du roi Kastchei”, perteneciente a la suite del autor ruso: *El Pájaro de Fuego* del compositor ruso Igor Stravinsky.

⁴⁹ Vox Chanel, “The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars”. Video de YouTube. Publicado el 15 de mayo de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=8A1Aj1_EF9Y&t=95s.

Apotheosis	“O Fortuna (Apocalypse Chorus Mix)”	1991
Fortuna ft. Satenig	“O Fortuna (Dance Mix)”	1991
P.W.M.	“Are You Ready To Move”	1991
Busta Rhymes	“The End of the World (Outro)”	1996
Apoptygma Berzerk	“Love Never Dies (Part 1)”	1996
Enigma	“Modern Crusaders”	1999

Tabla 2. Relación de temas publicados durante las décadas de los ochenta y noventa que contienen en su desarrollo algún tipo de *sample* o cita de la obra *O Fortuna* de Carl Orff. Fuente: Elaboración propia.

<i>Tocata y fuga en re menor</i>		
Johann Sebastian Bach		
Banda o artista	Título del tema o canción	Año
Sigue Sigue Sputnik	“Twenty First Century Boy (Extended TV Mix)”	1986
The Latin Rascals	“Bach to the Future”	1986
D.J. Jazzy & The Fresh Prince	“Then She Bit Me”	1989
The Mysterious Art	“Requiem (Vocal Club Remix)”	1990
Hyena	“Bach is Back”	1992
2 Unlimited	“The Real Thing”	1994
Apoptygma Berzerk	“Love Never Dies”	1996
Sash!	“Little River my”	1998

Teapacks	“Tocata”	1999
Enigma	“Modern Crusaders”	1999

Tabla 3. Relación de temas publicados durante las décadas de los ochenta y noventa que contienen en su desarrollo algún tipo de *sample* o cita de la obra *Tocata y fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach. Fuente: Elaboración propia.

La recursividad de esta segunda obra, *Tocata y fuga en re menor*, llegó a ser tan desmedida⁵⁰ que incluso generó una relativa tendencia hacia el sonido de órgano y las formas fugadas secuenciadas dentro del estilo electrónico de baile más popular de la década de los noventa, el eurobeat⁵¹. Como sucesor directo del italo disco de los ochenta, el también denominado eurodance, se convirtió en uno de los primeros estilos musicales concebidos, por y para el baile, cuyos procesos de composición se basaron exclusivamente en los medios digitales. Estas nuevas formas de composición propiciaron el sonido fácil y efectivo que este tipo de música presentaba mediante la combinación de *beats* de hip hop acelerados, vocales femeninas del pop y, frecuentemente, un sección de rap con voz masculina. Sin embargo, como ya se señaló anteriormente, este producto también tuvo sus hibridaciones con las formas antiguas de la música religiosa, e incluso se atrevió con alguno de los más célebres compositores españoles contemporáneos como sucedió en el caso del tema “Right in the night” de Jam & Spoon, basado en “Asturias de Isaac Albéniz”. Por otro lado, unos meses antes de ser publicado el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma, otra banda alemana perteneciente a este ámbito musical, pero con un sonido mucho más *techno* y elaborado, conformó un oscuro disco conceptual en el cual, como se puede observar en las dos tablas precedentes, se registraron algunos de estos *samples* de música sacra e incluso, como en el caso del primer y sexto corte⁵², se incluyeron extractos vocales de canto gregoriano. En consecuencia, y teniendo en cuenta los rasgos estilísticos que presenta este disco, *Omen The Story* de Mysterious Art podría ser perfectamente considerado como el precedente más directo de *MCMXC a.D.*

⁵⁰ Enigma lo llegó a emplear en cuatro ocasiones a lo largo su discografía. <https://www.whosampled.com/search/?q=Tocata+and+Fugue+in+D+Minor+enigma>.

⁵¹ Véanse los temas “The Real Thing” de 2 Unlimited y “It’s a rainy day” de Ice MC como ejemplos.

⁵² “In Nomine (Intro)” y “Carma - Omen 2” respectivamente.

Capítulo 2.

MCMXC a.D.: sexo, enigmas y muestras de audio

Un buen compositor no imita, roba.

Ígor Stravinski

2.1. Claustros y discotecas de verano: el germen de *MCMXC a.D.* de Enigma

A finales de la década de los ochenta, el productor y músico alemán Frank Peterson escuchó, durante una visita al claustro de una iglesia, el sonido que se escapa de los auriculares de otro turista. Se trataba de un moderno *beat* perteneciente a alguna de las formaciones en boga del panorama eurodance de ese momento. Inmediatamente Peterson encuentra la solución a la idea que rondaba en su imaginario sonoro durante los últimos meses: la conjunción entre el canto llano medieval y la música electrónica de baile⁵³. Este parece ser el origen del proyecto musical Enigma y, por ende, de su primer trabajo *MCMXC a.D.* Este álbum será un punto de inflexión en la *dance music* de la década de los noventa al marcar las pautas de un nuevo y característico estilo que invita a la espiritualidad conformando relaciones entre los elementos del ambiente y la religión, la música étnica, la *New Wave*, y los *beats* más sosegados de la electrónica de baile mediante la técnica del *sampling*⁵⁴. Este tipo de concepto musical conseguirá, mediante este LP de Enigma, alcanzar por primera vez los primeros puestos de las listas de éxitos europeas y estadounidenses⁵⁵. Antes de nada es necesario señalar la importancia de el lugar donde se va a gestar toda la producción de dicho álbum, la isla de Ibiza⁵⁶.

⁵³ Chispa FM, “La Historia oculta de Enigma - EL SECRETO DE LA TRAICIÓN detrás de SADNESS / SADNESS”. Documental publicado el 18 de marzo de 2020. Video de YouTube, 05:40. Acceso el 27 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IBqFWVsKjdM>.

⁵⁴ Till, “Ambient Music”, 328.

⁵⁵ Taylor, “A Riddle Wrapped in a Mystery”, 122.

⁵⁶ Till, “Ambient Music”, 336.

Ibiza experimentó durante la década de los ochenta un importante impulso como reclamo turístico producido principalmente por su privilegiado hábitat. En este entorno se podía encontrar la simbiosis perfecta entre el ser humano y la naturaleza en cada uno de los rincones de la isla. Estos espacios naturales fueron haciendo hueco progresivamente a grandes discotecas y *beach's club* como Amnesia o Café del Mar, destinados a satisfacer el ocio nocturno de una nueva corriente de hippies y turistas reciclados alrededor de la cultura de club, el éxtasis, y las nuevas formas de música electrónica. De esta forma, Ibiza se consolidará como la nueva meca de la trascendencia espiritual y a su vez, del hedonismo⁵⁷. Este choque cultural se verá reflejado también en el consumo musical de la isla con el surgimiento de un novedoso término musical con denominación de origen, el balearic. También conocida como *balearic beats*, esta etiqueta surge de la necesidad de definir las innovadoras estrategias desarrolladas por los DJs autóctonos de la isla, quienes, ante el reto de alcanzar a un público cada vez más amplio y variopinto, comienzan a mezclar dentro de una misma sesión temas de pop, rock, acid house, italo disco, techno, funk...⁵⁸ Este amalgama de géneros y estilos serán a su vez combinados con elementos de la *world music* dando un carácter multicultural que se ve reflejado en la propia naturaleza de Ibiza. Poco tiempo después, la etiqueta se convirtió en estilo y dio lugar a unas primeras producciones que, influidas por todas estas músicas, combinan instrumentos y formas musicales occidentales y orientales unidas bajo el hipnótico *groove* de una base en *downtempo*⁵⁹ como seña de identidad de este nuevo referente de electrónica mediterránea⁶⁰. Precisamente en todo este contexto musical es donde se encuentra la persona que se convertirá, haciendo poco honor a la intención de su nombre, en la cabeza visible del proyecto Enigma: Michael Cretu.

2.2. Cretu, Sandra, Peterson: una conjunción poco enigmática

Durante la década de los ochenta, Mihai Crețu (Bucarest, 1957), obtuvo cierto reconocimiento en su carrera como solista bajo el nombre artístico de Cretu. Sin embargo, el

⁵⁷ Una conjunción que, como veremos más adelante, definirá el concepto del álbum *MCMXC a.D.* de Enigma.

⁵⁸ Blánquez, León, *Loops 1*, 256.

⁵⁹ Influencia directa del surgimiento y popularización del concepto *chillout* como música ambiental y relajante de fines espirituales y regeneradores empleada en espacios destinados a contrarrestar las largas jornadas de baile en discotecas, clubs o festivales de música electrónica. Till, "Ambient Music", 327.

⁶⁰ Véase cualquiera de las referencias del sello discográfico: Café del Mar Music.

éxito definitivo que el músico rumano afincado en Alemania parecía buscar con su personal estilo ligado al *German disco*⁶¹ no llegó hasta que en 1984, tras la separación Arabesque, grupo femenino del cual era teclista, produjo a una de sus tres vocalistas. Un año después, la canción “(I’ll Never Be) Maria Magdalena” de la cantante Sandra fue posicionada en los primeros puestos de listas de éxito europeas. El reconocimiento de esta nueva solista se consolidó en los años posteriores tras varios sencillos y tres álbumes que fueron referentes en la música pop de los ochenta. Durante estos años fue donde entró en escena la figura de Frank Peterson como origen de la posterior formación de Enigma. Tras conocerse ambos músicos en la tienda de instrumentos donde Peterson trabajaba en Hamburgo, Cretu propuso al alemán entrar a formar parte como teclista de la banda que acompañaría a Sandra en sus actuaciones. Tres años después del lanzamiento artístico de Sandra, la cantante y su productor contrajeron matrimonio para trasladarse después a Ibiza donde establecieron su residencia habitual. Debido a una cuestión de trabajo puramente práctica, Peterson se traslada a su vez a la isla para residir cerca de la pareja. Por lo tanto se puede considerar que 1988 fue el año en el que confluyeron los tres factores determinantes que configuraron lo que sería, dos años después, la primera formación del proyecto Enigma: la indudable espiritualidad que evoca la isla donde residen los músicos, la influencia de la música electrónica que se estaba gestando en la misma, y la fascinación de Frank Peterson por los cantos gregorianos.

Como indica el propio título del álbum, 1990 sería el año escogido para lanzar al mercado los cuatro sencillos y el primer disco de larga duración de este proyecto musical anónimo. Pero, a pesar de que Cretu y Peterson usaron seudónimos en los créditos del álbum, la omisión de su autoría no duró demasiado en comparación a otras bandas que comparten este concepto⁶². De hecho, tanto los juegos de palabras de dichos seudónimos, como algunos de los recursos y elementos musicales ya empleados tanto en solitario como con la artista Sandra, y la participación de la misma con su característico timbre vocal en los temas cantados del álbum, no hacían más que evidenciar quién estaba detrás del misterioso grupo. En todo caso, si existe una incógnita en torno a esta formación es la razón por la que Peterson, una vez publicado el álbum, abandona el proyecto dejando toda la autoría pública

⁶¹ Escisión de la música disco europea de los ochenta muy cercana al synth pop que define a bandas y artistas de origen alemán como por ejemplo: Modern Talking, C.C. Catch o Bad Boys Blue.

⁶² Véase por ejemplo el caso de la banda estadounidense The Residents la cual, a día de hoy, mantiene en el anonimato la identidad de sus miembros.

en manos de Michel Cretu. Al margen de todo tipo de supuestos irrelevantes en el marco de estudio de este Trabajo de Fin de Grado, es importante destacar la figura de Peterson por varios motivos, ya que la hibridación entre música antigua y electrónica del primer álbum de Enigma jamás se hubiese producido sin la contribución del productor alemán. Es más, en el segundo álbum de Enigma, *The Cross of Change*, Cretu no introdujo cantos gregorianos a pesar de la gran aceptación en ventas que obtuvo la anterior propuesta de ambos músicos. Sin embargo, Peterson decidió seguir empleando este recurso creando su propio proyecto en solitario –Gregorian– con el que publicó un primer álbum que, claramente y como se verá más adelante, está en conexión directa con *MCMXC a.D.* En todo caso, las carreras de ambos productores, a pesar de contener elementos musicales en común, se bifurcaron en este punto creando un concepto de trabajo que, si bien en principio fue visto desde una perspectiva oportunista por parte de la crítica, a día de hoy muestra una recursividad técnica en referencia al uso del *sampling* digna de ser estudiada.

