



**Universidad Internacional de La Rioja**  
**Máster Oficial en Investigación Musical**

*Llueven estrellas en el mar*  
de Alicia Díaz de la Fuente  
Un acercamiento a través del análisis

**Trabajo fin de máster**

**presentado por:** Inmaculada Blázquez Cerrato

**Director:** Manuel Tizón Díaz

Ciudad: Salamanca  
19 de septiembre de 2019  
Firmado por: Inmaculada Blázquez

## ***Resumen***

Una de las voces que conforman el actual panorama compositivo español es la de Alicia Díaz de la Fuente, cuya trayectoria creadora comienza a finales de los años 1980. Con el afán de hacer una contribución académica en un campo en el que no existen apenas estudios y partiendo de una investigación anterior sobre esta compositora realizada por la misma autora, este Trabajo Fin de Máster se centra en una de sus obras de reciente creación.

*Llueven estrellas en el mar* es una obra para orquesta compuesta en 2017 y estrenada por la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) durante el verano de 2018. Con el objetivo de definir los principales rasgos y características del lenguaje compositivo de esta compositora que se reflejan en la obra, y teniendo en cuenta las afinidades que su autora expresa, esta investigación está dirigida al análisis de sus elementos y procesos compositivos, la observación de las relaciones que se establecen entre ellos y al estudio del tratamiento de los distintos parámetros -en especial de la textura y del timbre-, así como del resultado sonoro que se deriva de todo ello.

Para alcanzar los objetivos propuestos, la metodología se ha basado tanto en el estudio de la obra como en el trabajo directo con su autora. Fruto de ello es la entrevista que se añade como anexo al presente trabajo.

De las conclusiones de la investigación se desprende que el lenguaje compositivo de Alicia Díaz de la Fuente se nutre de un rico conjunto de influencias, entre las que destaca la del espectralismo francés.

**Palabras Clave:** Alicia Díaz de la Fuente, *Llueven estrellas en el mar*, textura, timbre, espectralismo.

## ***Abstract***

One of the principal voices which help to define present-day composition in Spain is that of Alicia Díaz de la Fuente, whose career as an artist began toward the end of the 1980's. With the aim of making an academic contribution to a field in which very few studies have been made on the subject, and stemming from a previous investigation conducted by the author of the present study, this TFM (final Master's dissertation) focuses on one of her recent creative works.

*Llueven estrellas en el mar* is an orchestral work composed in 2017 and premiered by the JONDE (National Youth Orchestra of Spain) in the summer of 2018. With the objective of defining the main traits and characteristics of the compositional language of this composer reflected in this work, and taking into account the affinities which the author expresses, this investigation deals with the analysis of the elements and compositional processes, the observation of the relations which are established between them, and the study of the treatment of the different musical parameters—particularly those of texture and timbre—as well as the sonic results derived from them all.

To reach the proposed goals, the methodology has been based on the study both of the composition itself, and on work conducted through direct conversations with the composer. The result is the interview attached as an annex to this project.

The conclusions of the investigation verify that the compositional language of Alicia Díaz de la Fuente has been cultivated from a wide array of influences, among which French spectralism may be the most prominent.

**Keywords:** Alicia Díaz de la Fuente, *Llueven estrellas en el mar*, texture, timbre, spectralism.

## ***Agradecimientos***

Quiero expresar, en primer lugar, mi profunda gratitud hacia Alicia Díaz de la Fuente, inspiradora de este trabajo, por la generosa actitud y disposición con que ha colaborado en su elaboración.

También quiero agradecer a Álvaro Martín Sánchez y a Ralf Thomas la ayuda prestada en el manejo de los recursos informáticos.

A Eduardo Ponce Domínguez y a Sophia Hase su amable revisión de la traducción de los textos en alemán.

Igualmente a Sandra Myers Brown, en el caso de la traducción al inglés.

Y su ayuda y consejos, a Manuel Tizón Díaz, director de este Trabajo Fin de Máster.

# ÍNDICE

<b>Resumen</b>	<b>2</b>
<b>Abstract</b>	<b>3</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>4</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Justificación</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Objetivos generales y específicos</b>	<b>8</b>
<b>2. Marco Teórico</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Revisión de fuentes bibliográficas</b>	<b>9</b>
<b>2.2 El espectralismo</b>	<b>10</b>
<b>2.3 Alicia Díaz de la Fuente</b>	<b>14</b>
<b>3. Análisis de la obra</b>	<b>19</b>
<b>3.1 Forma de la obra</b>	<b>19</b>
<b>3.2 Material armónico</b>	<b>22</b>
<b>3.3 Material motivico</b>	<b>26</b>
<b>3.3.1 Interválica</b>	<b>26</b>
<b>3.3.2 Motivos derivados de la interválica principal</b>	<b>26</b>
<b>3.3.3 Material melódico derivado de la escala de tonos enteros</b>	<b>28</b>
<b>3.3.4 Otros motivos</b>	<b>29</b>
<b>3.4 Textura</b>	<b>30</b>
<b>3.4.1 Textura contrapuntística</b>	<b>30</b>
<b>3.4.2 Textura polifónica</b>	<b>33</b>
<b>3.4.3 Textura homofónica</b>	<b>34</b>
<b>3.4.4 Melodía del violín solista</b>	<b>35</b>

3.4.5	Textura de carácter eminentemente rítmico	35
3.4.6	Armonía estática frente al movimiento del acorde	35
3.4.7	Superposición de capas	36
3.5	Timbre y dinámica	36
3.6	Inarmonicidad	38
3.7	Simetrías	39
3.8	Polaridades	41
3.9	Relaciones entre los diferentes materiales y el espectro de Mi	42
3.10	Semántica de la obra	45
4.	Conclusiones	49
	Prospectiva	53
5.	Bibliografía	54
	Índice de tablas	57
	Índice de figuras	57
6.	Anexos	59
	Anexo 1. Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente	59
	Anexo 2. Catálogo de obras de Alicia Díaz de la Fuente	73
	Anexo 3. Discografía de Alicia Díaz de la Fuente	80

## 1. Introducción

La creación musical española vive un momento de gran riqueza en el que conviven compositores y compositoras de varias generaciones. Con una considerable pluralidad de voces, es un reflejo del panorama compositivo internacional que se dibuja como un mosaico de corrientes y estilos. Así, coexisten actualmente las corrientes enfocadas a la obtención de nuevos timbres en los instrumentos acústicos -como es el caso de la música de Lachenmann o, de un modo distinto, la de Sciarrino- con las herencias de la nueva complejidad -la composición algorítmica o el empleo de fractales-, las herencias de la nueva simplicidad -como el minimalismo-, la composición neotonal o neorromántica -incluyendo obras de W. Rihm o de diferentes compositores del este europeo, como Penderecki o Schnittke- o las distintas generaciones de la escuela espectralista francesa, entre otras. Con todo, no hay que olvidar que la falta de perspectiva histórica nos impide determinar qué corrientes estéticas podemos señalar con total autonomía y a quién situar dentro de cada una de ellas. Por otro lado, están quienes, sin adscribirse a una estética determinada, comparten características de más de una de ellas y también aquellas voces singulares que hacen difícil cualquier clasificación.

La compositora madrileña Alicia Díaz de la Fuente (1967) cumple ahora tres décadas como compositora en activo. Desde el estreno en 1989 de su *Impresión* para piano, hasta su reciente cuarteto *Más allá del horizonte*, grabado por el ensemble Opus22 para el CD monográfico que le dedica la revista *Sibila* en septiembre de 2019, su catálogo recoge más de ochenta obras para distintas formaciones, desde piezas para un solo instrumento hasta obras para orquesta, incluyendo ejemplos que unen diferentes medios y artes, buscando a veces la interacción entre distintos campos sensoriales.

Al hablar de su obra y de la influencia que diferentes compositores han ejercido en ella, afirma:

Son muchas y muy valiosas las herencias de los grandes maestros. Entre los pretéritos, el sentido constructivo bachiano, la fineza tímbrica de Webern y la frescura compositiva de Messiaen están entre las influencias más intensas, si bien me siento especialmente atraída por las texturas ligetianas y, muy especialmente, he bebido de las fuentes de la música espectral (de Grisey a José Manuel López, pasando por Murail o Saariaho) (Alfonseel, 2009, p. 119)

Así pues, respecto de las actuales corrientes compositivas, se siente especialmente afín a la escuela espectralista, cuyos conceptos comenzó a incorporar hace años a sus composiciones. No obstante, también dice sentirse heredera de la música que la precede, siendo otras muchas las influencias que han dejado huella en su obra.

## **1.1 Justificación**

*Llueven estrellas en el mar* es una obra para orquesta que fue objeto de encargo por parte de la Fundación SGAE y la AEOS, tras haber sido propuesta por la JONDE para su estreno en el verano de 2018. La obra fue estrenada por la JONDE en el Auditorio del Riojaforum de Logroño bajo la dirección de Pablo González el 29 de julio de 2018 e interpretada el 5 de agosto en el Konzerthaus de Berlín dentro del marco del Young Euro Classic Festival. Su elección se justifica por el hecho de que se trata de una obra compuesta recientemente que está teniendo una gran proyección. Creemos que la música española de nueva creación merece ser objeto de investigación y análisis, lo que nos permitirá tener una visión más rica y completa del actual panorama compositivo. La presente investigación se plantea como una aportación académica en un campo en el que no existen apenas trabajos.

