



**ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA**  
**Acto Institucional de Constitución**  
noviembre 2003

**DEL SIGNIFICANTE Y EL SIGNO  
EN LA GÉNESIS DEL PROCESO\***

*Javier Darías*

\* Desarrollado en la Ponencia *Literalidad, evocación, excusa... las raíces en la génesis del proceso*, presentada por Javier Darías en el Ateneo de La Laguna, como conferencia de apertura del *I Congreso "Canarias en la Música"* (Ed. Ateneo de La Laguna, diciembre-2003).



**ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA**

*Javier Darías*

jdarias@eresmas.net

<http://www.ecca.es.vg>

## **DEL SIGNIFICANTE Y EL SIGNO EN LA GÉNESIS DEL PROCESO\***

*Javier Darías*

Señor Presidente,  
Señores Académicos,  
Señoras y señores,

Comparezco a este acto institucional de constitución de la **Academia de la Música Valenciana**, en solemne sesión pública, con una exposición teórica que, aunque sus contenidos pudieran reflejar tan sólo tesis enunciadas desde convicciones estrictamente personales, me ha sido sin embargo requerida para representar con ella a cada uno de los señores Académicos, que con el acto de hoy han sido investidos como miembros de número de esta Institución, y a los que quiero agradecer la confianza, e inmerecida responsabilidad, depositada.

Para introducir convenientemente las propuestas que serán argumentadas en este apartado, partiremos ya de su título, *Del significante y el signo, en la génesis del proceso*, para subrayar en primer término, la equidistancia existente entre el *signo lingüístico*, constituido por el *significante* -como secuencia de fonemas o letras- que se une al *significado* -como concepto- para formar el *signo* -lo que representa, sustituye o evoca-, y la idea de *signo* que puede establecerse en una composición desde su génesis, obtenido por síntesis entre el *significado* que es inmanente a toda *música con sentido* -la que sólo se expresa a sí misma y en la que nada se contempla ajeno a su concepto- y el uso de determinados aspectos de la *música significante* -cuando hace referencia a algo distinto a ella, al permitir contemplar secuencias de elementos periféricos a su propia esencia- convirtiendo el *signo*

resultante en evocación, más o menos velada, del objeto que se pretende focalizar... hasta convertirlo en uno de los puntos de confluencia de las aspiraciones fundamentales de la obra. Y, precisamente, en torno a esta evocación, girarán las reflexiones y propuestas formuladas.

Cuando existe la voluntad de que el producto de la creación musical se implique de alguna forma con este objeto evocado, al que se pretende transmutar de contexto, el compositor se encuentra ante toda una serie de posibilidades que le obligan a tomar posición y definirse con la elección de alguno de los modelos de entre las distintas bifurcaciones que aparecen ya en la propia génesis de la composición: desde las directísimas sugerencias rítmicas, escalísticas, estructurales, ... , aportadas por el folklore de la comunidad cultural a la que se pretende hacer referencia, hasta los más ingeniosos artificios de la semiótica y la algoritmia, que pueden ser adoptados para conseguir algún tipo de nexo común con ella o, también, con algún personaje concreto al que el compositor haya designado como destinatario preferencial, y desee además imbricarlo de algún modo en la obra. Unas y otras serán recreadas y evaluadas convenientemente por él, contemplando el amplio espectro de maniobra contenido entre extremos tan alejados como son los que se encuentran entre la sola referencia de una dedicatoria, y el material prestado de una cita. Y con la libre elección -resultante selectiva de estas primeras consideraciones-, comenzará el nacimiento de la singularidad y personalización del proceso; como observa Adorno<sup>1</sup>, en su estudio *Reacción y Progreso*, "... *Es en la dialéctica del material, donde se halla comprendida la libertad del compositor...*".