2.3. Análisis de *MCMXC a.D.*

Grabado en A. R. T. Studios⁶³, *MCMXC a.D.* es un álbum conceptual que gira alrededor de la figura del Marqués de Sade⁶⁴ y la música cristiana medieval, dos elementos que ya en su unión presentan un alto grado de descontextualización tanto temporal, como paradigmático. Como se verá en el siguiente análisis, este juego de contrastes no será el único que se produzca a lo largo de todo el álbum. Antes que nada habría que señalar el proceso por el cual se construyeron las narrativas sonoras que caracterizan este trabajo, estructuras que fueron configuradas a partir de diferentes muestras tomadas de grabaciones publicadas pertenecientes a autorías ajenas a la formación. Sin embargo, el problema que presenta es que ninguno de estos *samples* fueron en un principio revelados o reconocidos por los productores del disco, ni mucho menos autorizados por sus creadores para su uso. De hecho, el nombre de Michael Cretu como autor de este álbum no fue revelado hasta que el coro alemán Capella

⁶³Primer estudio privado de Michael Cretu ubicado en su casa del municipio de Santa Eulalia del Río (Ibiza) hasta el 2001 que será cuando lo traslade a una nueva mansión construida el pueblo de Santa Agnès de Corona de la misma isla.

⁶⁴ Taylor, “A Riddle Wrapped in a Mystery”, 67. Habría que matizar que, como se verá más adelante, la alusión directa al Marqués de Sade se produce únicamente en los tres temas que articulan *Principles of Lust*, el primero de los dos conjuntos de composiciones del álbum.

Antigua München dirigido por Konrad Ruhland demandó a Virgin por los derechos de autor de las grabaciones que fueron empleadas en el disco sin previo consentimiento. Quizá esta sea la razón por la que Cretu y Peterson decidieron bautizar al proyecto como Enigma y usar seudónimos en la contraportada del álbum como una forma de eludir la evidente apropiación musical que presentaba el disco.

En todo caso, este álbum es uno de los mejores ejemplos de cómo, empleando la técnica del *sampling* partiendo de diferentes muestras inconexas entre sí, se puede construir un trabajo con entidad propia⁶⁵. Es por esto que, a continuación, se desarrolla el análisis del mismo en base a todas las muestras que han sido identificadas en él.

2.3.1. Incipiens a appropriatio

MCMXC a.D. comienza con una introducción titulada “The Voice of de Enigma”, evidente declaración de intenciones donde, una sugestiva voz no identificada en los créditos del álbum, invita al oyente a dejarse llevar durante una hora por un mundo de música, espíritu y meditación⁶⁶. Con texto firmado por Cretu bajo el seudónimo Curly M.C. (Rizado Michel Cretu), este corto pasaje sonoro presenta desde su inicio un *sample* tomado de un tema publicado en ese mismo año por el dúo de música electrónica británico Leftfield, “Not Forgotten”. Se trata de una breve melodía de sintetizador que parece emular a un corno inglés y que, en “The Voice of de Enigma”, aparece modificada mediante un ligero efecto de *reverse*. Es más, el fondo sonoro que conforma todo este primer tema, también es sospechosamente parecido al que se escucha al principio del de los músicos londinenses. Esta melodía será la que, mediante un previo efecto descendente, dé paso al primer conjunto de canciones indicado en los créditos del mismo, “Principles of Lust”. No deja de ser curiosa la reincidencia de esta muestra como seña de identidad de la banda en cada una de las introducciones de los siguientes álbumes de Enigma. Con este recurso, parece como si Cretu,

⁶⁵ Márquez, “Hiper música: la música en la era digital”, 9.

⁶⁶ Voz atribuida a la ejecutiva de virgin records Louisa Stanley según Alonso Gutierrez en Enigma Música, *Análisis de MCMXC a, D.*, página web, acceso el 22 de abril de 2020, <https://www.enigmamusica.com/analisis-de-mcmxc-a-d/>.

en una declaración de intenciones, quisiera evidenciar el *modus operandi* de su proyecto recurriendo continuamente a este *leitmotiv* construido desde la apropiación musical.

2.3.2. Sade y los principios de la lujuria

El segundo tema del disco es titulado como: “II. Principles of Lust A: Sadeness”. Esto referencia claramente una estructura del mismo distribuida en siete capítulos o episodios, de los cuales, el II y el VII son dos grupos que contienen tres cortes cada uno, mientras que el resto de composiciones se desarrollan de forma independiente. A continuación, se desarrolla el análisis de esta primera conjunción de temas de evidente connotación conceptual en torno a la figura del Marqués de Sade.

2.3.2.1. “Sadeness”

Con una obvia referencia al Marqués de Sade en su sobrenombre, este segundo corte se publicó como primer sencillo de *MCMXC a.D.* y se convirtió, nada más llegar al mercado, en el detonante directo de la gran repercusión que alcanzó la formación. Por ello, conviene realizar un análisis más exhaustivo del mismo dadas las connotaciones que representa para el resto de composiciones del álbum. “Sadeness se inicia con la antífona de “Procedamus in pace! - Cum angelis + Psalm 24 (23), Verses 7-10 (Antiphon)” interpretada por el coro alemán anteriormente mencionado⁶⁷. Se trata de un canto gregoriano que incluye parte de un salmo para el Domingo de Ramos y que aparece desestructurado, a lo largo de todo este tema, perfectamente sincronizado con un *loop* de percusión de cuatro negras a 95 bpm⁶⁸. Esta base rítmica, según consta en la *web* Whosampled, ha sido extraída de la canción “Funky President (People It's Bad)” de James Brown⁶⁹. Sin embargo, esto último no es del todo correcto, ya que, como se ha podido comprobar mediante el programa Traktor 3 Pro, al emular dicho *loop*

⁶⁷ Segundo corte del álbum: Capella Antiqua München - Choralschola, Konrad Ruhland. *Paschale Mysterium*. SEON - AB-67025, 1977, vinyl LP album.

⁶⁸ Wikipedia, “Archivo: Gregorian chant - Procedamus in pace - Cum angelis - Psalm 24 (23) (German-Polish accent).ogg”, página web, acceso el 10 de abril de 2020, [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gregorian_chant_-_Procedamus_in_pace_-_Cum_angelis_-_Psalm_24_\(23\)__\(German-Polish_accent\).ogg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gregorian_chant_-_Procedamus_in_pace_-_Cum_angelis_-_Psalm_24_(23)__(German-Polish_accent).ogg).

⁶⁹Véase: [https://www.whosampled.com/sample/102447/Enigma-Sadeness-James-Brown-Funky-President\(People-It%27s-Bad\)/](https://www.whosampled.com/sample/102447/Enigma-Sadeness-James-Brown-Funky-President(People-It%27s-Bad)/).

tomando el tema original de Brown se evidencia que, la estructura de cuatro pulsos que presenta el ritmo de “Sadness” no se ha podido recoger de la grabación de dicho tema porque la percusión no se encuentra aislada de otros elementos instrumentales más de dos pulsos. A su vez, en el caso de que, como se recoge en Whosampled, la muestra hubiese sido tomada del principio de la canción, se escucharía la guitarra rítmica que aparece en el tercer pulso de la misma. En todo caso, esta estructura rítmica, a la cual se recurre durante prácticamente todo el álbum, sí que parece inspirada en la de “Funky President (People It’s Bad)”, tanto por su articulación, como por la alusión a los *toms* introductorios. Por otro lado, antes de la aparición del álbum de Enigma, este tipo de percusión ya se había convertido en un tópico de la música electrónica de baile de principios de los noventa⁷⁰. Un *beat* claramente influenciado por el rap, género que estaba viviendo una de sus épocas de mayor repercusión. De hecho, la mayoría de producciones de este último género⁷¹ se construían precisamente sobre un *loop* a medio tiempo basado o extraído del primer compás del *break* de “Funky Drummer” de James Brown⁷². Por tanto, la presencia de este tipo de percusión en el álbum *MCMXC a.D.* podría haber surgido desde cualquiera de estos ámbitos musicales. Sin embargo, tomando en consideración la alusión que en el video de Chispa FM 2020 se hace del grupo Soul II Soul como autores del ritmo que Frank Peterson escuchó en el claustro, tras la audición de varios de sus temas, es muy probable que el ritmo de “Sadness” sea un *loop* construido con el primer compás de la canción “Keep On Movin” de la banda inglesa. Otro *sample* que se encuentra en esta pista es el sonido muestreado de un instrumento de origen japonés, un tipo de flauta conocida como shakuhachi. Concretamente, la muestra pertenece a un *patch set*⁷³ incluido en la librería de sonidos del *sampler* Emulator II de la compañía Emu Systems⁷⁴. De esta forma, la melodía es interpretada en este instrumento como si de un sintetizador se tratase, con lo cual en este caso no se puede hablar de ningún tipo de apropiación musical. No obstante, este timbre evidencia una vez más la fascinación que

⁷⁰ Véase como ejemplo la presencia de este tipo de percusión en el tema “Girl you know it’s true” de Milli Vanilli, cuya primera formación fue producida por Frank Farian, para el cual trabajó Michael Cretu.

⁷¹ Véase como ejemplo “Fight the Power” del grupo de rap estadounidense Public Enemy.

⁷² Blánquez, León, *Loops 1*, 416.

⁷³ Archivo específico para samplers que permite cargar e interpretar un conjunto de sonidos diferentes repartidos por las octavas de un único teclado.

⁷⁴ Como se puede apreciar en el videoclip “Samurai” de Michael Cretu https://www.youtube.com/watch?v=AV0b_QvP6B8, este modelo de *sampler* ya formaba a parte del *set* de instrumentos que empleaba el grupo de músicos que acompañaba al artista antes de la composición del álbum *MCMXC a.D.* de Enigma.

Michael Cretu ha demostrado a lo largo de toda su trayectoria como músico y productor por la música oriental y las melodías pentatónicas⁷⁵.

En lo referente a los créditos de este tema, como ya se señaló anteriormente, no existe alusión alguna a la grabación de donde se ha tomado la muestra del canto medieval, pero constan como autores de la composición tanto Cretu, como Frank Peterson con el seudónimo de F. Gregorian. A su vez, también es mencionado David Fairstein como letrista⁷⁶. Probablemente, aunque no consta en los créditos, este último artista fue quien puso la voz masculina que aparece recitando en francés en el minuto 02:37. Todo el texto gira alrededor de la eterna confrontación existente entre los dictámenes impuestos por la iglesia católica en torno a la sexualidad, y las más oscuras pasiones del ser humano concentradas en la figura del Marqués de Sade. De esta forma se crea un discurso en el cual se alternan partes de cantos gregorianos como símbolo del camino correcto a seguir, y secciones donde la voz femenina encarna a la tentación. En mitad de esta encrucijada, aparece la conciencia de Sade personificada en el recitativo masculino cuestionando sus inclinaciones sexuales. La relación texto y música durante estas secciones es resuelta de la siguiente forma: en las partes de gregoriano relacionadas con la moral religiosa, la instrumentación se presenta más sobria limitándose esta únicamente a los ambientes y la percusión; por el contrario, en las secciones concernientes al pecado representado por la voz de Sandra, se emplean un mayor número de elementos melódicos y ornamentales que acompañan al texto potenciando la sugerente e incitante cadencia de la vocalista; por último, en la parte en la que la conciencia de Sade le reprende por sus desviadas inclinaciones sexuales, se acusa un notable endurecimiento del sonido con la inclusión de los *riffs* de guitarra eléctrica y una densidad que va en aumento a medida en que las capas de sintetizador se sobreponen.

En cuanto su articulación formal, “Sadness” se inicia con la antifona señalada –*Procedamus in pace. In nomine Christi, amen*– a modo de introducción para dar paso al *loop* de percusión que se mantendrá inalterable durante todo el tema. A continuación se desarrollan las muestras seleccionadas del salmo entre capas de sonidos ambientales de

⁷⁵ Véase como ejemplo el tercer álbum del artista en solitario – *Die Chinesische Mauer* (1985) – donde, además de las evidentes referencias sonoras e intertextuales de este tipo de músicas, ya utilizaba el sonido de la flauta shakuhachi.

⁷⁶ Músico francés cuyo nombre real responde al de Fabrice Cuitad. Discogs, “David Fairstein”, página web, acceso el 13 de abril de 2020, <https://www.discogs.com/es/artist/82328-David-Fairstein>.

sintetizador. El sonido de unas campanillas, probablemente incluido en algún *patch* del Emulator II, realiza una melodía acordal, presente en varias partes del tema, dando pie al solo de flauta Shakuhachi hasta que, en la siguiente sección, aparece la voz de Sandra con una corta frase –*Sade dit moi, Sade donne moi*– intercalada con dichas campanillas y el motivo final de la flauta. Sin dejar de sonar el *beat*, regresa la antífona para dar paso a la sección de recitado de voz masculina donde se escuchan *riffs* de guitarra marcando acordes. Entre inquietantes sonidos selváticos de *sampler*, las capas ambientales se intensifican hasta llegar a un clímax que se diluye en un pequeño interludio donde aparece un tercer *sample* que contiene gemidos de mujer. Dicha muestra ha sido extraída del *break* del tema “Infinity” de Aphrodite’s Child con la colaboración de Irene Papas– incluido en su álbum *666* (1972). Este disco, además de haber sido objeto de numerosos *sampleos* por parte de otras formaciones musicales, volverá a ser utilizado en el siguiente corte, “Find Love”. Finalmente, el tema se resuelve con la repetición del solo de flauta, esta vez reducida a la mitad, y una sección donde se intercalan la voz de Sandra, las campanillas y el motivo final de la melodía de Shakuhachi con un nuevo elemento añadido, otra muestra recogida de la interpretación del salmo donde se escucha *Hosanna*⁷⁷. Es importante señalar que la línea melódica de este pequeño *sample* ha sido previamente citada por la flauta antes de los motivos finales de los dos solos, con lo cual, en este caso, el *sample* ha actuado como inspiración directa de los procesos compositivos del tema. Por último, “Sadness” concluye en *fade out* con la misma muestra de la introducción, pero esta vez acompañada de las campanillas con función de coda. La siguiente tabla muestra cómo se articula el tema y la forma en la que se relacionan las secciones que lo conforman.