Por otro lado, nuestro trabajo desarrollado en el área de Pedagogía de la Composición en el RCSMM durante el curso 1999-2000 estuvo dedicado también a esta compositora cuya trayectoria creativa hemos seguido después, lo que nos sitúa en una posición privilegiada para el desarrollo del presente Trabajo Fin de Máster.

## **1.2 Objetivos generales y específicos**

Los objetivos de este trabajo están orientados a dar respuesta a la siguiente pregunta de investigación: teniendo en cuenta las afinidades que expresa su autora, ¿cuáles son las cualidades del lenguaje compositivo de Alicia Díaz de la Fuente que se reflejan en su obra para orquesta *Llueven estrellas en el mar*?

Por tanto, el objetivo general será determinar los principales rasgos y caracteres de la música de esta compositora que se encuentran presentes en esta obra orquestal. Los objetivos específi-



cos consistirán en examinar las características de la obra, identificar sus elementos y procesos compositivos y analizar sus relaciones internas así como el resultado sonoro que se deriva de ellos. Para ello, la metodología estará fundamentada tanto en el trabajo directo con la compositora -a través del acceso a las fuentes primarias (partitura, bocetos de la composición, ensayos, críticas del estreno, etc.)- como en el análisis de la partitura y el estudio de su lenguaje dentro de la trayectoria creativa de su autora.

## **2. Marco Teórico**

### **2.1 Revisión de fuentes bibliográficas**

Para la realización de este TFM se han consultado distintas fuentes bibliográficas que incluyen, en mayor o menor medida, la figura y la obra de Alicia Díaz de la Fuente.

En el libro *Creadoras de Música*, la periodista y profesora de música Ana Alfonso Gómez (2009), autora del capítulo titulado “Componiendo el presente. Sonidos femeninos sin fronteras”, le dedica unas páginas en las que hace una reseña de su trayectoria como compositora y le da voz a través de una breve entrevista. La publicación contiene un CD que incluye una obra de Alicia Díaz, *Redes al tiempo*, para flauta y piano, cuyas características se exponen en el libreto que acompaña la grabación. También le dedican algunos comentarios otras cuatro publicaciones, citadas en la bibliografía, que la incluyen dentro de la historia compositiva española reciente.

Como trabajos que le otorgan un mayor espacio están, recientemente escrito y defendido, el Trabajo Fin de Máster de Manuel Victorio Molina (2019) titulado *Análisis, uso de las técnicas extendidas y estudio de Metally de Alicia Díaz de la Fuente*, y nuestro trabajo titulado *Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical* (Blázquez, 2000), que ha permitido tratar el tema con cierta perspectiva.

Además se ha consultado la página oficial de Alicia Díaz de la Fuente, que contiene información relevante sobre su trayectoria y actividad compositiva y su voz en Wikipedia.

De especial interés ha resultado la consulta de diferentes documentos escritos por ella, ya que es autora de numerosas publicaciones sobre análisis y estética musical y de la tesis doctoral *Estructura y significado en la música serial y aleatoria* (2005).

Para la elaboración de este trabajo se han utilizado, además, algunas obras de referencia sobre la música del siglo XX, así como diferentes libros y artículos sobre determinadas corrientes compositivas y algunos compositores en concreto, que pudieran arrojar luz sobre el tema objeto de estudio.

Como fuentes primarias, hemos tenido acceso a la partitura de la obra y a la grabación de su interpretación por la JONDE en el Konzerthaus de Berlín el 5 de agosto de 2018. También hemos podido contar con la valiosa colaboración de la autora, que nos ha facilitado información relevante sobre la obra, bocetos de la misma y críticas de su estreno y con la que hemos mantenido una extensa entrevista que se adjunta como anexo al presente trabajo. Dada la escasez de documentos que traten el tema de esta investigación, ha resultado de vital importancia el trabajo realizado con la compositora. En este sentido, las conversaciones mantenidas con Alicia Díaz de la Fuente han constituido una herramienta indispensable para llevar a cabo esta investigación.

## **2.2 El espectralismo**

El espectralismo es una corriente musical que tiene su origen en Francia durante los años 1970 alrededor de un grupo de compositores vinculados al ensemble *L'itinéraire*, fundado en 1973, y ligado también al IRCAM. Los descubrimientos y avances de la acústica musical y la evolución de la informática han llevado a los compositores espectrales a investigar la naturaleza del sonido con la ayuda de espectrogramas. A partir del estudio del timbre, su música se inspira en el espectro armónico y su representación gráfica.

Si bien la síntesis aditiva crea sonidos por superposición y modelización de sus componentes parciales, es decir, los armónicos, la síntesis instrumental se realiza a partir de sonidos naturalmente complejos, ricos en componentes parciales, es decir, los sonidos instrumentales, por lo que se puede definir la técnica espectral como una forma híbrida entre la armonía y el timbre. La armonía, por tanto, está formada por componentes que simulan las características del sonido, especialmente del timbre. (Lai, 2008) Las posibilidades que ofrece la informática permiten modelizar el sonido por medio de su espectro armónico, parametrizándolo. Pero, aunque la música espectral se

sirve de la ayuda del ordenador, por su escritura y su realización instrumental se diferencia de la música sintetizada por computadora. (Malherbe, 1989)

La música espectral establece el timbre como principal elemento en la composición. El uso de parciales armónicos o inarmónicos genera distintos grados de armonicidad o inarmonicidad que conducen a una nueva concepción del lenguaje armónico, vinculando la armonía y el timbre como aspectos de un mismo fenómeno. Por otro lado, además de la síntesis aditiva, en la composición espectral han influido otros procedimientos electrónicos como el filtrado, la modulación en anillo o la frecuencia modulada, generando nuevos procedimientos e ideas compositivas. (Rose, 1996)

Algunos compositores contemporáneos de la corriente espectralista que han influido en ella son Xenakis, Ligeti y Stockhausen.

I. Xenakis (1922-2001), compositor y arquitecto de origen griego, ejemplifica de forma paradigmática la unidad de las artes a través de su obra y sus investigaciones en otros campos. Su obra *Metastaseis* (1953-1954) se caracteriza por el divisi de todas sus partes y por el empleo sistemático de *glissandi* en toda la cuerda, creando espacios sonoros de evolución continua.

Para G. Ligeti (1923-2006), su experiencia con la música electrónica repercutirá en su música instrumental. Su obra para orquesta *Atmosphères* (1961) guarda conexiones con la partitura de una obra de música electrónica, la *Pièce électronique n° 3*, primeramente titulada *Atmosphères*, que no llegó a terminar y que será la base de obras posteriores. En esta obra para orquesta, a la escucha se percibe un “dibujo” que conecta con la idea originaria de la obra electrónica. La melodía y el ritmo son parámetros que se neutralizan mutuamente, siendo los parámetros más sobresalientes la intensidad y, muy especialmente, el timbre, mejor definido como “color sonoro”. Basada en el *cluster*, su sonoridad se sitúa entre el sonido y el ruido. Los resultados de su trabajo en el estudio de música electrónica de Colonia le llevan a proyectar una música compuesta por numerosas voces o capas superpuestas y considerarlas en su globalidad, trabajando sobre el timbre del conjunto de la estructura polifónica y no sobre el de cada voz, lo que le permite transformar el ritmo en timbre a través de una sucesión rápida de sonidos y crear movimientos internos sutiles y casi imperceptibles. (Michel, 1995)

K. Stockhausen (1928-2007) compone *Stimmung* (1968) para seis vocalistas a partir de un solo acorde que se mantiene de diversas formas durante toda la obra. Ya que las alturas están fijadas en el acorde, su riqueza reside en la estructuración de los timbres vocales. “La variación se consigue al

utilizar las distintas combinaciones espectrales de una forma comparable a la que sería una variada organización de alturas.” (López, 1990, p.81)

Siendo anterior a los compositores de la escuela espectral, se reconoce a Giacinto Scelsi (1905-1988) como el iniciador de la corriente. De origen aristocrático, formado en el dodecafonismo e influenciado por la música de Scriabin, siempre mostró una extrema preocupación por las cualidades del sonido. En sus *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)*, de 1959, utiliza como material una única nota para cada pieza y, a cambio, despliega una enorme riqueza de matices en el resto de parámetros (Dibelius, 2004). Entre sus numerosas obras de música de cámara destacan los cuartetos de cuerda. El número cuatro, de 1964, constituye una síntesis de su estilo y contiene los rasgos de un *preespectralismo*: las largas notas de cada instrumento se convierten en la obra en formantes de un timbre a través de la combinación con los demás sonidos de la armonía, fenómeno que viene reforzado por la simplicidad de la escritura (Deliège, 2003)

Si bien Scelsi es el precursor inmediato del espectralismo, no son menos importantes las figuras de Debussy, Varèse, Scriabin y Messiaen como sus antecedentes cercanos. Si en Debussy y Messiaen está presente de forma implícita la fusión entre armonía y timbre, en la primera generación espectral, Grisey y Murail la buscarán de forma deliberada.