En toda creación, la búsqueda de un nuevo *modus faciendi* capaz de comunicar una información esencialmente abstracta, en donde los contenidos dependan básicamente de la propia comunicación, teniendo en cuenta la inexistencia de modelos previos que nos permitan codificar el lenguaje, supone una constante en cuanto al compromiso con la evolución histórica de las técnicas de composición, así como la oportunidad de colaborar activamente con todas aquellas aportaciones que nos legaron los grandes maestros, en la consecución de resultados a través de métodos indirectos. Y las valoraciones y reflexiones que de todo ello pueden derivarse pasan, necesariamente, por un catalizador en donde no siempre es fácil conciliar a los distintos grupos que coexisten en convergencia con el proceso histórico de consideración del producto artístico; me refiero a *historiadores, estetas y compositores*.

A este respecto, comenta Olivier Revault D'Allonnes<sup>2</sup> en *Creación artística y promesas de libertad*, que "... *Si los historiadores de arte suelen desconfiar de la estética, se debe con frecuencia a que ignoran que lo que les molesta es la estética metafísica: le reprochan su falta de respeto por las realidades. El esteta a su vez encontrará vulgar el trabajo del historiador de arte, quien colecciona y verifica los hechos, sin hipótesis ni perspectiva...*" y, entre ellos, en el punto de mira (y, con cierta frecuencia, cordialmente vigilado) el *compositor*, quien, generalmente al margen de todas estas controversias (y creo que este ha sido uno de los grandes errores), conocerá a *posteriori* por unos y otros, no sólo las frecuentes valoraciones y consecuencias que desde una evaluación necesariamente subjetiva puedan desprenderse de la audición de sus trabajos, sino consideraciones de tan delicada apreciación y trascendencia para el futuro de su obra, como pueden ser influencias estéticas, intencionalidad argumental, oportunidad de sus procedimientos, e, incluso, en qué punto se especula que intenta retomar el hilo normal del proceso histórico.

Por todo ello, dejaremos constancia de nuestra convicción de que un compositor no debiera mostrar objeción alguna en detallar procedimientos y mecanismos de actuación que confluyan en el *modus operandi* de su trabajo, ni rehuir teorizaciones y pronunciamientos acerca de su pensamiento y posicionamiento estético cuando la ocasión así lo requiera, aunque siempre eluda el manifestar

concreciones acerca de un argumento, en esencia informulable, desde una óptica que no sea la de la personal respuesta a su presencia. No obstante, la única posibilidad de estudio y aproximación técnica se centra principalmente en los aspectos de microorganización interna, genéticos, formales, los referentes a la propia historia de la obra,... , y la codificación de términos que clarifiquen y permitan comprender mejor los mecanismos puestos en juego, como en el caso que nos proponemos al estudiar los recursos empleados en las obras que contemplan a un destinatario preferencial, objetivo de este capítulo.

Veamos como entendemos que se manifiestan estos *recursos* con los que un compositor puede abordar el planteamiento de la obra, cuando se la pretende relacionar de algún modo con dicho destinatario: cualquier bifurcación que se tome estaría comprendida *en* o *entre*, alguno de estos caminos, o en la confluencia de todos o varios de ellos, para los que vengo proponiendo, las denominaciones de *Gesto*, *Excusa*, *Alusión*, *Evocación* y *Cita*, según orden de menor a mayor implicación. *Gesto*, como la acción que se realiza obedeciendo a algún impulso o sentimiento; *Excusa*, motivo o pretexto con el que se pretende justificar la acción; *Alusión*, cuando la referencia o mención se hace de algo sin que sea nombrado expresamente; *Evocación*, si nos está recordando a otra por su semejanza o relación con ella; y *Cita*, con la mención expresa de la idea a la que se refiere.