Introducción	<i>Sample (Procedamus in pace. In nomine Christi, amen)</i> + ambientes
A	<p>1ª Sección: <i>Loop</i> + ambientes + <i>sample (Cum angelis...)</i> + campanillas</p> <p>2ª Sección: <i>Loop</i> + ambientes + solo de flauta shakuhachi</p> <p>3ª Sección: <i>Loop</i> + voz femenina + ambientes + campanillas + flauta</p>
1º puente	<i>Loop + sample (Procedamus in pace. In nomine Christi, amen)</i>

⁷⁷ Recogida en el minuto 00:30 de “Procedamus in Pace!” (SEON - AB-67025, 1977).

B (clímax)	4ª Sección: <i>Loop</i> + guitarra eléctrica + recitado masculino + ambientes + efectos
2º puente	<i>Sample</i> (gemidos de mujer)
A´ (Recapitulación)	2ª Sección: <i>Loop</i> + ambientes + solo de flauta shakuhachi (1/2) 3ª Sección: <i>Loop</i> + voz femenina + ambientes + campanillas + <i>sample</i> (<i>hosanna</i>) + flauta
Coda	Campanillas + ambientes + <i>sample</i> (<i>Procedamus in pace. In nomi...</i>)

Tabla 4. Articulación formal y seccional de “Sadeness” (Fuente: elaboración propia).

Como se verá a continuación, los tres elementos principales de este primer sencillo, *sample* de canto gregoriano, *loop* de ritmo *funky* en *downtempo*, y sonido de la flauta Shakuhachi, no solo articularán este conjunto de composiciones, sino que serán los aporten toda la identidad del álbum mediante la reincidencia de los mismos en las sucesivas pistas que lo completan.

2.3.2.2. “Find Love”

El segundo tema del capítulo “Principles of Lust”, comienza con una larga introducción compuesta por el *sample* de gemidos ya escuchado anteriormente acompañados por burbujeantes sonidos extraídos del mismo *patch set*⁷⁸ que contiene la muestra de Shakuhachi, y un solo de piano eléctrico que parece estar inspirado en la melodía principal que interpreta la flauta en “Sadeness”. De esta forma, se dirige hacia un clímax que va a culminar con la entrada de la percusión acompañada por el sonido de trompetas sintetizadas

⁷⁸ Loon Garden (Emu - library).

realizando acordes y un bajo eléctrico con el que Cretu se cita a sí mismo. Con esta canción parece que el productor desde su anonimato quiera evidenciar su autoría introduciendo una línea de bajo bastante similar al del popular tema de Sandra “(I’ll Never Be) Maria Magdalena” acompañado por la voz de la misma cantante que, con una cadencia recitativa cercana al rap, señala los pasos a seguir para dejarse llevar por la lujuria. Por lo tanto, este corte, junto al último que cierra el disco, son los que formalmente presentan la mayor carga de los elementos del pop que caracteriza a las publicaciones previas, tanto de Sandra, como de Michael Cretu en su faceta de artista en solitario.

En cuanto a los *samples* recogidos en el mismo, en primer lugar se encuentran los mencionados gemidos de mujer que van marcando el *tempo* de la introducción hasta llegar a la sección recitada por Sandra. Sin variación alguna en la instrumentación, la voz de la cantante es sustituida por otra interpretación vocal donde se escucha el pasaje de un canto de carácter litúrgico en falsete que no ha podido ser identificado en los discos de Capella Antiqua München. Sin embargo, según Francisco Javier Lara Lara, director de la Schola Gregoriana Hispana, este canto, que presenta evidentes giros gregorianos, parece ser la fórmula incompleta de un Kyrie seguido por la repetición consecutiva de dos melismas modificados⁷⁹. En todo caso, la autoría y origen de esta sección vocal queda abierta futuras investigaciones concernientes al estado de la cuestión del presente Trabajo de Fin de Grado. El tema continúa con un breve interludio percusivo que dará lugar a una recuperación de la percusión añadiendo efectos y voces misteriosas –alaridos– para repetir la parte recitada con una duración mucho menor en este caso. A continuación, “Find Love” se disuelve en una sección final –pero no conclusiva– mucho más diluida que la anterior donde se vuelven a escuchar los gemidos de mujer acompañados de envolventes efectos sonido y un bombo que emula los pulsos del latido de un corazón. Es durante la segunda mitad de esta suspensión cuando regresa “Procedamus in Pace!” pero esta vez con un efecto *reverse*, es decir, reproducido a la inversa. Para ello, los dos *samples* tomados de la pieza se han reestructurado de la siguiente forma antes de su inversión: en primer lugar las dos primeras frases del salmo, y en segundo lugar la respuesta a la antifona –*In nomine Christi, amen*–. De esta forma, una vez unificadas e invertidas las dos muestras, la antifona se escucha antes que el salmo⁸⁰.

⁷⁹ Carmelo Alejandro Caballero Fernández-Rufete, correo electrónico reenviado al autor, 27 de abril de 2020.

⁸⁰ Las conclusiones en referencia a la forma en la que fue manipulada esta muestra han sido obtenidas mediante la inversión, con el programa Ableton Suite 9 Lite, del audio de la edición de “Procedamus in Pace!” que fue

Atendiendo al significado de la letra anteriormente interpretada por Sandra, el empleo de este efecto en el tema podría entenderse como una forma de desligarse de las normas de la iglesia desmontando sus argumentos para, a su vez, crear un efecto onírico y de confusión antes de fundirse con la siguiente pista.

2.3.2.3. “Sadeness (Reprise)”

Como su propio nombre indica, el último episodio de “Principles of Lust” no es más que la recapitulación del tema que abre este grupo de composiciones. Se trata de un *edit*⁸¹ de “Sadeness” reformulado en cuatro secciones, de las cuales, la segunda, es la única que presenta contenido nuevo del mismo incorporando un solo de piano eléctrico que interpreta variaciones del *leitmotiv* de la flauta sobre las pistas de percusión y ambiente. A continuación, en la siguiente tabla comparativa, se muestran las partes de “Sadeness” que han sido reutilizadas para construir las secciones de este tema.

Partes de “Sadeness”	Secciones de “Sadeness (Reprise)”
Desde el minuto 00,33 al 00,54 Percusión + ambientes	1ª sección (cc. 0 → 8) Percusión + ambientes
40 segundos 2 pistas: percusión / ambientes	2ª sección (cc. 9 → 24) Percusión + ambientes + solo de piano
Desde el minuto 01,27 al 02,07 Percusión + ambientes + solo de flauta	3ª sección (cc. 25 → 40) Percusión + ambientes + solo de flauta

utilizada para extraer los *samples* que se recogen en el álbum *MCMXC a.D.* En el siguiente enlace se puede ver un video que muestra cómo fue llevado a cabo este proceso: <https://drive.google.com/file/d/1CotGd25jV718obYHEbeJTkADXsZ1o0b/view?usp=sharing>.

⁸¹ Véase la reseña “*edit / re-edit*” del marco teórico de este trabajo de fin de grado.

<p>Desde el minuto 02,07 al 02,27 Voz Sandra + campanillas + motivo flauta</p> <p>Desde el minuto 03,49 al 03,59 (x4) Voz Sandra + <i>sample hosanna</i> + campanillas + motivo flauta</p>	<p>4ª sección (cc. 40 → 64) a) (cc. 40 → 48) Voz Sandra + campanillas + motivo flauta</p> <p>b) (cc. 48 → 64) Voz Sandra + <i>sample hosanna</i> + campanillas + motivo flauta → <i>Fade out</i></p>
---	---

Tabla 5. Correspondencias entre “Sadness (Reprise)” y “Sadness”. (Fuente: elaboración propia).

Como se puede comprobar en esta tabla, “Sadness (Reprise)” fue construido mediante la yuxtaposición de cuatro bloques tomados directamente de “Sadness”. Para constatar esta afirmación, se ha procedido a aislar las partes señaladas en el margen izquierdo de la tabla⁸² para realizar, únicamente con ese material, una reconstrucción emulada de “Sadness (Reprise)”. El resultado evidencia que apenas existen diferencias entre la versión del álbum y la resultante de este estudio⁸³.

2.3.3. El jardín de las delicias

Como si del famosos tríptico del pintor holandés Jheronimus Bosch se tratase, la sección central del álbum discurre entre el paraíso idealizado en la voz de María Callas, el pecado asumido por Sandra en “Mea culpa” y, finalmente, el infierno del apocalipsis recogido en el álbum *666* de Aphrodite’s Child.

⁸² Exceptuando el segundo extracto que, al ser la única sección que aporta material nuevo, ha sido directamente tomado del periodo transcurrido entre los compases 9 y 24 de la propia grabación de “Sadness (Reprise)”.

⁸³ Tanto el proceso de extracción y aislamiento de las partes del tema “Sadness”, como la posterior reconstrucción de “Sadness (Reprise)”, han sido realizados mediante el programa Ableton Live 9 Suite. En el siguiente enlace se puede ver un video que muestra que partes de “Sadness” fueron aisladas, y de qué forma se combinaron para reconstruir “Sadness (Reprise)”: <https://drive.google.com/file/d/17OqNRslbq70k5EPmbLOdA6i47O-PwTUP/view?usp=sharing>.

2.3.3.1. “*Callas went away*”

Con esta pista, comienza la parte de temas independientes del álbum. Este quinto corte representa una brusca interrupción en el hilo argumental del mismo, y se convierte de este modo, en una de las piezas que no parece encajar bien en el puzzle sonoro de *MCMXC a.D.* La sólida conceptualidad existencial y religiosa que el disco ha presentado hasta el momento se verá fragmentada por este tema que se emancipa del canto llano introduciendo un *sample* que recoge la gran voz de María Callas. Sin embargo, probablemente, este sea el tema que más complejidad presenta en su construcción por la cantidad de elementos que se dan cita en él y cómo estos se relacionan entre sí. Se trata de una composición mucho más ambiental y ensoñadora que las anteriores en la que, hacia su mitad, destaca una sección interpretada por Sandra con claras reminiscencias del pop. Este tema se inicia directamente con un *sample*, a modo de *loop*, tomado de los primeros siete segundos de la canción “Par avion” de Mike and the Mechanics, donde se escucha los sonidos de unos grillos junto a unos pájaros sobre una aguda nota sostenida en do6. Este *loop*, que pronto se verá acompañado por las sintéticas capas ambientales del Emulator II ya empleadas en los temas anteriores, será mantenido a lo largo de todo el desarrollo de “Callas Went Away” con la función de fondo ambiental. Antes de entrar el *loop* de percusión, extraído también del mismo tema de los británicos, se escuchan, a su vez, lo que parece ser un canto tribal interpretado por un niño, acompañado por el galope de un caballo. Se desconoce si el origen de ambos elementos han sido recogidos de alguna grabación de diferente autoría o librería de sonido, pero, lo más relevante de este pasaje de aproximadamente treinta segundos es que, en el mismo, ya se está configurando lo que será el característico sonido étnico-trascendental de los posteriores álbumes de Enigma con Cretu en solitario. La voz infantil se fusiona con la entrada del *loop* de percusión compuesto por los cuatro primeros compases de batería de la mencionada canción de Mike and the Mechanics, y desaparece tras la entrada del tercer solo de piano del álbum. Manteniendo la atmósfera inicial con las capas de sintetizador, tras el regreso de las voces se produce otro solo pero en esta ocasión con el sonido de un violín probablemente incluido en el *sampler* Emulator II. Esta interpretación crea variaciones de una melodía que se encuentra en la grabación del tercer acto de la ópera *Werther* del compositor francés Jules

Massenet, en la versión interpretada por Maria Callas en 1963⁸⁴, por lo que se produce, de nuevo, un proceso compositivo inspirado desde una muestra de audio. La siguiente sección incluye la parte aludida de tintes pop donde la voz de Sandra es acompañada sincrónicamente por unos sonidos de cuerda en *pizzicati* incluidos en la librería del *sampler* Akai S3000⁸⁵. A continuación se desarrolla una pequeña muestra de la ópera mencionada, retornan la voz infantil y el piano eléctrico, y, finalmente, el tema culmina con dos vueltas del *sample* recogido en el minuto 01:28 de dicha grabación. Este punto de inflexión en el trasfondo narrativo de *MCMXC a.D.* termina justo en el momento en el que se empieza a escuchar una lluvia caer y el sonido de una campana. Estos dos elementos servirán como enlace entre esta pista, y las dos siguientes.