Gérard Grisey (1946-1998), principal representante de esta corriente, en “La musique: le devenir des sons”, conferencia pronunciada en Darmstadt en 1982, define la música espectral a través de tres características (Deliège, 2003):

- Lo diferencial: los sonidos se diferencian en términos de consonancias y disonancias, distinción que existe por sí misma, aunque se trate a menudo como fenómeno cultural. Trabajar sobre la diferencia permite al compositor evitar la jerarquización y el igualitarismo.
- Lo liminal: es el umbral, el principio de los fenómenos. El parámetro se ve a menudo como el umbral, pero la realidad sonora es infinitamente más compleja. La mezcla entre instrumentos y sonidos de síntesis producida por ordenador engendra el segundo umbral, en que el acorde muta hacia el timbre.
- Lo transitorio: Se identifica objeto sonoro con proceso musical. El sonido es algo vivo y el espectro armónico es su representación gráfica que refleja cómo nacen y mueren sus componentes en el tiempo.

Frente al término *espectralismo*, acuñado por Hugues Dufourt, Gérard Grisey (1946-1998) prefiere el de *liminalidad*. La expresión “musique liminale” se podría traducir como “música de umbrales”.

Tristan Murail (1947) emplea técnicas electrónicas para crear música instrumental. A través de la simulación de un espectro natural proveniente del análisis acústico de timbres instrumentales consigue metamorfosis como la de una envolvente de campana en una envolvente de trompeta. También une la imagen de un posible espectro sonoro con imágenes más poéticas. En su caso hay que hablar de modelización. Partiendo de que modelizar consiste en llevar un modelo a la partitura, ese modelo puede ser sonoro o de otra naturaleza. En *L'Esprit des dunes* (1993-1994), para grupo de cámara, transforma en sonido la imagen del movimiento de las dunas, que no es un espectro sonoro. En *Le Lac* (2001), para orquesta, utiliza los espectros sonoros de cuatro sonidos –un trueno, el canto de un pájaro, el croar de las ranas y el sonido de la lluvia- procedentes de un lago cercano a su casa.

La segunda generación espectral nos sitúa en los años 1990. La compositora finlandesa establecida en París Kaija Saariaho (1952) muestra gran interés por el fenómeno de la transición y su realización a través de distintos parámetros. Si en la música tonal la modulación es un ejemplo de transición musical dinámica al crear una sensación de movimiento, este modelo puede generalizarse y adaptarse a distintas formas de transición considerando la situación de reposo como un estado familiar y reconocible. En el habla, la zona mínima entre una vocal y una consonante nos proporciona un ejemplo de este tipo de transición. Fascinada por la idea de la extrema ralentización de este fenómeno, *Vers le blanc* (1982), su primera composición para ordenador, es un ejemplo extremo del uso de la lentitud, intentando asociar de forma inseparable forma y contenido. La idea fundamental de la obra es el lento paso de un acorde a otro utilizando *glissandi* de tal lentitud que las variaciones de altura resultan imperceptibles. Se trata de una idea inspirada por la informática, ya que el ordenador permite su realización y que los *glissandi* duren tanto tiempo como la propia obra. Considera clave la posición que ocupa la informática en la evolución del pensamiento musical contemporáneo, pues el ordenador ofrece posibilidades teóricamente ilimitadas si se compara con los instrumentos tradicionales, dadas las limitaciones humanas y materiales que condicionan su utilización. No obstante, piensa que las posibilidades creativas más ricas provienen de la combinación de los recursos de la informática y los instrumentos acústicos. (Saariaho, 1991)

Una de las características de la obra del compositor español José Manuel López López (1956), es el desarrollo tímbrico, que busca de dos maneras. Una de ellas procede del espectralismo, partiendo del timbre como modelo que se funde con la armonía. La otra parte de un proceso intuitivo que se centra en el uso de técnicas extendidas en la búsqueda de nuevas sonoridades. Siguiendo esta vía, el timbre acaba cobrando relevancia por sí mismo, sin necesidad de una motivación técnica, lo que sí ocurre en el caso del timbre asociado al espectralismo. Una de sus obras, *Viento de*

*otoño* (1998), para grupo instrumental, tiene especial importancia, llegando a marcar un antes y un después en la concepción de la música de este compositor, ya que supone la superación de la concepción espectralista del timbre por la búsqueda intuitiva de este parámetro. (Varela, 2019)

### **2.3 Alicia Díaz de la Fuente**

Alicia Díaz de la Fuente<sup>1</sup> nace en 1967 en Madrid, donde cursa estudios de Órgano, que después amplía con Montserrat Torrent en Barcelona, y de Composición, con Antón García Abril, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la Universidad de Alcalá de Henares es discípula durante cuatro años del compositor José Luis de Delás, de quien recibe una importante influencia. También asiste a cursos de Composición y Análisis musical con Luis de Pablo, M. Sotelo, S. Sciarino, B. Ferneyhough, T. Murail, K. Huber, G. Grisey, H. Lachenmann, L. Francesconi..., y a cursos de interpretación organística con H. Meister, J. Savall y M. Radulescu..., ofreciendo conciertos en España y en el extranjero (Madrid, Londres, Brien, Grindelwald...). Posteriormente realiza cursos de Composición e Informática musical en el IRCAM de París con M.-A. Dalbavie, N. Schnell, J. Harvey y R. Reynolds, entre otros.

Ha sido profesora de Armonía, Análisis y Composición en el Conservatorio Profesional de Música *Joaquín Turina* de Madrid. También ha impartido la asignatura Análisis de la música contemporánea en el Máster de Interpretación Orquestal de la Universidad Internacional de Andalucía/Fundación Barenboim-Said en Sevilla desde el año 2013 hasta el año 2016. Ha sido profesora de Técnicas y estéticas en la creación musical de los siglos XX y XXI, en el Máster en Creación e interpretación musical de la Universidad Rey Juan Carlos, sedes de Madrid y Granada, desde el año 2009 hasta el año 2013. Además, ha impartido cursos y conferencias sobre diferentes materias relacionadas con el análisis musical, la composición y la estética musical en diversas Instituciones (Universidad de Alcalá de Henares, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Internacional de Andalucía, Conservatorio Superior de Castilla y León, Manhattan School of Music, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, etc.)

---

<sup>1</sup> Los datos de esta biografía han sido tomados de la página web de Alicia Díaz de la Fuente, elaborada por Carmen Triviño en 2012: <https://www.aliciadiazdelafuente.com/>

Actualmente es catedrática de Composición en el RCSMM, centro en el que desarrolla su actividad docente desde el año 2001 como profesora de diferentes asignaturas relacionadas con la composición y el análisis de la música contemporánea. También imparte su docencia como profesora de Formación musical y análisis en el Grado de Interpretación musical de la Universidad Alfonso X el Sabio -Facultad de Música y Artes Escénicas- desde el año 2013 y como Profesora de Análisis en los Másteres de Dirección de Orquesta de la UAX y en los Másteres de Nuevas tecnologías de la música actual y Pianista acompañante y repertorista del RCSMM.

Doctora en Filosofía por la UNED con la tesis *Estructura y significado en la música serial y aleatoria* (2005), es autora de diferentes artículos sobre análisis y estética musical, en los que refleja la relación que mantiene la música con otras manifestaciones artísticas, así como con la filosofía, estableciendo parentescos y analogías.

Entre sus obras premiadas se cuentan el *Testamento del pájaro solitario* (1991), para grupo de cámara y dos sopranos, Premio de Composición Flora Prieto 1991, el sexteto *Babilonia* (1992-93), Premio Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero 1993, *Ecos del pensamiento* (1994) para soprano y grupo de cámara, Segundo premio S.G.A.E. 1995, *En el azul* (1995), para orquesta sinfónica y seis solistas, encargo del INAEM, Premios a la creación musical 1995, y *Siluetas sobre fondo de silencio* (1998), para seis instrumentistas, dos actores y libro de poemas, Premio de Composición del INAEM 1997.

Como compositora ha participado en gran número de festivales y ha recibido numerosos encargos de diferentes organismos e instituciones, así como de intérpretes de reconocido prestigio. Algunas de sus obras fruto de ello, además de las ya citadas, son *Somnus*, para soprano, conjunto instrumental, tres recitadores, electrónica e imagen, encargo de la C.E.J. de Majadahonda para su estreno en el Auditorio Alfredo Kraus en mayo de 2000; *Elde*, para piano y electrónica, encargo del pianista Jean-Pierre Dupuy, estrenada en el Festival de Música Contemporánea “Aujourd´hui Musiques” de Perpignan, 2000; *Sur la nuit* (2001), para percusión y electrónica encargo del percusionista Juanjo Guillem, estrenada en Pekín en el marco del Programa Cultures 2001; *El destino de Euterpe*, para ocho instrumentos, encargo del Ensemble Télémaque de Marsella, estrenada en la Cité de la Musique à Marseille en abril de 2002; *Redes al tiempo*, para flauta y piano, encargo del CDMC, 2002; *Les Prétemps du monde*, para órgano y recitador, encargo de la Ville de Bagnols sur Cèze, 2002; *Pleamar* (2005), para quinteto de metales, encargo del CDMC para el XXI Festival de Música de Alicante, *Aymarà* (2007), para orquesta de cuerdas, encargo del VII Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos en colaboración con el INAEM; *Homenaje* (2007), para piano, encargo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero; *La noche en ti no alterna*



(2007-08), para coro y órgano, encargo del INAEM-OCNE; *Habib* (2008), para violín, violonchelo y piano, encargo del Trío Arbós; *Nadiyama* (2011), para grupo de cámara, 27 Festival de Música de Alicante; *Holdzie Chopinowi*, para piano, encargo del Festival de Valldemossa 2016; *Por el agua de Granada sólo reman los suspiros* (2016), para quinteto de viento, Festival de Música Contemporánea COMA' 16 o *Llueven estrellas en el mar* (2017), para orquesta, encargo de la Fundación SGAE y la AEOS, para su estreno por la JONDE en el verano de 2018 (Festival Young Euro Classic de Berlín, agosto 2018).