No es necesario insistir en que, de hecho, la utilización de estos recursos hasta ahora no codificados, ha sido históricamente una constante en los procesos de composición, por ser una cuestión bien conocida por todos, y si profundizamos en la consulta de una amplia muestra de obras creadas y dedicadas a un destinatario, vemos como podríamos a su vez reunirlos en dos grandes grupos:

El primero de ellos, comprendería las obras cuya relación con dicho destinatario estuviera definida tan sólo por la primera propuesta de las cinco, la que denomino como *Gesto* del autor, en donde la dedicatoria es totalmente independiente de la génesis y del material de la obra, decidiéndose en muchos casos su destino, incluso, después de haber sido concluida la composición.

Y un segundo grupo reuniría a las obras escritas *ex profeso*, en las que convergen varios, incluso podrían confluír todos los recursos expuestos, según la mayor o menor connivencia determinada por el compositor acerca de las correspondencias entre el material y la referencia, procurando mantener siempre activos los mecanismos de evaluación que permitan reconocer de forma objetiva y realista las implicaciones de uno y/u otra; y, en cuanto a su respuesta, diferenciando nítidamente sus relaciones con lo emotivo y lo expresivo, tantas veces inexplicablemente imbricado; a este respecto convendrá recordar la recomendación de Marina Scriabine<sup>3</sup> en su ensayo *Problemas de la Música Moderna*, cuando dice que "... no se distingue suficientemente entre emotivo y expresivo, olvidando que algo puede ser emotivo sin ser necesariamente expresivo...".

Luego, podrán parecernos unos y otros, más o menos convenientes e idóneos para abordar el hecho compositivo, o bien cuestionar la oportunidad de su elección para un uso concreto, y esta es la libertad que en creación ofrece el campo de lo subjetivo, libertad con la que siempre puede actuar tanto el *compositor* frente a su obra, como el *historiador* y el *esteta* en sus conclusiones, pero, sin duda alguna, podemos comprobar que el conjunto de estos recursos constituye el abanico completo de posibilidades que perfila el futuro marco de actuación, ya que con sus distintas bifurcaciones conformarán el amplio espectro de la propia creación. Pero, en cualquier caso, nos parece imprescindible que lo comunicado, de vocación siempre ecuménica con sus lógicas limitaciones transculturales, pueda ser aprehendido con total independencia de su propia historia, y sin que necesite para ello la constante justificación de su referencia.

Pasemos ahora a las consideraciones particulares:

En primer lugar, en las clasificadas como *de Gesto*, no encontraremos ninguna alusión escalística, modal, etc. en la obra, que haga referencia al folklore, ni a ningún otro tipo de material que, como elemento generador, pudiera estar relacionado con el destinatario; por lo que serán referencias puramente extramusicales -como el título o la dedicatoria- el único vínculo que las una. Como ocurre con los *Cuartetos Op. 59 (nº 7, 8 y 9)* de Beethoven, dedicados a Rasumowsky; las *Cinco piezas para David Tudor*, de Sylvano Bussotti, o el *Tamarán*, de Juan Hidalgo<sup>4</sup>, dedicado a su isla natal.