2.3.3.2. “*Mea culpa*”

La tormenta arrecia mientras suenan campanas de duelo en un sábado negro. Esta sería la mejor forma de definir el *sample* con el que se inicia este sexto tema que servirá para retomar el oscuro hilo argumental del álbum. Para ello, la muestra seleccionada en esta ocasión no pudo ser más propicia. Extraída de la ópera prima de la banda de *heavy metal* británica Black Sabbath, se trata nada menos que de la introducción del tema, de mismo nombre, que abre su primer disco de larga duración. Este pequeño fragmento está manipulado de tal forma que, las campanas se repiten continuamente produciendo un macabro y lejano pulso potenciado por el considerable efecto de reverberación que le ha sido aplicado. A su vez, unos redobles de caja procesional se unen a la muestra favoreciendo, aún más si cabe, la tenebrosa atmósfera que se desarrolla hasta llegar al segundo *sample* del tema, de nuevo, un canto gregoriano. En esta ocasión, el extracto escogido es un “Kyrie” interpretado una vez más por Capella Antiqua München, sin embargo, el disco donde la web whosampled dice que está recogida esta muestra –*Gregorian Chants* (Sony 1977)– no es correcta⁸⁶, sino que, esta se encuentra en otro de los álbumes del coro alemán, concretamente en la pista C2 –Kyrie

⁸⁴ Werther Act 3: Werther! Qui m'aurait dit la place... Des cris joyeux (Air des lettres) Charlotte: "Werther! Qui m'aurait dit /Ces lettres!" en *Callas A Paris* (Columbia 1963).

⁸⁵ Xavier Riou, “[Sampling] #04 - Enigma - Callas went away”. Video de YouTube. Publicado el 05 de octubre de 2014. Acceso el 06 de mayo de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Ofde_enSeJg.

⁸⁶ Véase: <https://www.whosampled.com/sample/44215/Enigma-Mea-Culpa-Capella-Antiqua-M%C3%BCnchen-Kyrie-Eleison/>.

XI– del doble LP: *Gregorianische Gesänge* (BASF 1974). Según esta misma web, el ritmo de “Mea culpa” estaría extraído del tema “Security of the First World” de Public Enemy⁸⁷. Sin embargo, aunque en una primera escucha resultan muy similares, el *beat* de la banda de rap no se corresponde con el patrón métrico que el bombo realiza en el tema de Enigma, sino que, mantiene el mismo dibujo del *loop* creado para “Sadeness” pero con mayor densidad en sus elementos y un incremento de 15 bpm en su velocidad (Vid. Figura 1.).

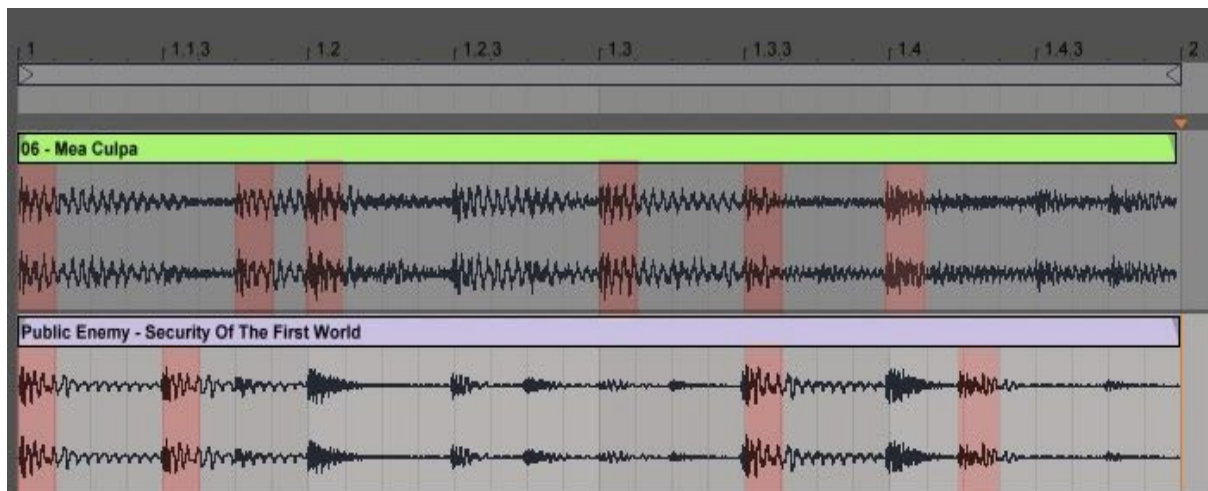


Figura 1. Comparativa de los patrones métricos que presentan los bombos (señalados en color rojo) de ambos temas. Parte superior en verde: “Mea Culpa” de Enigma. Parte inferior en morado: “Security of the First World” de Public Enemy. Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, la flauta shakuhachi regresa en este tema con una sencilla línea melódica de notas extendidas antes de que dé comienzo la sección vocal interpretada por Sandra. De nuevo en francés, y de forma recitativa, la voz de la cantante se muestra sugerente y empoderada, destacando al inicio de la interpretación, un juego responsorial entre esta voz femenina y la masculina de “Sadeness”. Esta parte enlaza directamente con la segunda aparición del “Kyrie”, pero esta vez con el recurrido *sample* de gemidos de mujer sumado al pulso de la percusión. Tras unas segundas vocales, se produce un solo de guitarra eléctrica muy en la línea de los trabajos en solitario de Cretu que, con una acusada reverberación, parece escucharse desde el ensañamiento. Entre un juego de tensión y reposo provocado por

⁸⁷Véase: <https://www.whosampled.com/sample/505961/Enigma-Mea-Culpa-Public-Enemy-Security-of-the-First-World/>.

la supresión y adición del *loop* de batería, la sección vocal, y el Kyrie, se vuelven a intercalar hasta quedarse este último acompañado únicamente por los redobles procesionales y el *sample* de Black Sabbath que cierran el tema. Como se puede comprobar, durante esta pista, la temática de *MCMXC a.D.* ha sido totalmente reconducida mediante todos los principales elementos –gregoriano, shakuhachi, *loop funk*, gemidos, recitativo...– que configuraron el sonido del capítulo II, "Principles of Lust".

2.3.3.3. “*The Voice & The Snake*”

El sonido de lluvia, las campanas, y el replique de las cajas, se diluyen entre capas disonantes de sintetizador para dar paso a la sección recitativa protagonista de este corto tema. Se trata de otra muestra vocal contenida en el álbum *666* de Aphrodite’s Child, “Seven Bowls”. En esta ocasión, el *sample* es introducido en “*The Voice & The Snake*” de forma literal, tan solo acompañada por los mencionados arreglos de sintetizador. Por lo tanto, aquí, más que hablar de un empleo propio de la técnica del *sampling*, habría que considerarlo como un trabajo de edición en estudio en el que, el extracto vocal del tema original se añade a esta composición sin apenas ser manipulado. De esta forma, el fragmento que se encuentra entre los minutos 00:20 y 01:23 de “Seven Bowls” ha sido incluido entre los correspondientes 00:23 / 01:26 de “*The Voice & The Snake*”, pero con una mayor atenuación en su dinámica con el fin de producir el efecto onírico que se busca con esta pista de carácter transitorio. Respecto al texto que recoge esta muestra, contiene una inquietante descripción del fin del mundo basada en el capítulo 16 del “Apocalipsis” sobre las siete copas de la ira de Dios⁸⁸. Este corte, se puede considerar el más experimental de *MCMXC a.D.*, concluye con unos burbujeantes sonidos *kraftwerianos* que se convertirán en uno de los principales elementos de acompañamiento rítmico de la siguiente pista. Como se ha podido ver hasta ahora, toda la parte central del álbum presenta una conexión, entre los cuatro temas que lo conforman, resuelta mediante la unión de sus elementos finales e iniciales. Este recurso se volverá a repetir durante todas las transiciones restantes, excepto en los dos últimos cortes del álbum.

⁸⁸ Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Capítulo 16 del Apocalipsis (16:2-16:18) (Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos Días, 2009), 1986-87.

2.3.3.4. “Knocking on Forbidden Doors”

Las mencionadas notas que evocan la aleatoriedad de un circuito eléctrico se mantienen en el inicio de esta nueva pista mezcladas aún con la disonante atmósfera heredada del anterior tema. Tan solo tres segundos después, mediante la suspensión de una de las notas de este fondo sintético, la armonía del mismo se vuelve mucho más consonante para dar paso a unas notas de viento de origen artificial. Con un sonido similar al de un cuerno o una trompeta, este elemento melódico, mediante un efecto de *pitch bend*, parece ejercer la función expresiva de una *blue note* descendente. De esta forma se inicia este tema que, junto al ya mencionado pasaje recogido en “Callas Went Away”, por los elementos étnicos que presenta, y cómo se relacionan con el resto de instrumentos, se puede considerar el más cercano al sonido balearic, y define, de este modo, lo que posteriormente será denominado como, “estilo enigmático”. De nuevo, un *loop* de batería funk muy similar a los anteriores vuelve a marcar el tempo mientras la flauta shakuhachi, en un registro mucho más grave y tribal se alterna con la voz de Sinéad O’Connor. “I Do Not Want What I Haven't Got” es la canción de la artista irlandesa que ha sido escogida esta vez para un nuevo *sample* vocal que se integra, esporádicamente y de forma prácticamente inapreciable durante el desarrollo de esta composición. La muestra, recogida de un tema a capella muy apropiado para este tipo de prácticas, comprende el intervalo transcurrido entre los minutos 01:06, y 01:12 del mismo, en el cual, la solista entona la palabra “mother” extendiendo notablemente su última sílaba. De esta forma se aprecia que, el sonido de cuerno anteriormente aludido emplea, en un registro más alto, el mismo dibujo melódico que esta muestra – mo (si²) - ther (la²)– , evidenciando una vez más, procesos en la composición que surgen a partir de los elementos formales de los *samples*. En cuanto a la muestra de canto gregoriano incluida en esta pista, en esta ocasión se trata de un pequeño extracto de “Salve Regina Misericordiae” reproducido en su sentido normal, y a la inversa, respectivamente, del cual es difícil identificar su autoría interpretativa ya que, presenta una manipulación en su altura, probablemente efectuada en estudio mediante algún proceso de *pitch shifting* que distorsiona su tono original. Existen dos posibles discos donde se encontraría este *sample*. La primera sería la indicada por la *web* whosampled, que apunta hacia un álbum de canto gregoriano interpretado por los monjes de la Abadía de Notre

Dame del cual, no se encuentran ediciones que registren este himno anteriores al año 2006⁸⁹. Y la segunda, mucho más probable debido a la reincidencia en el uso de las grabaciones del coro dirigido por Konrad Ruhland en el álbum de Enigma, estaría en el corte G7 del álbum cuádruple *Gregorianische Gesänge* (MPS 1980) de Capella Antiqua Choral Schola. Otros aspectos a destacar en “Knocking on Forbidden Doors” son, por un lado, el empleo de *blue notes* en la guitarra eléctrica, que generan un diálogo con el sonido de cuerno, y por otro, el uso de un *break* en su articulación donde un bajo sintetizado realiza un patrón de reminiscencias funk que finalmente se diluye en un efecto de *delay*. Una vez reproducida esta sección, con evidente función de reposo, todos los elementos regresan para realizar una última vuelta de sus discursos Finalmente quedan aislados el sonido de cuerno y el *sample* de O’Connor mientras se empieza a escuchar la reverberante introducción del tema con el cual se abrirá el séptimo y último capítulo del álbum.

2.3.4. La redención de Sade a través de los ríos de la fe

Back To The Rivers Of Belief contiene el segundo grupo de composiciones que, a través de su giro argumental y tonal, pondrán el punto y final a *MCMXC a.D.* Hasta el momento, todos los temas que se han ido desarrollando, lo han hecho bajo un oscuro discurso propiciado por el empleo de tonalidades menores. Sin embargo, con esta nueva trilogía se producirá un punto de inflexión en el cual, sin perder la identidad, el álbum culminará con un carácter mucho más luminoso.