Ha formado parte del Jurado de Composición Internacional “María de Pablos”, que organiza la Fundación Juan de Borbón, en noviembre de 2018, del Jurado de Composición Flora Prieto-Jorcam 2015-2016, en octubre de 2016, del Jurado del Concurso de Composición organizado por AEAT/RCSMM dentro del marco del I Congreso Internacional de Trompa CIT en Madrid en diciembre de 2016, o del Jurado de Composición de la 22 edición del Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor - CNDM, que convoca la Fundación Autor de la SGAE y el Centro Nacional para la Difusión Musical, en octubre de 2011.

Respecto a su personalidad musical y las influencias que ha recibido, Alicia Díaz (1997) se expresa con las siguientes palabras:

Debo decir, en primer lugar, que la actividad más importante en mi formación ha sido el análisis de las obras de los grandes maestros, teniendo en cuenta su contexto histórico y su relación con las demás artes (...)

Quizás, de entre los grandes maestros, la mejor lección la he aprendido de la perfecta construcción de las obras de Bach. Y de entre los maestros del siglo XX debo citar, en primer lugar, la Escuela Vienesa de Schoenberg, Webern y Berg, especialmente su periodo expresionista. Me siento fascinada por la finura de la música de Webern, que parece condensar el universo en un sonido. Como organista, me deslumbra la música de Messiaen, especialmente por su concepción del tiempo. Y, por supuesto, Boulez, Luis de Pablo y muchos otros.

Pero debo admitir que también me han ayudado a definir mi personalidad pintores, escritores o filósofos como, por ejemplo, Kandinsky, Alexandre, Buero Vallejo, Nietzsche...

Así, sus primeras obras reflejan la admiración y la influencia de compositores como Webern y Messiaen, a los que más adelante se unirán otros, como Ligeti y Takemitsu, y se hará también sentir la influencia del espectralismo francés, muy especialmente de la música de Tritan Murail, de



quien dice admirar la forma de manejar la armonía y la textura sin renunciar, por ello, a la linealidad.

Ejemplos de ello son sus obras *Nadiyama* (2011), para grupo de cámara, o *Redes al tiempo* (2002), para flauta y piano, obra basada en un poema de la propia compositora y construida a partir de un espectro sonoro que aparece en ella con distintos grados de nitidez (Alfonseel, 2009, del libreto que acompaña a la grabación).

Respecto de su obra, se observa en su catálogo una gran presencia de la percusión, que aparece asociada a distintos grupos instrumentales, lo que explica por las grandes posibilidades tímbricas que ofrece este universo sonoro.

Se observa también una gran presencia de la voz. En este sentido, por su singularidad destacaremos un conjunto de tres obras para órgano y recitador. La primera de ellas, *Les prétemps du monde*, de 2002, fue un encargo de la Ville de Bagnols sur Cèze, donde se estrenó el 29 de noviembre de 2002 en interpretación de Jean-Pierre Baston y Clément Riot. La obra, basada en un poema del poeta senegalés Léopold Sédar Senghor, es evocadora del mundo sonoro africano. En ella se emplea una dicción rítmica que contribuye a la unión simbólica entre poesía y música. A través de un juego de onomatopeyas, el sentido de las palabras queda perdido, disimulado. (Traby, 2006)

Para estos dos intérpretes compondrá más adelante *La face de la vérité* (2004-05) y *Le nuage des rêveurs* (2005), ambas para órgano y recitador.

También la poesía tiene una presencia importante en la obra de Alicia Díaz de la Fuente. No solo en aquellas obras en las que la voz forma parte de la plantilla, como *Ecos del pensamiento*, *Deidad Kármica*, *Somnus*, *El murmullo del mar* o *La face de la vérité*, también forma parte de otras en las que sirve de punto de partida, como en *Siluetas sobre fondo de silencio* (1998), para grupo instrumental, dos bailarines o actores y libro de poemas, o *En el azul* (1995), obra para orquesta sinfónica y seis solistas, ambas basadas en poemas de Rafael Santos Barba. Hay, además, otras obras en las que la poesía se filtra a través de los instrumentistas, que pronuncian ciertas palabras o susurran versos, como es el caso de la citada *Redes al tiempo*, o también de otras como *Bajo el silencio* (2005), para clarinete, *Bedankt* (2012), para cuarteto de guitarras, *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada* (2014), para violín y piano, o *Color de invierno* (2019), para saxofón soprano.

En repetidos momentos se ha hablado sobre la relación entre el arte y la sociedad, entre la labor creadora del artista y su incidencia en la formación y la demanda artística del público, entre la obra y su recepción por parte del oyente. Son numerosos los estudios y reflexiones en torno a la percepción del oyente y la medida en que ésta se relaciona con la propia obra y lo que su autor ha querido expresar a través de ella. Pero también es necesario pensar que no existe un único tipo de oyente, sino que cada persona recibirá la obra a partir de su propia experiencia, por lo que su relación con la obra se renovará continuamente. A este propósito, Alicia Díaz de la Fuente hace la siguiente reflexión:

Creo que el triángulo que se forma entre el oyente, el creador y su obra puede llegar a ser bastante imprevisible y complejo. De entrada, creo que ni siquiera el propio compositor es muchas veces consciente de todo lo que ocurre en su propia obra. La trama de acontecimientos que surgen en un desarrollo musical es tan rica y puede llegar a ser tan refinada que muchas relaciones permanecen ocultas durante mucho tiempo para el compositor, el cual a veces las descubre al releer su propia obra. Pero es que, además, el oyente, de algún modo, interacciona también con la obra, pues cuando la escucha con oído abierto establece, habitualmente, un diálogo fecundo con ella, aunque sea también a un nivel inconsciente. Creo que es muy difícil, además de innecesario, que ciertas concepciones que el creador consideró en el momento de escribir la obra sean percibidas por el oyente. Éste tiene su propia sensibilidad y su propio modo de bucear en la música y creo que ha de establecer con ella su propia relación, pues sólo de este modo la música permanecerá viva y podrá ser, una y mil veces, recreada. (Blázquez, 2000, p. 26 y 27)

En la línea de esta reflexión, en su tesis doctoral habla de las cada vez más delgadas fronteras entre actividad creadora y experiencia estética, entre artista y receptor, considerando que la razón de ser de la obra de arte reside en ese diálogo con el oyente/espectador, ya que esta revive en cada nueva escucha y en cada nueva mirada. (Díaz de la Fuente, 2005)

Y en la búsqueda de ese diálogo, lo que afirma pedirle al oyente es solamente una escucha desprejuiciada.

### 3. Análisis de la obra

#### 3.1 Forma de la obra

La obra *Llueven estrellas en el mar* consta de siete secciones distribuidas en tres partes de longitud desigual, como muestra la siguiente tabla.

EXPOSICIÓN (c. 1-35)	Sección 1 (c. 1-35)	Subsección 1 (c. 1-21)	3 frases: c. 1-6; c. 7-12; c. 13-21
		Subsección 2 (c. 22-35)	3 frases: c. 22-27; c. 28-31; c. 32-35
DESARROLLO (c. 36-172)	Sección 2 (c. 36-66)	Subsección 1 (c. 36-54)	2 frases: c. 36-49; c. 50-54
		Subsección 2 (c. 55-66)	2 frases: c. 55-63; c. 64-66
	Sección 3 (c. 67-92)	3 frases: c. 67-75; c. 76-83; c. 84-92	
	Sección 4 (c. 93-105)	2 frases: c. 93-98; c. 99-105	
	Sección 5 (c. 106-153)	Subsección 1 (c. 106-126)	3 frases: c. 106-111; c. 112-118; c. 119-126
		Subsección 2 (c. 127-153)	3 frases: c. 127-135; c. 136-144; c. 145-153
	Sección 6 (c. 153-172)	Subsección 1 (c. 153-165)	3 frases: c. 153-159; c. 160-163; c. 164-165
		Subsección 2 (c. 166-172)	1 frase: c. 166-172
RECAPITULACIÓN (c. 173-192)	Sección 7 (c. 173-192)	Subsección 1 (c. 173-186)	3 frases: c. 173-178; c. 179-182; c. 183-186
		Subsección 2 (c. 187-192)	1 frase: c. 187-192

Tabla 1. *Esquema general de la obra*

Las siguientes tablas recogen, de forma esquemática, el contenido de cada una de las secciones de la obra, así como sus divisiones en subsecciones y en frases, indicando su duración en compases

y el momento en que comienza cada una de ellas a partir de su interpretación por la JONDE en el Konzerthaus de Berlín el 5 de agosto de 2018, a cuya grabación se puede acceder a través del enlace [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=1f9mfnCWDnA](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=1f9mfnCWDnA)