Luego, en aquellas que consideramos su vinculación como *de Excusa*, se evidenciará la utilización de elementos propios del destinatario y que son totalmente ajenos a cualquier referencia musical, pero que, no obstante, pueden aplicarse como puro mecanismo de trabajo, estrategia, y quizá, en ocasiones incluso, como remedio frente al *horror vacui*, con frecuencia previo a toda creación. Sin lugar a dudas, Bach sería uno de los compositores paradigmáticos que mejor ejemplifican este apartado pues, además de la autoreferencia en la celeberrima fuga inacabada con la que concluye la edición original de *El Arte de la Fuga (BWV 1.080)* -cuya tercera sección se origina a partir de las notas de su propio nombre, b a c h, según la nomenclatura alemana-, dejaría también muchos ejemplos basados en la denominada por algunos *serie esmeralda* (también referenciada como *alfabeto numérico*) de los que no puedo resistirme a citar sus cánones, tratados por Karl Geiringer<sup>5</sup> en su libro *Johann Sebastián Bach, culminación de una era*, en donde nos relata, cómo en el *Canon a Cuatro Voces*, BWV 1.073, entre otros artificios, el compositor construye cada una de las voces con 82 notas, número que se obtiene desde la mencionada serie, como resultado de la suma de cada uno de los valores equivalentes a las letras constitutivas del nombre Walter, amigo y pariente de Bach, y destinatario de la misma; en el *Canon a Seis Voces*, BWV 1.076, cuyo bajo está tomado de una chacona de Haendel, en donde el primer compás contiene 8 notas (el 8 corresponde a la H, en la serie, primera letra de Haendel) y la exposición contiene un total de 60 notas, número correspondiente a la suma de G. F. Haendel (G F iniciales de George Friedrich). Y, por último, mi sugerencia a curiosear en el ingeniosísimo entramado del Canon BWV 1.078, en donde, además, Bach completa su enigma con el acróstico latino que escribió al final de la composición. Creo conveniente recordar que, en todo momento, estos procesos técnicos han sido siempre aplicados como método indirecto y, por tanto, con el fin de obtener una música *con sentido*, y en ningún caso una música *significante*.

Por otra parte, en las calificadas como *de Alusión*, el referente sirve de elemento generador, pero es voluntad del compositor el que sus transformaciones posteriores la hagan prácticamente irreconocible en la audición. Recordemos el Kirie de la *Missa Pange Lingua* de Josquin des Pres, basado en el himno gregoriano del mismo nombre, de cuya melodía se mantiene la sucesión de notas, a las que les confiere unas valoraciones rítmicas libres que la convierten en una nueva idea totalmente distinta a la de referencia; la *Misa de Notre Dame*, de Guillaume de Machaut, en el que a dicha sucesión se le aplica un modelo de *Talea*; o la serie de *Estructuras para dos pianos*, de Pierre Boulez, basada en la serie de doce notas derivada de la División 1 del *Modo de Valores* de Messiaen, pero que el serialismo integral y tratamiento puntillista de ruptura de continuidad de la línea adoptado por Boulez, derivará en un resultado drásticamente distinto al que tendría en su origen.

Y siguiendo el proceso de esta clasificación, llegamos a las catalogadas como *de Evocación*, en las que la referencia sirve de elemento generador, y el compositor quiere que, en mayor o menor grado, pueda ser percibida como sugerencia en la audición. Para ilustrarlas, tomemos el ejemplo que da Robert P. Morgan<sup>6</sup>, en *La Música del Siglo XX*, acerca del Allegro Bárbaro de Bartok, cuando explica: "... desarrolla una especie de imitación libre de la música folklórica, en el que el carácter folklórico ha sido modificado para acomodarse a las necesidades formales y de desarrollo de la música de

*concierto...; uno de los objetivos claros fue el de evocar la fuerza primitiva que aparecía en ciertos tipos de música de su país...".* También, en la *Sexta Sonatina*, de Ferruccio Busoni, encontramos otro tipo de evocación, al utilizar el material transformado del *Carmen* de Bizet.

Y, por último, las obras que utilizan abierta y directamente la *Cita*, con la reproducción evidente del modelo, aunque pueda aparecer con mayor o menor literalidad (entendida la literalidad, en este contexto, como el respeto absoluto al sentido esencial del original). En este caso, el compositor puede insertar el fragmento con una cierta independencia con respecto a la obra, o imbricarlo adecuadamente comunicándole mayor cohesión, lo que en general exige un trabajo de mayor complejidad pero que, desde una perspectiva de coherencia de la técnica compositiva, suele ofrecer mejores expectativas y resultados mucho más convincentes; como ocurre con el coral de la Cantata BWV 60 de Bach; en el *Concierto para Violín*, de Alban Berg; o el solo de trompeta en las *Alegrías*, de Roberto Gerhard.