2.3.4.1. “Way To Eternity”

Con una escueta y reverberada percusión, lo que parece un tambor, y otros dos elementos percusivos, se desarrollan al comienzo de este corte como si de un incesante goteo se tratase. A continuación, tras los ocho primeros segundos, una de las más famosas citas musicales del cine de ciencia ficción hace su primera aparición: la inclusión de la popular melodía de cinco notas compuesta por John Williams para la película *Encuentros en la*

⁸⁹Vease: <https://www.whosampled.com/sample/44220/Enigma-Knocking-on-Forbidden-Doors-Traditional-Folk-Salve-Regina/>.

tercera fase de Steven Spielberg resulta, al igual que la aparición de la figura de María Callas en el quinto tema del álbum, sorprendente a la par que desorientadora. Aunque se podría encontrar una leve relación en el título de la canción, con una posible interpretación del final de esta película –los humanos contactados embarcan en una nave alienígena que les conducirá a la eternidad–, el motivo musical no acaba de convencer en el trasfondo erótico religioso de *MCMXC a.D.* En todo caso, esta es una composición corta y ambiental en la tonalidad en fa mayor que, parece tener la función de transición entre el sombrío sonido que hasta ahora había mantenido en los anteriores temas y la relajante sonoridad trascendental que se va producir a partir de este. En esta ocasión, para no perder la identidad espiritual del canto llano, “Way To Eternity” incluye un pequeño extracto del responsorio “Media vita in morte sumus” que parece estar unido a otro canto religioso que contiene voces femeninas, por lo que las grabaciones de donde han sido recogidas estas muestras, de momento, no han podido ser identificadas. Finalmente, tras un desarrollo de poco más de dos minutos con tan solo estos tres elementos, percusión, motivo película, y canto gregoriano, de nuevo se vuelve a producir un enlace con la siguiente pista mediante la entrada de un charles de batería en semicorchea.

2.3.4.2. “Hallelujah” / “The Rivers of Belief”

Manteniendo la tonalidad de fa mayor heredada por la continuidad de la percusión de “Way to Eternity”, tras los primeros cuatro compases de “Hallelujah”, el *hi hat* introductorio se completa surgiendo el *loop* de batería de “Sadness”. De nuevo, esta percusión se mantendrá inalterable durante todo este aséptico tema que sirve como interludio al último corte del álbum. Es por esto que ambas composiciones, “Hallelujah”, y “The Rivers of Belief”, deben ser consideradas una misma unidad debido a todos los elementos musicales que comparten. Volviendo a esta pista, se escuchan secciones muy definidas donde los elementos que las conforman, prácticamente yuxtapuestos, se desarrollan de forma independiente, sin apenas existir interacción entre los mismos. De este modo, la primera parte, que comprende hasta el minuto 01:10, sirve como sección rítmica de introducción añadiendo, en primer lugar, el *loop* de batería, y poco después, un sonido de sintetizador notablemente grave que, como un bordón, se mantiene sostenido durante toda la composición

referenciando, de algún modo, las formas de música antigua. De nuevo suena la flauta shakuhachi, que, en un registro bastante grave, parece compensar durante unos pocos compases la carencia de bajo rítmico mediante unas pausadas y sugerentes notas. En la siguiente parte, hasta el minuto 02:42, se recuperan las campanillas reforzadas por los *pizzicati* de violín⁹⁰ mientras que, de forma paralela, la cálida voz femenina del inicio del álbum construye un mantra recitando continuamente los dos primeros versos de la tercera estrofa de “The voice of Enigma” –”Turn off the light, take a deep breath and relax”–. La tercera parte se desarrolla hasta el final –04:42–, e incluye el último de los *samples* de gregoriano del álbum. En este caso, se trata de un canto de marcado carácter melismático donde se escucha varias veces la palabra “amén” en diferentes registros. Esta muestra tampoco ha podido ser localizada en los álbumes Capella Antiqua München que fueron reconocidos en los créditos de las posteriores ediciones de *MCMXC a.D.* tras la demanda del coro alemán, por lo que, una vez más, queda abierta otra nueva línea de investigación. Del mismo modo, dentro de esta sección, aparecen unos breves acordes de sintetizador que no se mezclan en ningún momento con las muestras de gregoriano. Como se puede observar, todos los elementos se distribuyen de forma muy medida, con la percusión, las campanillas, y el tenue bajo de sintetizador como los tres únicos elementos que se mantienen a la vez que van surgiendo el resto de ellos. Otro característica relevante en “Hallelujah” es su desarrollo plano, y lineal, producido por la ausencia total de contrastes entre tensión y reposo. La razón por la cual este tema se presenta tan austero en su producción se encuentra, justamente, en su resolución con “The Rivers of Belief”, momento en el que se produce el clímax del conjunto que forman ambas pistas, y a su vez, la modulación directa de fa mayor a su homónimo fa menor, tonalidad principal del último de los temas de *MCMXC a.D.*

La forma con la que se resuelve la transposición tonal entre ambos temas no deja de ser, ante todo, ingeniosa. Partiendo desde el *loop* de percusión, y siendo los únicos elementos melódicos el bajo y el *sample* vocal, se eliminan del fraseo estos dos últimos para sustituirlos por un envolvente sonido de sintetizador que, mediante el efecto *pitch bend*, asciende en el transcurso de un solo compás hacia a la tonalidad de fa menor en la que se encuentran las vocales de “The Rivers of Belief”. De este modo se puede observar cómo, desde la pista anterior, la articulación entre ambos temas ya estaba planteada de forma que, mediante la

⁹⁰ Ambos elementos originados en *sampler* Emulator II.

economía de elementos, y la homogeneidad del tema precedente, se facilita de la forma más directa posible la transición sin perder en ningún momento el discurso rítmico y tonal del conjunto. Por otro lado, este último corte representa la rúbrica de Cretu en el álbum, ya que por primera vez ejerce el papel de vocalista principal del tema. Es por esto por lo que, al igual que en “Find Love” se encontraban paralelismos con las producciones de Sandra, en este se encuentran las señas de identidad más primigenias del sonido Cretu, y a su vez es la composición del álbum que más se aleja de las articulaciones abstractas de la música electrónica de baile para mostrar unas formas melódicas mucho más relacionadas con el pop. Para ello, nada más producirse el compás de transición, la voz del productor introduce directamente un estribillo unido a cuatro versos donde, en su letra, a modo de oración, un personaje que podría estar reflejado de nuevo a la figura del Marqués de Sade reconduce su vida a través de los caminos de la fe y trascendencia espiritual. Tras el último verso de este primer estribillo, toda la composición cesa de repente para dar paso al último de los *samples* incluidos en *MCMXC a.D.* Se trata una vez más de una muestra recogida del álbum *666* de Aphrodite’s Child, concretamente alrededor del minuto 01:21 de la canción “The Seventh Seal”, que es justo el único momento en el cual, la voz masculina que recita el versículo 1 del capítulo 8 del “Apocalipsis” queda aislada del resto de instrumentos⁹¹. A continuación, sin variación alguna en la instrumentación, la flauta realiza un último solo basado esta vez en los materiales melódicos del estribillo vocal que será repetido, por segunda vez, tras el final de esta sección instrumental. En esta ocasión, cuatro nuevos versos añadidos al final del refrán servirán para cerrar el discurso narrativo del álbum mediante un esperanzador mensaje de fuertes connotaciones existenciales –“I’m reaching out for you. Let’s hope one day, we’ll rest in peace, on my rivers of belief”–.

A pesar de que, “The Rivers of Belief” concluye en este preciso momento, *MCMXC a.D.* no finaliza con estos últimos versos, sino que, se desarrolla veintisiete segundos más con un material independiente adosado a este corte. Esta sección final, aunque aparezca totalmente integrada en la última pista, ejerce claramente la función de coda dentro de la macroforma del álbum. Estos últimos arreglos, que fueron construidos con los mismos materiales de “The Voice of the Enigma”, sirvieron para cerrar el círculo iniciado en el

⁹¹ Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Capítulo 8 del Apocalipsis (8:1) (Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos Días, 2009), 1977.

primer corte del disco. Sin embargo, la cadencia no conclusiva de la coda, y el largo *fade out* donde esta fue disuelta, parece que fueron, tal y como sucedió posteriormente, intencionadamente contruidos para dejar la puerta abierta a otros posibles enigmas.

2.4. Formas clásicas desde el *sampler*

Como se ha podido comprobar, todo el discurso del álbum *MCMXC a.D.* de Enigma se elaboró, en gran parte a través de los diferentes *samples* que lo conforman mediante una articulación que, en cierto modo, evidencia la temprana formación académica de su principal productor, Michael Cretu. De este modo, observamos que, tanto en alguno de los temas individuales, como en la distribución de los dos conjuntos de composiciones, existe una tendencia estructural heredada directamente de las formas clásicas de subdivisión ternaria. En base a esto, y tomando como referente el esquema mostrado en el epígrafe 2.3.2.1. concerniente a la articulación formal y seccional de “Sadeness”, se muestra a continuación una nueva tabla comparativa donde se pueden observar las estrechas correlaciones entre la estructura de este tema y la macroforma del álbum.

“Sadeness”		<i>MCMXC a.D.</i>	
<i>Sample</i>	Introducción	I. “The Voice of Enigma”	la-m / 84 bpm
1ª Sección	A	II. A: “Sadeness”	la-m / 95 bpm
2ª Sección		II. B: “Find Love”	do-m / 95 bpm
3ª Sección		II. C: “Sadeness (Reprise)”	la-m / 95 bpm
<i>Loop + sample</i>	1^{er} puente	III. “Callas Went Away”	mi-m / 97 bpm

4ª Sección	B (clímax)	IV. “Mea Culpa”	mi-m / 110 bpm
<i>Sample</i>	2º puente	V. “The Voice & The Snake”	mi-m / 111 bpm
2ª Sección	← Á - C →	VI. “Knocking on Forbidden...”	mi-m / 104 bpm
3ª Sección		VIII. A: “Way To Eternity”	Fa-M / 95 bpm
		VIII. B: “Hallelujah”	Fa-M / 95 bpm
		VIII.: “The Rivers of Belief”	fa-m / 93 bpm
Campanillas + ambientes + <i>sample</i>	Coda	“The Rivers of Belief” (Min: 03:03)	la-m / 84 bpm

Tabla 6. Comparativa entre la articulación formal de “Sadness” y la macroforma del álbum *MCMXC a.D.* que lo contiene (Fuente: elaboración propia).

Para la elaboración de esta tabla se han tenido en cuenta los siguientes factores y parámetros a la hora de configurar las relaciones existentes entre las secciones de “Sadness, y el orden correlativo del listado de los temas del álbum: por un lado, las características que cada una de composiciones han mostrado en el análisis previo a este epígrafe; por otro, las tonalidades principales de cada una de ellas, así como, uno de los factores más importantes dentro del estilo musical al que pertenece, su velocidad rítmica. Con respecto a los comentados paralelismos con la estructuras de subdivisión ternaria, se observan las siguientes secciones en base a la naturaleza de cada uno de los temas: una introducción con “The voice of Enigma”, una exposición conformada por el capítulo II “The principles of Lust”, un desarrollo correspondiente al corte “Mea culpa”, una recapitulación que incluye “Knocking

on Forbidden Doors” junto al capítulo VII “Back To The Rivers Of Belief”, y finalmente, la coda incluida en la última pista. Atendiendo a las tonalidades que estos presentan, también se cumplen algunos de los principales parámetros de estas formas, como por ejemplo: si se considera que la tonalidad de la menor presentada en la introducción es la tónica, vemos como en la sección A, “Sadeness” –a– se mantiene esa tonalidad hasta que, en “Find Love” –b–, se produce el cambio a do menor, homónimo de la tonalidad relativa de la menor, para regresar finalmente a la tónica en “sadeness (Reprise) –a’–. A continuación, “Callas went away” representaría el puente o la transición que modula desde el primer grado al quinto, y funciona como la sección B en la dominante de la menor, que es, precisamente, la tonalidad que presenta “Mea Culpa”. Por último, teniendo en cuenta cómo se disponen los tempos de los temas en el álbum, una vez más se evidencia una forma ternaria. En primer lugar, el conjunto comprendido desde “The voice of Enigma” hasta “Callas went away”, representaría por sus bajos bpm la estabilidad. A continuación, en “Mea Culpa”, se incrementa notablemente la velocidad hasta 110 bpm, de tal modo que este tema representa el máximo punto de tensión –clímax– que irá disminuyendo progresivamente hasta alcanzar los 104 bpm de “Knocking on Forbidden Doors”. Una vez finalizado este tema, en la restantes composiciones se recupera el tempo inicial para, de esta forma, concluir en la estabilidad.

Otro de los factores que indican que Cretu tuvo en consideración sus conocimientos académicos a la hora de construir este álbum se encuentra en que, probablemente, las tonalidades escogidas para las composiciones que incluyen *samples* de gregoriano, fueron supeditadas a las características modales de estos. Es más, se muestrearon extractos de poca extensión para evitar posibles conflictos entre los giros melódicos de las muestras y las tonalidades de destino. Por ejemplo, en el caso de “Procedamus in pace!” (Vid. figura 2.), se observa que, esta antífona responsorial se compone únicamente por una cuerda de recitado en do y una *finalis* en el la de su última sílaba. De esta manera, teniendo en cuenta que la tonalidad de “Sadeness” está en la menor, la línea melódica de “Procedamus in pace!” se puede integrar en todo momento dentro este tema sin que surjan problemas con la misma.