### EXPOSICIÓN (c.1-35)

SECCIÓN 1 (c.1-35)					
Subsección 1 (c. 1-21)			Subsección 2 (c. 22-35) [a 1'28"]		
Fr1 (c 1-6)	Fr2 (c 7-12) [a 0'24"]	Fr3 (c 13-21) [a 0'48"]	Fr1 (c 22-27) [a 1'28"]	Fr2 (c 28-31) [a 1'49"]	Fr3 (c 32-35) [a 2'06"]
Presentación del material:	Primer desarrollo motivico(a+b)		Acorde simétrico	<i>Llueven estrellas en el mar</i>	
acorde inicial	→			→	
a / b	(a+b) <sub>1</sub>	(a+b) <sub>2</sub>	(a+b) <sub>3</sub>	(a+b) <sub>2</sub>	Armonía de tonos enteros
Polaridad: <i>Fa#</i>				<i>Mi</i>	<i>Do</i>

Tabla 2. Esquema de la primera sección

### DESARROLLO (c.36-172)

SECCIÓN 2 (c.36-66) [a 2'25"]			
Subsección 1 (c. 36-54) [a 2'25"]		Subsección 2 (c. 55-66) [a 3'45"]	
Fr1 (c 36-49) [a 2'25"]	Fr2 (c 50-54) [a 3'23"]	Fr1 (c 55-61) [a 3'45"]	Fr2 (c 62-66) [a 4'18"]
Canon en cuerdas			
Armonía de tonos enteros	→		
(a+b) <sub>2</sub>	a / b	Acorde inicial	Armonía de tonos enteros
(a+b) <sub>3</sub>	(a+b) <sub>2</sub>	a / b	
		(a+b) <sub>3</sub>	
Polaridad: <i>Do</i>	Polaridad ambigua		<i>Do</i>

Tabla 3. Esquema de la segunda sección

SECCIÓN 3 (c.67-92) [a 4'38"]		
Fr1 (c 67-75) [a 4'38"]	Fr2 (c 76-83) [a 5'16"]	Fr3 (c 84-92) [a 5'48"]
Cánones: maderas y cuerdas		→
Escala de tonos enteros		→
Aire en metales	(a+b)3 (ampliación de valores)	(a+b)1 Aire en metales
Armonía: espectro de <i>Mi</i>		Armonía: espectro de <i>Mi</i>
Polaridad: <i>Mi</i>		

Tabla 4. Esquema de la tercera sección

SECCIÓN 4 (c.93-105) [a 6'27"]	
Fr1 (c 93-98) [a 6'27"]	Fr2 (c 99-105) [a 6'51"]
Canon: cuerda, glockenspiel, piano y celesta	Escala de tonos en metales
Escala simétrica	Cluster progresivo en cuerdas
(a+b)1	a / b
Polaridad sugerida: <i>Fa#</i>	Polaridad: <i>Mi</i>

Tabla 5. Esquema de la cuarta sección

SECCIÓN 5 (c.106-153) [a 7'18"]					
Subsección 1 (c. 106-126) [a 7'18"]			Subsección 2 (c. 127-153) [a 8'38"]		
			<i>Llueven estrellas en el mar</i>		
Fr1 (c 106-111) [a 7'18"]	Fr2 (c 112-118) [a 7'39"]	Fr3 (c 119-126) [a 8'06"]	Fr1 (c 127-135) [a 8'38"]	Fr2 (c 136-144) [a 9'16"]	Fr3 (c 145-153) [a 9'51"]
Canon vientos		Violín solista →			
Acorde tonos					→
(a+b)3	(a+b)3 (a+b)1/(a+b)2	(a+b)1 (a+b)2	a[(a+b)3]	a / b (a+b)3	a / b (a+b)2
Polaridad: <i>Mi</i>		<i>Si</i>	<i>Si / Fa#</i>	<i>Si</i>	<i>Do#</i>

Tabla 6. Esquema de la quinta sección

SECCIÓN 6 (c.153-172) [a 10'24"]			
Subsección 1 (c. 153-165) [a 10'24"]			Subs. 2 (c. 166-172) [a 11'12"]
Fr1 (c 153-159) [a 10'24"]	Fr2 (c 160-163) [a 10'48"]	Fr3 (c 164-165) [a 11'04"]	Fr1 (c 166-172) [a 11'12"]
Canon en maderas (del c. 109)	Máxima inarmonicidad en maderas	Máxima inarmonicidad en metales	Inarmonicidad maderas y metales Cluster en cuerdas
Tonos enteros	a / b		→
Polaridad: <i>Fa#</i>	<i>Mi</i>		

Tabla 7. Esquema de la sexta sección

### RECAPITULACIÓN (c.173-192)

SECCIÓN 7 (c.173-192) [a 11'38"]			
Subsección 1 (c. 173-186) [a 11'38"]			Subs2 (c. 187-192) [a 12'31"]
Fr1 (c 173-178) [a 11'38"]	Fr2 (c 179-182) [a 11'58"]	Fr3 (c 183-186) [a 12'14"]	Fr1 (c 187-192) [a 12'31"]
Acorde simétrico	→	Armonía de tonos enteros	Cluster en cuerdas Inarmonicidad maderas y metales
(a+b) <sup>3</sup>	(a+b) <sup>2</sup>	a / b	Espectro de <i>Mi</i>
(a+b) <sup>2</sup>	a / b		a / b
A			
Polaridad: <i>Fa#</i>	<i>Do</i>		<i>Mi</i>

Tabla 8. Esquema de la séptima sección

## 3.2 Material armónico

- Acorde inicial

La obra comienza con un acorde en la cuerda (violines segundos y violas) que contiene dos cuartas aumentadas de cuya superposición se derivan dos segundas menores (*mib-re* y *la-sol#*). También está presente en la superposición de estas notas el intervalo de cuarta/quinta justa.

**Tranquillo e con espressione**  
♩ = 60

Violín I  
divisi a 2  
col legno tratto

Violín II  
pp  
divisi a 2  
col legno tratto

Viola  
pp

Violonchelo

Contrabajo

Figura 1. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 1-6

Este acorde, cuya interválica definirá gran parte de las relaciones tanto melódicas como armónicas de la obra, vuelve a aparecer en otros momentos con ligeras modificaciones (cuerda, cc. 7- 19) o con los mismos sonidos de los primeros compases (celesta y marimba cc. 55-56)

- Acorde simétrico

Suena por primera vez en la cuerda durante los compases 23-27. Podemos observar que contiene cuatro tritonos, los dos centrales separados por una segunda mayor y estos de los extremos por sendas terceras menores.

divisi a 2

pp  
divisi a 2

pp  
divisi a 2

pp

pp

Figura 2. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc.23-24. Cuerda

Este acorde vuelve a sonar en la orquesta a partir del compás 28 desplazándose una segunda mayor descendente, con el consecuente cambio de polaridad que se produce de *fa#* a *mi*.

Durante los compases 137-140 encontramos el mismo acorde en los instrumentos de viento metal, esta vez en forma incompleta al faltarle uno de los cuatro tritonos. Y al comienzo de la última sección de la obra, durante los compases 173-178, lo escuchamos en su forma original, de nuevo en la cuerda, que lo reproduce una vez más a partir de *mi* entre los compases 179-182.

- Armonías a partir de la escala de tonos enteros

En diferentes momentos se producen agregados contruidos con las notas de la escala de tonos enteros. Escuchamos esta armonía por primera vez en la cuerda a partir del compás 32 y en los instrumentos de viento metal entre los compases 42-48.

The image shows a musical score for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score covers measures 30 to 33. A green oval highlights a specific chord in measures 32 and 33, which is a whole-tone chord. The notes in this chord are: Vln. I (G4), Vln. II (A4), Vla. (B4), Vc. (C5), and Cb. (D5). The dynamic marking for this chord is *pp*. Other dynamic markings include *p*, *mp*, and *pp* for other parts of the score. The word *tutte* is also present in the woodwind part.

Figura 3. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 30-33

La armonía basada en la escala de tonos enteros vuelve a sonar en la orquesta en diferentes momentos a lo largo de la obra, bien en esta forma, bien a partir de su escala complementaria, como en el acorde de la cuerda de los compases 112-117, en que convive con la nota *mi* de los contrabajos, que define la polaridad del momento y que es extraña a la escala.

The image shows a musical score for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score covers measures 113 and 114. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, likely tremolos or sixteenth-note passages, across all staves.

Figura 4. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 113-114



- Cluster progresivo de la cuerda

Se construye partiendo de *mi* en los distintos instrumentos. Con un divisi progresivo de la cuerda, se van añadiendo sonidos hasta conformar un cluster por semitonos. El proceso dura desde la anacrusa del c. 99 hasta el c. 105. Entre los compases 103 y 105 se añade la nota *mi* en trémolo en los contrabajos, lo que refuerza la polaridad del momento.

Figura 5. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 100-102

- Armonías a partir del espectro de *Mi*

A partir del compás 67 comienza la tercera sección de la obra con un agregado en la cuerda cuyas notas derivan del espectro de *Mi*, base de la armonía en este momento y principal polaridad de la obra.

Figura 6. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 67-71

El espectro de *Mi* vuelve a sonar en el acorde final de la obra.