Cada uno de estos cinco apartados expuestos, sugieren a su vez la matización en sub-apartados en cuanto se profundiza en el análisis y consideración de las partituras que la historia nos ha legado, pero con ello sobrepasaríamos, y con mucho, los límites propuestos para esta ocasión.

Por ello, finalizaré abandonando mi incursión por los campos de la especulación teórica, y dejando a un lado el siempre dudoso y cuestionable valor que pueda suponer para el público receptor, el conocimiento de la trastienda del creador, para definirme ahora con una cierta precisión -no sería consecuente cerrar el tema por mí propuesto, sin esta declaración- acerca de cuál es mi objetivo último al dedicar una obra, en la que se intenta implicar al destinatario en la propia música, además del simple y directo hecho del homenaje al personaje querido o a la tierra entrañable. Para ello, haré referencia a mi obra **d'Anaga**<sup>7</sup>, tercera de mis ocho sinfonías, escrita por encargo del Cabildo Insular de Tenerife, coincidiendo con la tradición de las siete restantes, escritas igualmente por encargo de distintas instituciones foráneas, y que sería precisamente programada años más tarde aquí, en Valencia, por la Orquesta Municipal, bajo la dirección de Antoni Wit. Fue a raíz de su estreno en 1989, por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con su titular Víctor Pablo, cuando comprobé que mi posición coincidía exactamente con lo que leía la mañana siguiente en el periódico *El Día*<sup>8</sup>, en infrecuente convergencia *compositor-historiador/esteta*, en un artículo firmado por el crítico Luciano Fdez. Serrano acerca del estreno de la obra para la que había escogido como destinataria a la *frondosa* -y hago hincapié en esta circunstancia- cordillera del mismo nombre, Anaga, en cuyas faldas se asienta la ciudad de Santa Cruz, y que, por mi identificación con su certero comentario, utilizaré como conclusión. Entre otras cuestiones decía: "... al principio obtuve la clara sugestión de los paisajes de Anaga. Pero, a medida que los distintos temas se iban desarrollando, encontré que la obra **d'Anaga** podía sugerir también el desierto de Gobi o cualquier otro paisaje. Que, en el fondo, aquello era música y sólo música. Y acababa sentenciando: *El autor, huyendo de cualquier fácil alusión folklórica, ha compuesto una bellísima música intemporal ...*".

Más allá de toda referencia, ¡ música... y sólo música !

Muchas gracias!

### **Referencias bibliográficas de los textos citados:**

\* Desarrollado en la Ponencia *Literalidad, evocación, excusa... las raíces en la génesis del proceso*, presentada por Javier Darías en el Ateneo de La Laguna, como conferencia de apertura del *I Congreso "Canarias en la Música"* (Ed. Ateneo de La Laguna, diciembre 2003).

<sup>1</sup>Theodor W. Adorno, *Reacción y Progreso*; Tusquets Editor, Barcelona 1990, pag. 14.

<sup>2</sup> Olivier Revault D'Allonnes, *Creación artística y promesas de libertad*; Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, pags. 19-20.

<sup>3</sup> Marina Scriabine, *Problemas de la Música Moderna*; Ed. Seix Barral; Barcelona 1960; pag. 32.

<sup>4</sup> Juan Hidalgo, *Tamarán* (1974). CRSLP 6102. Ed. Cramps Records. Milano

<sup>5</sup> Karl Geiringer, *Johann Sebastián Bach, culminación de una era*; Colección Contrapunto; Altalena Editores SA, pags. 351-353.

<sup>6</sup> Robert P. Morgan, *La Música del Siglo XX*; Ed. Akal, Madrid 1994; pag. 126.

<sup>7</sup> Javier Darías, *d'Anaga\** (1989). Ed. EMEC, Madrid.

<sup>8</sup> Luciano F. Serrano, *El Día*; Sta. Cruz de Tenerife, 16-III-89.

\* © Copyright by Javier Darías