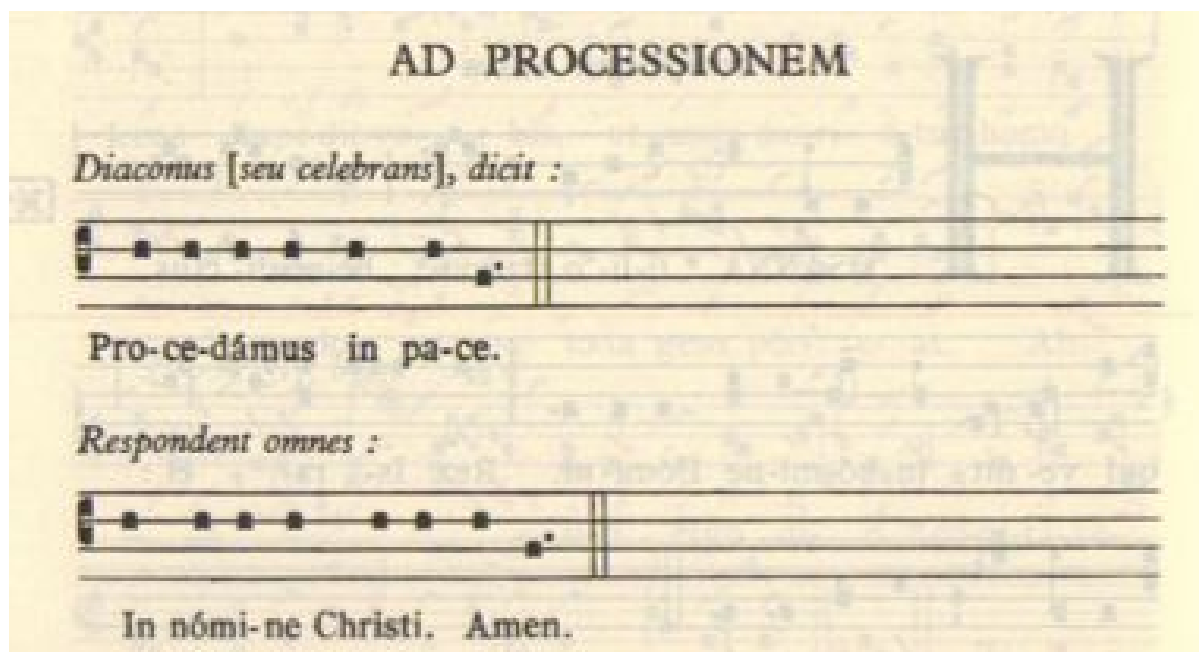


Figura 2. Partitura de Procedamus in pace! Fuente: Graduale Triplex 1979, 138.

Por otro lado, otro recurso con el que Cretu evita las desavenencias tonales que puedan resultar por el solapamiento de los temas en muchas de las transiciones del álbum es, el empleo exclusivo de elementos desprovistos de contenido melódico y armónico, ya que la mayoría de ellos son percusivos.

Al hilo de la conjunción temática y sonora que presenta el disco, y para concluir este capítulo, cabe señalar que, con la finalidad de hacer aún más patente la idea de que *MCMXC a.D.* puede funcionar como una única pieza con entidad propia, se ha grabado una edición del mismo donde, mediante la mezcla sincronizada de todos los temas que lo componen, y manteniendo su orden correlativo, el álbum se desarrolla con fluidez en una sola pista que potencia, aún más si cabe, su conceptualidad. Dicha grabación, originada a raíz del presente trabajo de fin de grado, se encuentra disponible para su escucha en el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/12V-qdRHZ3iaRgW1J1s2_7G4KdmYG6BYq/view?usp=sharing.

Conclusiones

Como se ha podido comprobar a lo largo del análisis precedente, el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma puede ser considerado uno de los mejores ejemplos de hibridación de música electrónica por la sólida narrativa sonora construida a partir de diferentes técnicas y procesos compositivos. A pesar de que en el mismo, se escuchan procedimientos identificados en el estilo *cut'n'paste*⁹², a diferencia de este, no utiliza indiscriminadamente los *samples*, sino que, en este caso, son meticulosamente seleccionados y descontextualizados en función de la narrativa del conjunto. Si bien este disco, como suele ocurrir cuando se sobrepasan las fronteras de lo establecido, ha sido ferozmente criticado por considerarse una mera mezcla de cantos gregorianos sobre un ritmo de hip hop⁹³, su publicación generó un interés popular por la música religiosa antigua que muy difícilmente se hubiera producido sin el desbordado éxito de este álbum se encontró tras su lanzamiento⁹⁴. Este gran logro en la trayectoria profesional de Cretu, se tradujo en una saga de ocho enigmas en la que el músico y productor, continuó con esa cuestionable práctica de apropiación sin permiso previo que llegó incluso a extrapolar a su ámbito personal⁹⁵. No obstante, como ya fue señalado, el rumano jamás volvió a emplear muestras de gregoriano en los sucesivos álbumes, sino que, se decantó por otro tipo de fuentes de origen étnico que también le supondría una nueva demanda. Sin embargo, tanto en el caso de “Return to Innocence”⁹⁶, como en el de “Sweet Lullaby”, de sus pupilos Deep Forest, se presenta un evidente problema ético que se aleja del producido con las muestras del álbum *MCMXC a.D.*⁹⁷. En este caso, resulta bastante significativo el hecho de que, de las numerosas grabaciones que fueron empleadas en el mismo, sin consentimiento, únicamente

⁹² Movimiento musical de origen inglés de finales de los ochenta y principios de los noventa conectado, a su vez, con el house de Chicago y el balearic en la cual, partiendo del *sampler* como instrumento generador, se recogen diversas muestras de temas de baile del momento, y otro tipo de fuentes, pegadas entre sí, para construir una serie de collages sonoros donde el efecto sorpresa se antepone al discurso.

⁹³ Javier María López Rodríguez, *Breve historia de la música*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2011), 16.

⁹⁴ Luis G Iberní, “El boom gregoriano. Revive el canto litúrgico medieval en todo el mundo” *El Cultural* (13 de abril de 2006). <https://elcultural.com/El-boom-gregoriano>.

⁹⁵ Michael Cretu protagonizó uno de los escándalos urbanísticos más conocidos de la isla Ibiza al mandar construir sin permiso una mansión de más de 3000m² en una zona protegida de la isla. <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/14/baleares/1244972019.html>.

⁹⁶ Primer sencillo y tercer corte del segundo álbum de Enigma *The Cross of Changes*.

⁹⁷ Existe un gran paralelismo entre las demandas producidas en ambos temas al apropiarse de sendas grabaciones con registros de cantos indígenas tradicionales. Curiosamente, “Sweet Lullaby” fue publicado un año antes que “Return to innocence”.

se reclamó el uso de una obra que carecía de derechos de autor. Esta cuestión abre un debate sobre hasta qué punto las grabaciones que contienen interpretaciones de obras cuyos derechos de autor han vencido o, como en este caso, no se pueden constatar, deberían gozar de la misma legitimidad que las que disponen de ellos. De hecho, a pesar de que en el disco se emplean varios *samples* de diferentes piezas interpretadas por Capella Antiqua München, únicamente se reclamaron los derechos de *Procedamus in Pace!*, precisamente la muestra incluida en “Sadeness”, el sencillo con el que Enigma llegó a lo más alto de las listas de ventas. Este es un hecho bastante significativo si se tiene en cuenta que, a raíz del éxito cosechado por “Sadeness” y *MCMXC a.D.*, las ventas de los discos del coro alemán se dispararon y se sumaron a la correspondiente parte de los *royalties* que Cretu tuvo que compartir con el mismo⁹⁸. Por otro lado, sorprende también observar cómo, tras los cuantiosos beneficios obtenidos con la publicación del primer larga duración de Enigma: su *alma mater* continuase reincidiendo en la apropiación de otras grabaciones para configurar los siguientes álbumes en vez de contratar músicos para interpretar los pasajes que, en la mayoría de las ocasiones, carecían de derechos de autor. Probablemente, este fue un riesgo que el productor rumano decidió asumir ante la irreversible marca de identidad que supusieron ese tipo de prácticas para el proyecto musical. Todo lo contrario sucedería con el miembro menos visible de la primera formación de Enigma, mientras Cretu decidió prescindir de la música sacra para conducir al proyecto hacia los terrenos de la globalización musical, Frank Peterson decidió continuar la saga fiel al trasfondo religioso originado en *MCMXC a.D.* Tras su enigmática salida del proyecto, el productor alemán fundó otro de rasgos similares conocido como Gregorian con el que publicó, al año siguiente, un primer álbum cuyo intertextual título ya señalaba su evidente conexión con el de Enigma, *Sadisfaction*. Es más, solo hay que escuchar su primer sencillo y tercer corte, “So Sad” para darse cuenta de que perfectamente podría haber formado parte de *MCMXC a.D.* al presentar todos los elementos identificativos de dicho álbum: canto gregoriano, flauta shakuhachi, ritmo *downtempo* y sección de pop femenina. Sin embargo, el primer disco de Peterson como Gregorian, no obtuvo ni mucho menos la mediaticidad que el de Enigma, probablemente debido al acusado giro hacia el pop que provocó la pérdida de la trascendentalidad que evocan los trabajos de este último proyecto. Pero lejos de rendirse, años después Peterson se reinventaría con una segunda entrega de Gregorian dando un vertiginoso giro al concepto de

⁹⁸ Iberni, “El boom gregoriano. Revive el canto litúrgico medieval en todo el mundo”, 2006.

MCMXC a.D. con un álbum donde un coro gregoriano, interpreta versiones de algunas de las canciones que más han trascendido en la música popular urbana⁹⁹. De esta forma, sin el uso de *samples*, y con la única sonoridad que la producida por el canto llano, Peterson logró expandir su pasión por el gregoriano dentro de la cultura popular manteniendo la tendencia que se vio reflejada en la multitud de recopilatorios de música antigua y sacra que, durante la década de los noventa, se disputaban los primeros puestos en las listas de ventas¹⁰⁰. Esta estrategia, junto al apadrinamiento de la cantante Sarah Brightman, supuso la consolidación de este músico y, a su vez, el planteamiento de un nuevo producto híbrido totalmente opuesto al anterior. Este precedente mostró nuevas posibilidades dentro de la hibridación entre la música clásica y la popular que, como se verá más adelante, se verán reflejadas en la electrónica actual. Sea como fuere, la influencia de los métodos de composición que se emplearon para configurar el sonido de *MCMXC a.D.* fue tan acusada que, incluso llegó a generar una nueva etiqueta musical –estilo enigmático– donde se pueden encontrar numerosas bandas y proyectos que comparten los mismos rasgos estilísticos que en él se originaron¹⁰¹.

Llegados a este punto, se encuentran diferentes indicativos que señalan a este álbum como un punto de inflexión dentro del fenómeno de hibridación en la música electrónica de baile del siglo XX. En primer lugar, en referencia a la gran aceptación que obtuvo en el mercado musical de masas¹⁰², la mezcla temática que se observan en el mismo, pecado, trascendentalidad, castigo, redención, y la espiritualidad proporcionada por la reconocible sonoridad de la música sacra medieval, probablemente favoreció su éxito. El hecho de que sean las muestras de este tipo de música, y no otras, las encargadas de dirigir el hilo argumental del álbum, no es casual. Independientemente del rigor histórico, tanto los referentes medievales como los de la religión cristiana producen una cierta fascinación en la sociedad contemporánea derivada de sus connotaciones intrínsecamente relacionadas con el sufrimiento, el dolor, y el miedo al castigo divino. Esta creencia sociocultural conformada en

⁹⁹ *Masters of Chant* (Edel 1999).

¹⁰⁰ Véase como ejemplo del doble CD recopilatorio *Las mejores obras del Canto Gregoriano* por el Coro de Monjes del Monasterio de Benedictino de Santo Domingo de Silos (EMI Classics 1993).

¹⁰¹ Véanse como ejemplo bandas y proyectos musicales como Delerium, Era, Deep Forest, o Sacred Spirit entre otros.

¹⁰² El álbum *MCMXC a.D.* de Enigma se mantuvo durante ciento cincuenta semanas en las listas Billboard de Estados Unidos. Por su lado, el sencillo de “Sadness” se convirtió en la grabación alemana más vendida fuera de su país con la venta de siete millones de copias. Taylor, “A Riddle Wrapped in a Mystery”, 67.

la imaginación moderna de Occidente sobre el mundo medieval fue la que, precisamente, aportó ese punto de misterio al álbum que tanto atrajo al público¹⁰³. A este factor, habría que sumarle la cosmovisión occidental sobre Oriente en relación al exotismo producido por el timbre de la flauta shakuhachi, y por supuesto, las connotaciones eróticas como elemento de atracción.