### 3.3 Material motivico

#### 3.3.1 Interválica

Presentes ya en el acorde inicial, las distancias de semitono y tritono no tardan en aparecer como intervalos principales en la configuración melódica de la obra. Nombraremos a la distancia de semitono como “a”. Tanto el intervalo segunda menor, como su inversión en una séptima mayor o su ampliación en una novena menor, se considerarán el mismo elemento a lo largo de la obra:



Figura 7. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 1-3

Nombraremos como “b” a la distancia de tritono, tanto si el intervalo escrito es de cuarta aumentada como si es de quinta disminuida:



Figura 8. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 5-6. Celesta

El conjunto sonoro está enriquecido por el uso de otros intervalos, como la cuarta o quinta justa, relación también presente en el acorde inicial, la distancia de segunda mayor o los intervalos de tercera menor y mayor, todos ellos relacionados con el material y que dotan a la obra de una interválica rica.

#### 3.3.2 Motivos derivados de la interválica principal

A partir de la combinación de “a” y “b” surgen diferentes gestos melódicos durante los primeros compases de la obra. En el compás 10 aparece el motivo (a+b) fruto de la hibridación melódica de las distancias de semitono y de tritono:



Figura 9. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, c. 10. Glockenspiel

Este breve motivo vuelve a aparecer a lo largo de la obra asociado a diferentes timbres instrumentales y con distintas modificaciones. Así, también en la primera sección (c. 25), se escucha en el clarinete en La con la misma figuración, aunque una séptima mayor más grave. Durante la cuarta sección suena en los contrabajos (cc. 96-98), esta vez una tercera menor más grave y por ampliación de valores. También está incluido entre las notas de la melodía del violín solista de la quinta sección (cc. 119-134). Y reaparece en vibráfono, celesta y marimba durante la sexta sección (cc. 166-167), esta última vez modificado melódica y rítmicamente.

Como elaboraciones del anterior gesto melódico se derivan los siguientes motivos:

- (a+b)<sub>1</sub>



Figura 10. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, c. 7

De carácter eminentemente melódico, vuelve a sonar algo modificado en el oboe durante la tercera sección (c. 89-90) y de forma literal en los dos fagotes a lo largo de la quinta sección (c. 118-119)

- (a+b)<sub>2</sub>



Figura 11. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, c. 18. Celesta

Este motivo reaparece numerosas veces a lo largo de la obra de forma reconocible, ya que ni sus alturas ni su rápida figuración sufren apenas modificaciones. También contribuye a ello el hecho de que suele estar asignado a unos instrumentos determinados: celesta, piano, marimba, glockenspiel y vibráfono.

- (a+b)<sub>3</sub>



Figura 12. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, c. 23. Piano

Inicialmente asignado al piano, es quizás el motivo más fácilmente identificable, ya que apenas experimenta alteraciones. A lo homogéneo de su ritmo se suma lo uniforme de su distribución tímbrica. De forma semejante al motivo (a+b)<sub>2</sub>, los instrumentos en los que suena (a+b)<sub>3</sub> son piano, arpa, celesta, marimba, glockenspiel y vibráfono.

### 3.3.3 Material melódico derivado de la escala de tonos enteros

La escala de tonos enteros, que sirve de base para la construcción armónica en distintos momentos, también es el punto de partida para la elaboración de diferentes materiales melódicos, como las octavas de la percusión durante los compases 71-84.



Figura 13. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 71-75

También está presente en varias melodías que se imitarán en forma canónica.

Figura 14. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 67-75

Figura 15. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 72-75. Cuerda

Así como en diferentes gestos melódicos.

Figura 16. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 152-153

### 3.3.4 Otros motivos

Por último, hay que mencionar un breve material melódico que, a pesar de sus poco numerosas apariciones, resulta especialmente reconocible por no sufrir ninguna modificación. Se trata de la melodía que suena en el oboe por primera vez durante la primera sección (cc. 30-35)

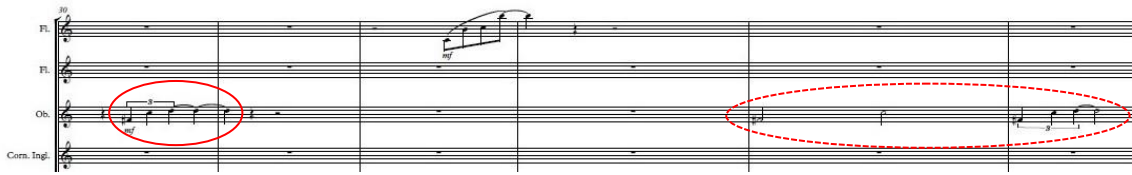


Figura 17. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 30-35

Este pequeño gesto melódico de tres notas, que contiene un tritono y una segunda mayor, tres compases más adelante se repite precedido de sus dos primeras notas cuyo valor ha sido ampliado. La insistencia en los primeros sonidos, sus valores más largos en la primera repetición y la reiteración del gesto inicial enfatizan su carácter melódico, captando nuestra atención. Este material melódico, presentado durante la exposición de la obra, reaparece cerca del final de la quinta sección (cc. 139-144) y constituye una especie de llamada cuando vuelve a sonar en la última sección (cc. 181-186), casi al final de la obra. En esta ocasión, el motivo de las tres notas está a cargo del oboe, como en las dos ocasiones anteriores, pero es el corno inglés quien hace sonar su repetición a modo de respuesta.

### 3.4 Textura

En este apartado se tratarán los distintos procedimientos compositivos que dotan a la obra de diferentes texturas.

#### 3.4.1 Textura contrapuntística

- Imitaciones canónicas

Características de la parte de desarrollo, aparecen en cada una de las secciones que la componen.

##### *Segunda Sección*

Sobre la armonía formada con los sonidos de la escala de tonos enteros se producen sucesivas entradas imitativas de la cuerda en trémolo. Los contrabajos, que mantienen la base del acorde, imitan el comienzo de la melodía de los violines primeros en un canon por aumentación de valores.



Figura 18. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 36-45

### Tercera Sección

Al principio de la tercera sección se producen dos cánones simultáneos. El primero de ellos, entre flautas y clarinetes, comienza en el compás 70. A partir del compás 72 se suma el canon de los instrumentos de cuerda. La melodía de ambos cánones, cuya disolución se produce en torno al compás 83, constituye una ondulación ascendente, floreado a distancia de semitono una línea melódica construida a partir de la escala de tonos enteros, tal y como se muestra en las figuras 14 y 15. Las relaciones armónicas entre las distintas voces están marcadas por el intervalo de cuarta aumentada.

### Cuarta Sección

La cuarta sección comienza con un canon entre los instrumentos de cuerda, glockenspiel, piano y celesta que se extiende del compás 93 al 98. Se trata de una melodía descendente en fusas elaborada con las notas de una escala simétrica de diez sonidos que alterna tonos y semitonos.

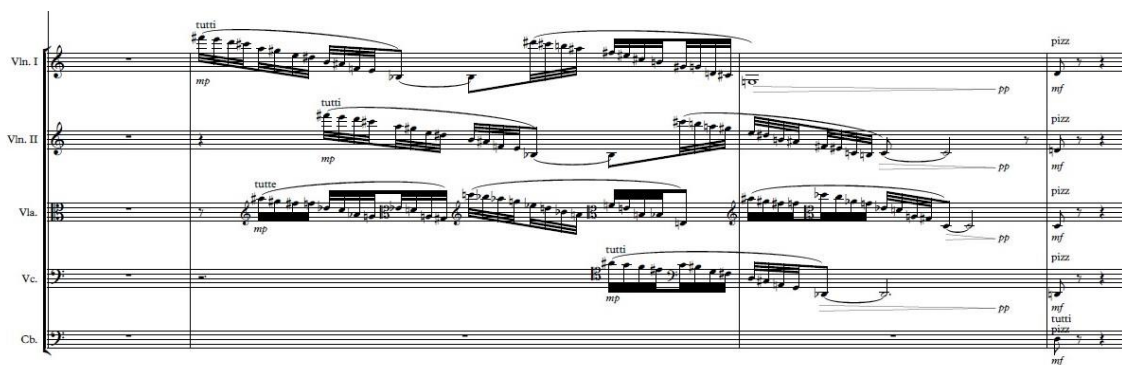


Figura 19. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 92-95



### Quinta Sección

Al comienzo de la quinta sección, entre los compases 109 y 112, un nuevo canon entre los instrumentos de viento hace sonar las dos formas posibles de la escala de tonos, de manera que el conjunto sonoro incluye el total cromático.

Figura 20. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 110-112

### Sexta Sección

Un último canon, de características similares a los tres anteriores, se produce entre los compases 154 y 156 entre los instrumentos de viento madera. Esta vez la escala de tonos utilizada es la complementaria a la primera: *F-G-A-B-C#-Eb*.

- Otras imitaciones

Son numerosas las imitaciones que, con mayor o menor grado de fidelidad, podemos encontrar entre diferentes instrumentos. Como ejemplo, la figura 21 muestra el motivo (a+b)<sub>2</sub> -que suena por primera vez en la celesta como se muestra en la figura 11 (c. 18)- cuando lo reproducen el piano y la marimba durante los compases 26-29.