En cuanto a los procesos y medios que fueron empleados para su elaboración, estos resultaron, en cierto modo, revolucionarios para su época. A pesar de que el propio Cretu, en una entrevista ofrecida en 2002 para la revista Future Music España, se negó a desvelar qué tipo de instrumentos utilizó en la concepción de *MCMXC a.D.*, finalmente reveló una información esencial sobre su proceso de producción y grabación: el uso de una estación de trabajo AudioFrame 1000¹⁰⁴. El uso de esta DAW¹⁰⁵ revela que, como se ya se dejó intuir en el análisis precedente, los *samples* que contiene el álbum no fueron incluidos mediante un *sampler* como se venía haciendo por otros músicos en los años posteriores, si no que, las grabaciones fueron volcadas al programa para ser tratadas digitalmente desde el mismo, lo que posibilitaba una mayor flexibilidad para sus procedimientos de inclusión. Este sistema, que se presentó en el mercado como el primer estudio multipistas que se movía sobre software, permitió producir el álbum a través de una mesa de mezclas virtual y ser grabado en su disco duro. De esta forma, *MCMXC a.D.* se posicionó como un hito en la historia de los avances en materia de creación y registro musical y, a su vez, un verdadero referente de la actual producción musical. Una vez clarificada esta cuestión, y en base a la investigación llevada a cabo en el segundo capítulo en la que se podía observar la continua reiteración del Emulator II para recrear los sonidos de varios instrumentos, todo parece indicar que, exceptuando las guitarras eléctricas, el resto de instrumentación fue generada a través de este *sampler* para ser posteriormente procesada a través de la DAW. Resulta conveniente señalar la importancia del *sampler* Emulator II como referente de instrumento que marcó a la generación de músicos de la electrónica de la década de los ochenta¹⁰⁶. De esta forma se puede observar cómo, en el caso de los británicos Depeche Mode, tras integrarlo en su *set* de

¹⁰³Francisco Javier Lara Lara, cit. en “El boom gregoriano. Revive el canto litúrgico medieval en todo el mundo”, 2006.

¹⁰⁴Enigma Música, “A. R. T. Studios. Página web. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.enigmamusica.com/a-r-t-studios/>.

¹⁰⁵ Digital Audio Workstation.

¹⁰⁶ E-mu Emulator II - Shining Moments. https://www.youtube.com/watch?v=5DU_aAmz-3U.

instrumentos, consiguieron configurar el sonido post-industrial que caracterizó a la banda en aquellos años¹⁰⁷. Sin embargo, el Emulador II llegó incluso a gozar de una segunda vida más allá de dicha década y alcanzó a los nuevos músicos del sonido trance de los noventa¹⁰⁸. En un vertiginoso mercado donde la vida media de un instrumento no solía sobrepasar los diez años¹⁰⁹, su perdurabilidad en el tiempo reveló el gusto que los músicos y, por ende, los aficionados a la música electrónica demostraron por los sonidos contenidos en la librería de este, en cierto modo, metainstrumento a medio camino entre el *sampler* y el sintetizador. Esto, sin duda alguna, también influyó en la gran acogida que tuvo el primer trabajo de Enigma. Con esta cuestión se abriría un interesante debate en el cual, al igual que una persona concreta disfruta de los nocturnos de Chopin porque le gusta la sonoridad del piano, en este ámbito musical se debería legitimar ya no al instrumento en sí mismo, sino a la extensión de los sonidos configurados para el mismo y la proyección de estos en otros instrumentos ya sean físicos, o virtuales.

En síntesis, en este Trabajo de Fin de Grado se ha podido comprobar cómo el fenómeno de hibridación entre la música clásica y la electrónica se ha manifestando a lo largo del siglo XX de diferentes modos en función de los avances en los medios e instrumentos que se han ido observando. De esta forma, a lo largo de este TFG se han encontrado tanto en el álbum *MCMXC a.D.* de Enigma, como en sus antecedentes, numerosos paralelismos en la intencionalidad de estas hibridaciones¹¹⁰ y el tipo de repercusión que generaron. Por otro lado, mediante la edición y réplica de los procesos identificados en el álbum se ha comprobado que estos no están alejados de los medios de producción musical que se utilizan en la actualidad. Esta cuestión demuestra que el avanzado planteamiento de elaboración que presenta este álbum, ligado a la democratización digital producida en la década de los noventa, a día de hoy se mantiene vigente¹¹¹. A su vez, se han identificado la mayoría de los *samples* o préstamos que lo conforman y corroborado aquellos que, siendo de conocimiento

¹⁰⁷ Demostración del Emulador 2 por Alan Wilder. <https://www.youtube.com/watch?v=kBm5Dnr2NaM>.

¹⁰⁸ Véase el uso del *patch set* utilizado en “Sadness” –“Loon Garden”– en el tema de 1994 “Sunset at dawn” de Mystic Force <https://www.youtube.com/watch?v=wSuopRJ-Jl4&t=76s>.

¹⁰⁹ El primer modelo se puso a la venta en noviembre de 1980 como alternativa económica del costoso Fairlight CMI.

¹¹⁰ Música sacra para generar misterio y espiritualidad, clásica para otorgar distinción y poder, e impresionismo para la retrospectión.

¹¹¹ Véase el actual concepto de músico que desde su *home studio*, y a través de la DAW, se hace cargo de todos los procesos de composición, producción y masterización.

público, no eran del todo correctos. En cuanto a las relaciones existentes entre la música clásica y la electrónica se ha visto cómo, a lo largo de los años, la tendencia en la reinterpretación de las obras clásicas con instrumentos electrónicos fue virando hacia nuevas composiciones híbridas que mantienen, en cierto modo, algunas de las articulaciones clásicas, como es el caso del álbum *MCMXC a.D.* Finalmente, cabe señalar que los procesos de la música electrónica en los que se ha visto implicada la música clásica, han producido como resultado una hibridación que traspasa los límites culturales y estéticos establecidos¹¹². En todo caso, estas manifestaciones se han extendido hasta la actualidad alcanzando un punto en el que su intertextualidad se ha replegado en sí misma conformando una nueva perspectiva que hasta hace bien poco rara vez se producía. Desde las primeras publicaciones de álbumes como *Possessed*, en el que el violinista rumano Alexander Balanescu revisa algunos de clásicos de Kraftwerk en versión para cuarteto de cuerda, hasta los conciertos para orquesta sinfónica que viene ofreciendo en los últimos años el gurú del *techno* Jeff Mills¹¹³, la música académica está mostrando un hermanamiento con las formas de la electrónica popular que se va normalizando a medida que caen los muros entre ambas.

¹¹² Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. (Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial, SL., 2000), 224.

¹¹³ Jeff Mills & Orchestre Nationale Du Capitole de Toulouse Lost In Space live @ Halle aux Grains Tou <https://www.youtube.com/watch?v=OVme1HwKMM8>.

Referencias bibliográficas

Blánquez, Javier., y León, Omar, eds. *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.

Blánquez, Javier. *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.

Bonello, Oscar. *La aventura del sonido y la música*. Buenos Aires: Librería y Editorial Alsina, 2012.

De Reina, Casiodoro., y de Valera, Cipriano. *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Capítulo 16 del Apocalipsis (16:2-16:18). Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos Días, 2009.

De Reina, Casiodoro., y de Valera, Cipriano. *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Capítulo 8 del Apocalipsis (8:1). Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos Días, 2009.

Fouce, Héctor. “Frankenstein en el estudio de grabación: Intertextualidad, derechos de autor y música popular”. *Revista Aragonesa de Musicología* N° XXI, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (2004): 47-57.

Fouce, Héctor “No es lo mismo: audiencias activas y públicos masivos en la era de la música digital”. En *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, editado por Aguilera, Miguel de, Adell, Joan E., y Sedeno, Ana, 111-133. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

Holzinger, Wolfgang. “Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music”. En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, editado por Gerhard Steingress, 255-296. Hamburgo: Lit Verlag, 2002.

Margaretto, Eduardo. 1990. *Franco Battiato*. Madrid: Cátedra.

Marín, Alonso. 1984. *La nueva música: Del industrial al tecno-pop*. Barcelona: Teorema.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial, SL.

Márquez, Israel V. “Hiper música: la música en la era digital”. *Revista Transcultural de Música*, No 14 (2010): 3.

McLeod, Ken. “A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion”. *American Music* Vol. 24, No 3 (2006): 347-63.

Maloy, Liam. “Stayin’ Alive in Da Club”: The Illegality and Hyperreality of Mashups”. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* Vol. 1, No 2 (2010): 1-20. doi:10.5429/2079-3871(2010)v1i2.8en.

Leigh, Mike, Jan Svankmajer, Amalia Gianni, y Stanley Donen. 2001. *10 Women Who Advanced Our Understanding of Life on Earth*. Vancouver: Turbo.

López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Revista Aragonesa de Musicología* No XXI, actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (2004): 59-76.

Lopez Rodriguez, Javier María. 2011. *Breve historia de la música*. Madrid: Ediciones Nowtilus.

Saint-Pierre de Solesme, Abbaye. 1998. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythimicis ornatum Neumis Laudunensibus (Cod.239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121 nunc auctum*. Lonrai: Normandie Roto Impression.

Steingress, Gerhard. “What Hybrid Music?”. En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, editado por Gerhard Steingress, 297-321. Hamburgo: Lit Verlag, 2002.

Taylor, Timothy D. "A Riddle Wrapped in a Mystery". En *Music and Technoculture*, editado por René T. A. Lysloff y Leslie C. Gay, JR., 117-35. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Taylor, Timothy D. *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*. Nueva York: Routledge, 2001.

Till, Rupert "Ambient Music". En *Bloomsbury Handbook for Religion and Popular Music*, editado por Christopher Partridge y Marcus Moberg., 327-37. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

Till, Rupert. *Pop Cult*. Londres: Bloomsbury Academic, 2010.

Webgrafía

Alonso Gutierrez en Enigma Música, *Análisis de MCMXC a, D.* Página web. Acceso el 22 de abril de 2020. <https://www.enigmamusica.com/analisis-de-mcmxc-a-d/>.

Berh, Adam. “Florian Schneider and Kraftwerk helped shape the sound of modern music”. *The Conversation* (08 de mayo de 2020). <https://theconversation.com/florian-schneider-and-kraftwerk-helped-shape-the-sound-of-modern-music-138187>.

Discogs, “David Fairstein”. Página web. Acceso el 13 de abril de 2020. <https://www.discogs.com/es/artist/82328-David-Fairstein>.

Enigma Música, “El MCMXC a. D.” Página web. Acceso el 09 de abril de 2020. <https://www.enigmamusica.com/el-mcmxc-a-d/>.

Enigma Música, “A. R. T. Studios. Página web. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.enigmamusica.com/a-r-t-studios/>.

Ibneri, Luis G. 2006. “El boom gregoriano. Revive el canto litúrgico medieval en todo el mundo” *El Cultural* (13 de abril de 2006). <https://elcultural.com/El-boom-gregoriano>.

Rodriguez, Israel. 2009. “‘Caso Cretu’: punto y final a un esperpento urbanístico”. *El pais.es Baleares*. (14 de junio de 2009). <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/14/baleares/1244972019.html>.

Ruiz, Julián. 2019. “50 años de <<Switched on Bach>>: Walter Carlos, Wendy Carlos, Kubrick y Disney. *Plásticos y Decibelios* (26 de abril de 2019). <https://www.plasticosydecibelios.com/wendy-carlos-daft-punk-disney-tron-1193/>.

Wikipedia, “Archivo:Gregorian chant - Procedamus in pace - Cum angelis - Psalm 24 (23) (German-Polish accent).ogg”. Página web. Acceso el 10 de abril de 2020. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gregorian_chant_-_Procedamus_in_pace_-_Cum_angelis_-_Psalm_24_\(23\)__\(German-Polish_accent\).ogg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gregorian_chant_-_Procedamus_in_pace_-_Cum_angelis_-_Psalm_24_(23)__(German-Polish_accent).ogg).

Wikipedia, “Enigma (proyecto musical)”. Página web. Acceso el 13 de abril de 2020. [https://es.wikipedia.org/wiki/Enigma_\(proyecto_musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Enigma_(proyecto_musical))

Wikipedia, “MCMXC a. D.” Página web. Acceso el 13 de abril de 2020. https://es.wikipedia.org/wiki/MCMXC_a.D.

Wikipedia, “Michael Cretu”. Página web. Acceso el 15 de abril de 2020. https://es.wikipedia.org/wiki/Michael_Cretu.