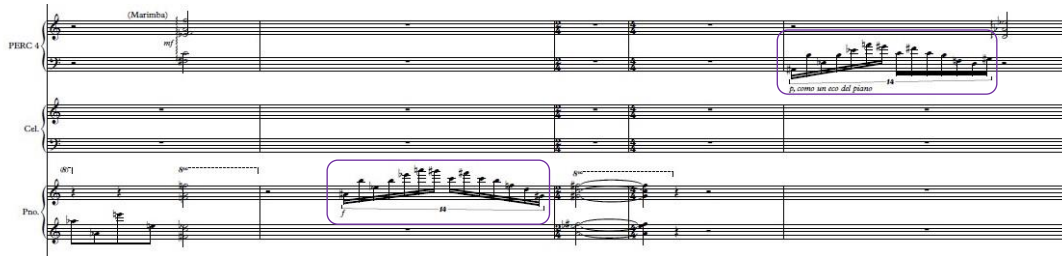


Figura 21. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 25-29

### 3.4.2 Textura polifónica

La obra contiene una rica polifonía con momentos de densidad variable. Veamos, como ejemplo, una parte de la orquesta durante los primeros compases en que van apareciendo los materiales y motivos característicos.

Figura 22. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 1-12

El fragmento siguiente, perteneciente a la segunda sección, recoge el final del primer canon de la cuerda, al que sigue el acorde formado por las notas de la escala de tonos enteros. Entre los diferentes diseños melódicos que suenan por encima, destacan las distintas elaboraciones del motivo (a+b)<sup>2</sup> en los instrumentos de percusión.

Musical score for 'Llueven estrellas en el mar' (measures 46-53). The score includes parts for Percussion 2 (Glock), Percussion 3 (Triangle, Vibraphone, Tam-tam), Percussion 4 (Marimba), Cello, Piano, Arpa 1, Arpa 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A text box in the Marimba part reads: 'Como un arco de marimba para 4 tocos del lado que se indica en el dibujo. Una dala para la superficie superior de la dala para generar un sonido del arco'.

Figura 23. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 46-53

### 3.4.3 Textura homofónica

Salvo en el acorde final, la textura homofónica no suele aparecer en toda la orquesta, sino en partes de ella conviviendo con otros elementos. La figura 24 muestra los acordes repetidos de arpas, marimba y vibráfono, así como las octavas del piano y las notas del tam-tam.

Musical score for 'Llueven estrellas en el mar' (measures 158-162). The score includes parts for Percussion 2 (Tam-tam), Percussion 3 (Vibraphone, Motor off), Percussion 4 (Marimba), Cello, Piano, Arpa 1, and Arpa 2. The Arpa parts are marked 'Pris de la table'.

Figura 24. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 158-162

### 3.4.4 Melodía del violín solista

Durante los compases 119 al 134 destaca la melodía del violín solista que flota sobre la armonía de tonos enteros del resto de la cuerda.

Figura 25. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 117-123

### 3.4.5 Textura de carácter eminentemente rítmico

Un ejemplo de ella se muestra en la figura 26, donde el motivo (a+b)<sub>3</sub> se presenta en percusión y celesta.

Figura 26. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 40-45

### 3.4.6 Armonía estática frente al movimiento en un acorde

Como ejemplos pueden compararse el acorde construido a partir del espectro de *Mi* que se muestra en la figura 6 (cc. 67-71) y el cluster progresivo de la cuerda de la figura 5 (cc. 100-102).

### **3.4.7 Superposición de capas**

Son numerosos los momentos en que conviven texturas de distintas características formando diversas capas que componen un todo homogéneo. Los diferentes elementos sonoros se van transformando e integrando en el conjunto sin perder, por ello, su personalidad, cobrando relieve cada uno de ellos en distintos momentos.

## **3.5 Timbre y dinámica**

*Llueven estrellas en el mar* está compuesta para orquesta sinfónica con maderas a dos, cuatro percusionistas, dos arpas, piano y celesta. En los distintos instrumentos se refleja el material y sus características, dotando de unidad al conjunto. No obstante, el especial uso de los recursos instrumentales en diferentes momentos determina el sonido de la orquesta.

- Instrumentos de cuerda

El uso de armónicos en la cuerda en el acorde inicial (figura 1) marca el comienzo de la obra. Al comienzo de la última sección, la cuerda toca el acorde simétrico *col legno*.

En la realización de algunas armonías, su timbre se suma al de los instrumentos de viento. De los distintos cánones en que participa la cuerda, en el primero realiza la melodía en trémolo, en el segundo se asocia a los instrumentos de viento madera y en el tercero su melodía es imitada por glockenspiel, piano y celesta.

Utilizada como un todo, sólo la melodía del violín solista (compases 119-134) se separa del conjunto.

- Instrumentos de viento

La especial utilización de los instrumentos de viento es evocadora, en algunos momentos, de la imagen que se quiere recrear. Contribuyen a ello los cambios de dinámica.

La figura 27 muestra un fragmento de la obra, al comienzo de la tercera sección, en que todos los instrumentos de viento metal tocan con aire la nota *mi*, que constituye la polaridad en este momento y de cuyo espectro se deriva la armonía que suena en la cuerda. Esta polaridad es reforzada por las octavas en *fortissimo* en el registro grave del piano, generando sus propios armónicos.

Por otro lado, el aire en la emisión del sonido genera cierta distorsión sonora, alterando los armónicos del sonido fundamental.

Figura 27. A. Díaz de la Fuente. *Llueven estrellas en el mar*, cc. 67-75

Las notas en staccato de los metales y los sonidos largos con regulador que conduce de *ppp* a *f* suelen ir asociados a cambios de densidad y aumento de la tensión. Aparecen por primera vez en el compás 99, en la cuarta sección. Reforzadas por su dinámica, marcan el comienzo de frase y se suman al cluster progresivo de la cuerda en semicorcheas repetidas. El trémolo de timbal se une al conjunto.

- Instrumentos de percusión

Los timbales, generalmente a través de notas repetidas o en trémolo, refuerzan las distintas polaridades de la obra. También sirven de cierre de diferentes secciones o frases.

Lo mismo sucede en algunos momentos con las campanas tubulares, cuyo *mi* repetido, claramente audible al final del desarrollo, se siente casi como una llamada, a la vez que refuerza la polaridad en ese punto.

En los pasajes de mayor acumulación de tensión, como es el caso de la sexta sección, los instrumentos de percusión se suman a los instrumentos de viento en su trayectoria hacia el mayor grado de inarmonicidad.

- Piano, arpa y celesta

Los motivos  $(a+b)_2$  y  $(a+b)_3$  están siempre asociados a los mismos timbres, lo que los convierte en objetos sonoros. El motivo  $(a+b)_3$ , asignado inicialmente al piano, aparece en algunos momentos, de forma más o menos fiel, en arpa, celesta, glockenspiel, marimba o vibráfono. Lo mismo ocurre con el motivo  $(a+b)_2$ , que aparece por primera vez en el glockenspiel. Por otro lado, ambos motivos, a través de la combinación de glockenspiel, celesta, marimba y vibráfono durante la segunda sección (a partir del c. 40), actúan como hilo conductor entre las distintas capas sonoras del resto de la orquesta.

### **3.6 Inarmonicidad**

Los parciales armónicos de un sonido son aquellas frecuencias que son múltiplos enteros de una frecuencia fundamental, siendo inarmónicas las demás frecuencias. En el espectralismo, los conceptos de armonicidad e inarmonicidad se definen por la utilización de componentes, armónicos o inarmónicos, a partir de un sonido fundamental. Así, un espectro puede ser armónico o inarmónico, siendo el grado de inarmonicidad variable en función de la mayor o menor cantidad de componentes inarmónicos que se introduzcan en él.

Partiendo de la idea de que la inarmonicidad se produce a través de la utilización de notas ajenas al espectro de partida, en el caso de la obra objeto de análisis trataremos este concepto en un sentido más amplio: frente a una sonoridad estable, la aparición de notas ajenas a ella genera una tensión creciente a medida que estas se van acumulando.

Los momentos de mayor inarmonicidad los encontramos en la sexta sección, primero en los instrumentos de viento madera, a los que sigue la inarmonicidad generada en la sección de los metales y, finalmente, la suma de ambos antes de desembocar en la última sección, que nos devuelve a los motivos y armonías de la primera sección de la obra. También al final de esta última sección se alcanza un alto grado de inarmonicidad en los instrumentos de viento durante el cluster de la cuerda que desemboca en la armonía formada por las notas del espectro de *Mi* con que termina la obra.

### 3.7 Simetrías

El material de la obra presenta diferentes simetrías tanto desde el punto de vista lineal como en su organización armónica.

- Acorde inicial

Formado por dos cuartas aumentadas a distancia de semitono, de las relaciones entre sus notas se deriva también el intervalo de cuarta/quinta justa.

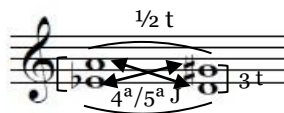


Figura 28. Interválica del acorde inicial

- Acorde simétrico del compás 23

Está formado por cuatro tritonos, separados los extremos por terceras menores y con una segunda mayor en el centro. De sus ocho sonidos, los cuatro extremos (*do-re-fa#-lab*) pertenecen a una de las posibles formas de la escala de tonos enteros y los cuatro centrales (*mib-fa-la-si*) a su complementaria.

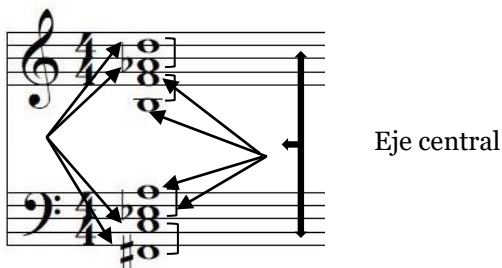


Figura 29. Acorde simétrico. Compás 23

La horizontalización de este acorde produce una escala simétrica que combina tonos y semitonos y cuyos sonidos alternan, de dos en dos, ambas formas de la escala de tonos.