Audiovisuales y recursos en línea

2trancentral, “Mystic Force - Sunset At Dawn (1994)”. Video De YouTube. Publicado el 8 de mayo de 2013. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=wSuopRJ-JI4&t=76s>.

Adrian Star Official, “E-mu Emulator II - Shining Moments (see description)” . Video de YouTube, 06:15. Publicado el 17 de abril de 2017. Acceso el 15 de abril de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=5DU_aAmz-3U.

Areh, “La canción que es literalmente imposible para la voz humana”. Video de YouTube. Publicado el 15 de septiembre de 2019. Acceso el 15 de abril de 2020. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=VBHGEEvwuhQ>.

BRIDGE TV CLUB, Jeff Mills & Orchestre Nationale Du Capitole de Toulouse Lost In Space live @ Halle aux Grains Tou. Video de YouTube. Publicado el 02 de abril de 2020. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=OVme1HwKMM8>.

Chispa FM, “La Historia oculta de Enigma - EL SECRETO DE LA TRAICIÓN detrás de SADENESS / SADNESS”. Documental publicado el 18 de marzo de 2020. Video de YouTube, 05:40. Acceso el 27 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IBqFWVsKjdM>.

Clara Rockmore - Tema, "Ave María". Video de YouTube. Publicado el 12 de enero de 2015. Acceso el 12 de junio de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=DgYVJ_ojuqg.

EnigmaFanClub, "Michael Cretu - Samurai". Video de YouTube. Publicado el 03 de abril de 2014. Acceso el 15 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=TRw2TD6sVqI>.

DepecheEmulator, "Demostración del Emulator 2 por Alan Wilder (subtítulos en Español)" Video de YouTube. Publicado el 02 de abril de 2020. Acceso el 20 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=kBm5Dnr2NaM>.

Martin, Steve y Robert Stone. 1993. <<*Theremin: An Electronic Odyssey*>>. Emitido por primera vez el 29 de agosto de 1993. UK: Orion Classics. DVD.

SynthMania, "E-mu Emulator II sound demos". Video de YouTube, 05:22. Publicado el 18 de octubre de 2013. Acceso el 15 de abril de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9nr_IX_KpqY.

Vox Chanel, "The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars". Video de YouTube. Publicado el 15 de mayo de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=8A1Aj1_EF9Y&t=95s.

Whosampled, "Sadness by Enigma". Página web. Acceso el 09 de abril de 2020. <https://www.whosampled.com/Enigma/Sadness/>.

Whosampled, “Mea culpa by Enigma”. Página web. Acceso el 07 de mayo de 2020.
<https://www.whosampled.com/Enigma/Mea-Culpa/>.

Xavier Riou, “[Sampling] #04 - Enigma - Callas went away”. Video de YouTube. Publicado el 05 de octubre de 2014. Acceso el 06 de mayo de 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=Qfde_enSeJg.

Discografía

2 Unlimited. *The Real Thing*. Byte Records - BYTE 5031, 1994, CD single.

Apotheosis. *O Fortuna*. Indisc - DID 128319, 1991, vinyl 12" single.

Anne Clark. *Hopeless Cases*. Virgin - 208 207, 1987, vinyl LP album.

Aphrodite's Child. *666*. Vertigo - 6673 001, 1972, 2 x vinyl LP album.

Apoptygma Berzerk. *7. Tatra* - TATCD034, 1996, CD album.

Black Sabbath. *Black Sabbath*. Vertigo - VO 6, 1970, vinyl LP album.

Busta Rhymes. *The Coming*. Elektra - 61742-2, 1996, CD album.

Callas, Société Des Concerts Du Conservatoire, Georges Prêtre. *Callas À Paris (Album II)*. Columbia FCX 975, 1963, vinyl LP album, Mono.

Coro de Monjes del Monasterio de Benedictino de Santo Domingo de Silos. *Las mejores obras del Canto Gregoriano*. EMI Classics - CMS 5 65135 2, 1993, 2 x CD compilation.

Cosmic Baby. *Thinking About Myself*. Logic Records - LUSA 001, 1994, CD album.

Cretu. *Die Chinesische Mauer*. Virgin - 206 884, 1985, vinyl LP album.

Capella Antiqua Choral Schola. *Gregorianische Gesänge*. BASF - 64 926, 1974, 2 x vinyl LP album.

Capella Antiqua Choral Schola. *Gregorianische Gesänge*. MPS Records - 88.010.4, 1980, 4 x vinyl LP album.

Capella Antiqua München - Choralschola, Konrad Ruhland. *Paschale Mysterium*. SEON - AB - 67025, 1977, vinyl LP album.

Clara Rockmore, Nadia Reisenberg. *Clara Rockmore's Lost Theremin Album*. BRIDGE-9208, 2006, CD album.

Deep Forest. *Deep Forest*. Dance Pool - SAMPCD 1657, 1992, CD album.

D.J. Jazzy Jeff & The Fresh Prince. *And in This Corner...* Jive - 1188-1-J, 1989, vinyl LP album.

Enigma. *MCMXC a. D.* Virgin 261 209, 1990, CD album.

Enigma. *Return to Innocence*. Virgin - 7243 8 92197 2 2, 1993, CD Maxi-Single.

Enigma. *Sadeness Part I*. Virgin 663 703, 1990, CD Maxi-Single.

Enigma. *The cross of changes*. Virgin LPVIR 20, 1993, vinyl LP album.

Eric Serra. *The Fifth Element (Original Motion Picture Soundtrack)*. Virgin - 7243 8 44203 2 1, 1997, CD album.

Fortuna feat. Satenig. *O Fortuna*. SC Records - SC 9101 M, 1991, vinyl 12" single.

Franco Battiato. *Ferro Battuto*. Columbia COL - 502295 9, 2001, CD album.

Franco Battiato. *Fisiognómica*. EMI - 64 7903141, 1988, vinyl LP album.

Franco Battiato. *Patriots*. EMI - 3C 064-18521, 1980, vinyl LP album.

Franco Battiato. *Voglio Vederti Danzare*. EMI - 3C 000-79234, 1982, vinyl 7" single.

Gregorian. *Masters of Chant*. Edel - 0058892ERE, 1999, CD album.

Gregorian. *Sadisfaction*. Metronome - 849 378-1, 1991, vinyl LP album.

Gregorian. *So Sad*. Metronome - 879 523-1, 1991, vinyl 12" single.

Herb Alpert. *Rise / Aranjuez (Mon Amour)*. US: A&M Records, 1979, vinyl 12" single.

Heyna. *Bach is Back*. LED Records - LED 2001, 1992, vinyl 12" single.

Hoodlum Priest. *Heart of Darkness*. ZIT - ZIT 4, 1990, vinyl LP album.

Ice MC. *It's a rainy day*. Byte Records - BYTE 12034, 1994, vinyl 12" single.

Jam & Spoon feat. Plavka. *Right in the Night (Fall in Love with Music)* JAM! - JAM 659855 6, 1993, vinyl 12" single.

James Brown. *Funky Drummer*. King records - 45-6290, 1970, vinyl 7" single.

James Brown. *Funky President (People It's Bad)*. Polydor - PD 14258, 1974, vinyl 7" single.

Joaquín Rodrigo. *Rodrigo Edition Vol.1*. Sony music SK 63106, 1997, CD album.

John Williams. *Encounters Of The Third Kind (Original Motion Picture Soundtrack)*. Arista - AL 9500, 1977, vinyl LP album.

KMFDM. *Naïve*. Wax Trax! Records - WAX 7148, 1990, vinyl LP album.

Karlheinz Stockhausen. *Gesang Der Jünglinge / Kontakte*. Deutsche Grammophon - 138 811 SLPM, 1962, vinyl LP album.

Kraftwerk. *Autobahn*. Phillips - 6305 231, 1974, vinyl LP album.

Kraftwerk. *Computer world*. Warner Bros Records - HS 3549, 1981, vinyl LP album.

Kraftwerk. *Trans Europa Express*. EMI Electrola - 1C 064-82 306, 1977, vinyl LP album.

Mike + The Mechanics. *Mike + The Mechanics*. Atlantic - 7 81287-2, 1985, CD album.

Mysterious Art. *Das Omen (Teil 1)*. CBS - 655815 6, 1989, vinyl 12" single.

Mysterious Art. *Omen-The Story*. CBS - 466129 1, 1989, vinyl LP album.

Mysterious Art. *Requiem (Vocal Club Remix)*. CBS - 655628 6, 1990, vinyl 12" single.

Mystic Force. *Frontier*. Psy-Harmonics - PSY-014, 1994, CD album.

Leftfield. *Not Forgotten*. Outer Rhythm - FOOT 3, 1990, vinyl 12" single.

Louis Clark conducting The Royal Philharmonic Orchestra. *Hooked on Classics*. K-Tel - ONE 1146, 1981, vinyl LP album.

Pierre Schaeffer. *5 Études De Bruits - Étude Aux Objets*. Disques Dreyfus - FDM 46050 36286 1, 2010, vinyl LP album.

Public Enemy. *Fight The Power*. Motown - MOT- 4647, 1989, vinyl 12" single.

Public Enemy. *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*. Def Jam Recordings - C44303, 1988, vinyl LP album.

P.W.M. *Are you ready to move*. Pirate Records PRT 61, 1991, vinyl 12" single.

Red Box. *Train*. EastWest - YZ531, 1990, vinyl 7" single.

Richard Anthony. *Aranjuez Mon Amour*. Francia: Columbia - ESRF 1873, 1967, vinyl 7" single.

Sandra. *(I'll Never be) Maria Magdalena*. Virgin 107 250, 1985, vinyl 7" single.

Sandra. *In the heat of the night*. Virgin - 602 051, 1985, vinyl 12" single.

Sandra. *Into a secret land*. Virgin 209 371, 1988, vinyl LP album.

Sash!. *Life Goes On*. Mighty - 557 738-2, 1998, CD album.

Sigue Sigue Sputnik. *21st Century Boy (Extended TV Mix)*. Palophone - 1C K 060 20 1259 6, 1986, vinyl 12" single.

Sinèad O'Connor. *I do not want what I haven't go*. Ensing - F2 21759, 1990, CD album.

Stravinsky. Philharmonia Orchestra, Josef Krips y Constantin Silvestri. *The Firebird Suite (1919) / The Song Of The Nightingale*. Classics For Pleasure, año de publicación desconocido, CFP 40328, vinyl LP album.

Soul II Soul. *Keep On Movin*. 10 Records - Ten x 263, 1989, vinyl 12" single.

Teapacks. *Disco Menayek*. Hed-Azi - 64111, 1999, CD album.

The Balanescu Quartet. *Possessed*. Mute - CD STUMM 111, 1992, CD album.

The Latin Rascals. *Bach to the Future*. Sutra Records - SUD 047, 1986, vinyl 12" single.

Walter Carlos. *Switched-On Bach*. Columbia Masterwords - MS 7194, 1968, vinyl LP album.

Walter Murphy and the Big Apple Band. *A fifth of Beethoven*. Private Stock - PS 45,073, 1976, vinyl 7" single.

Walter Murphy Band. *A fifth of Beethoven*. Private Stock - PS 2015, 1976, vinyl LP album.

Walter Murphy Orchestra. *A fifth of Beethoven (Taking the fifth)* Major Records TJV-CS-A, 1976, vinyl 7" single.

Various. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange (Music From The Soundtrack)*. Warner Bros Records - K46127, 1971, vinyl LP album.

Various. *Saturday Night Fever (The Original Movie Sound Track)*. RSO - RS-2-4001, 1977, 2 x vinyl LP album.

Various. *The Shining (Original Soundtrack)*. Warner Bros Records - HS 3449, 1980, vinyl LP album.

Anexos multimedia

Audio 1. Capítulo 2, epígrafe 2.4.: Enigma - MCMXC a. D. (Continued edit MMXX by Joaquín Posac). Acceso: https://drive.google.com/file/d/12V-qdRHZ3iaRgW1J1s2_7G4KdmYG6BYq/view.

Playlist 1. Joaquín Posac, “Descifrando Enigma: la hibridación en la música electrónica de baile a través del álbum MCMXC a.D (TFG playlist)”. Lista de reproducción de YouTube. Publicada el 20 de junio de 2020. Acceso: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYgBpZyHKcGxX0EG3UEOdhOrO-C1vsfJ5>.

Video 1. Capítulo 2, epígrafe 2.3.2.2.: "Find love" (Efecto reverse). Acceso: <https://drive.google.com/file/d/1CotGd25jV7l8obYHEbeJTtkADXsZ1o0b/view?usp=sharing>

Video 2. Capítulo 2, epígrafe 2.3.2.3.: Reconstrucción de "Sadness (Reprise)". Acceso: <https://drive.google.com/file/d/17OqNRslbq70k5EPmbLOdA6i47O-PwTUP/view?usp=sharing>.