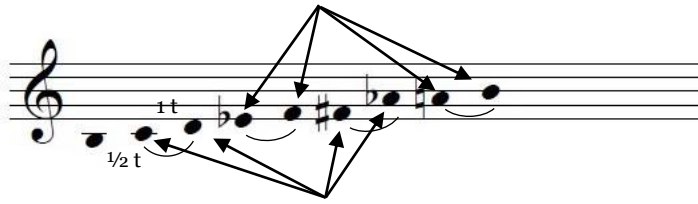


Figura 30. Escala resultante del acorde simétrico

- Escala de tonos enteros

Formada por seis distancias iguales de un tono, todas sus posibles divisiones guardan relaciones simétricas.

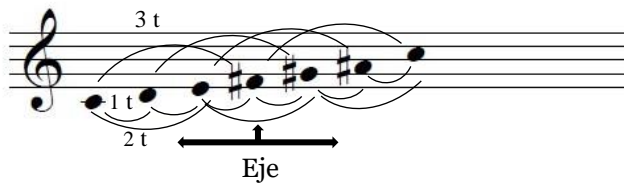


Figura 31. Escala de tonos enteros

Es el punto de partida para la construcción tanto de materiales armónicos como melódicos.

- Escala simétrica de 10 sonidos (canon c. 93)

Se utiliza para la construcción de la melodía del canon entre los instrumentos de cuerda que comienza a partir del compás 93 y que pasa después a glockenspiel, piano y celesta. De sus diez sonidos, cinco pertenecen a la primera forma de la escala de tonos enteros (*mi-fa#-sol#-la#-re*) y los otros cinco a su complementaria (*fa-la-si-do#-re#*).

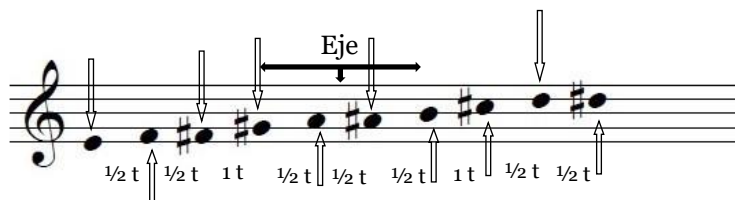


Figura 32. Escala simétrica de diez sonidos



### 3.8 Polaridades

- *Fa#* (compases 1-27)

La obra comienza con una polaridad hacia *fa#* que apenas se intuye durante la primera frase y que se define a partir del compás 7. Resulta significativo el transporte de la base del acorde inicial a *fa#*, sonido desde el que se producen ahora las relaciones interválicas características de semitono, cuarta aumentada y cuarta justa (*fa*, *fa#*, *si*). Esta polaridad se ve reforzada por los graves de la cuerda y la madera, las octavas del piano y los golpes de timbal.

- *Mi* (compases 28-31) Breve transición que anticipa el polo principal de la obra

El cambio de polaridad viene determinado por el desplazamiento una segunda mayor descendente del acorde simétrico del compás 23 y constituye una transición hacia un nuevo polo.

- *Do* (compases 32-66)

Es el polo con el que termina la primera sección y con el que comienza la segunda. Claramente determinado hasta el compás 49, pierde definición durante los compases siguientes, recobrándola a partir del compás 62, en que aparece como la base de la armonía de tonos enteros.

- *Mi* (compases 67-92; 99-118)

Durante la parte central de la obra el polo principal es *mi*. Muy definido durante toda la tercera sección por su presencia en los instrumentos de viento metal y por ser la base de la armonía que está construida sobre su espectro sonoro, desaparece durante algunos compases al principio de la cuarta sección (cc. 93-98), en que parece sugerirse *fa#* por el comienzo de la melodía del canon que se produce entre cuerdas, glockenspiel, piano y celesta. A partir del compás 99 recobra su presencia como punto de partida del cluster progresivo de la cuerda, reforzado por el trémolo de los contrabajos y su constante presencia en los instrumentos de viento metal. Sigue presente en estos al comienzo de la quinta sección y se ve reforzada durante los compases 112-117 al estar como base del acorde de tonos enteros de la cuerda.

- *Si* (compases 119-145)

Cobra presencia en las octavas de arpas y marimba, en los instrumentos de viento y en el tré-molo de timbal, que en su final convive con *fa#*, nueva polaridad que comienza a aflorar.

- Polaridad oscilante *Fa#- Si-Do#* (compases 133-159)

Entre el final de la quinta sección y el comienzo de la sexta, la polaridad se va desplazando a través de *fa#* (compases 133-135), de *si*, que convive con este nuevo polo y que mantiene su presencia hasta el compás 145, y de *do#*, cuya presencia se hace notar a partir de este mismo compás en las octavas repetidas de marimba y celesta y como base de la armonía de tonos enteros del momento.

- *Mi* (compases 160-172)

Reaparece a través de los sonidos acentuados de metales y cuerda y de las octavas del piano. Cobra presencia también en maderas, en los sonidos repetidos de las campanas tubulares y en el cluster de la cuerda, ya que aparece combinada con diferentes notas en todos sus instrumentos.

- Polaridades del comienzo: *Fa#-Do- Mi* (compases 173-192)

Durante la última sección de la obra, la música nos devuelve a las polaridades del comienzo. Retomando los materiales de la primera sección, *fa#* se define como polo a partir del compás 173, sirviendo de base al acorde simétrico del compás 23. Pasando por *mi* a través del desplazamiento de este acorde un tono descendente (c. 179-182), durante los compases 183-186 la polaridad se sitúa sobre *do*, que sirve de base a la armonía de tonos enteros. Entre los compases 187-192 la polaridad vuelve a *mi*, cuyo espectro sonoro se escucha en el acorde final.

### ***3.9 Relaciones entre los diferentes materiales y el espectro de Mi***

- Espectro de *Mi*

Con él guardan relación la mayoría de los materiales utilizados en la obra.

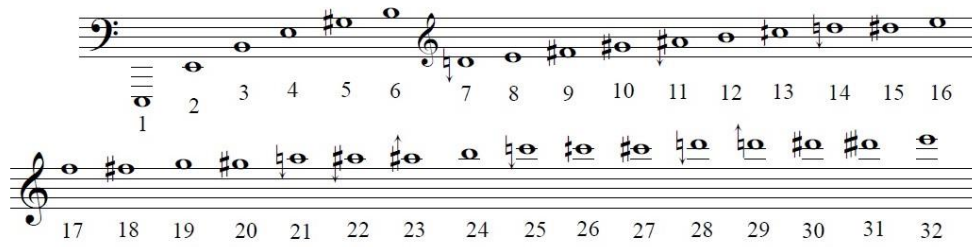


Figura 33. Serie armónica de *Mi* con sus 32 primeros parciales

Ya que en la obra que se está analizando no se utilizan distancias microtonales, nos referiremos a los distintos armónicos de *Mi* tal y como se muestran en la figura 34, adaptando a la afinación temperada los primeros sonidos de la serie armónica.

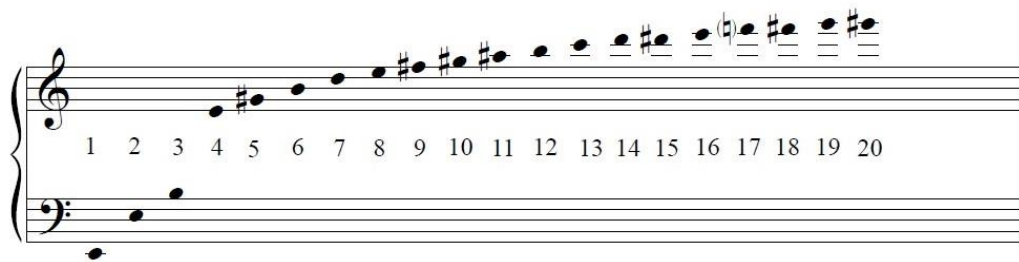


Figura 34. Serie armónica de *Mi*

- Armonías derivadas del espectro de *Mi*

Las armonías que se derivan de forma directa del espectro de *mi* son el acorde del compás 67 y siguientes, como se muestra en la figura 35, así como el acorde final.

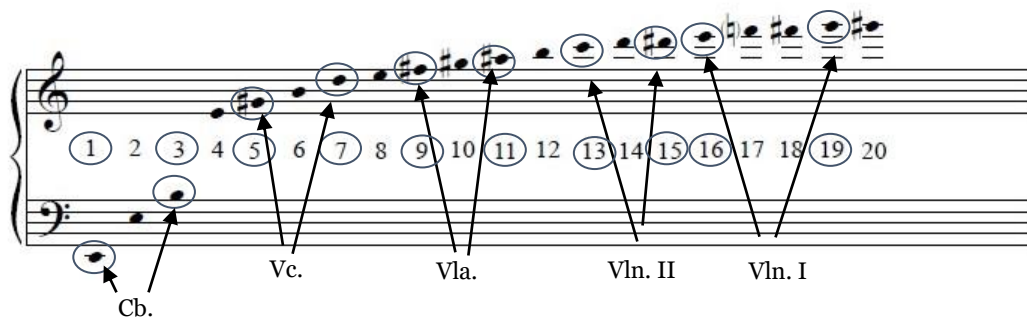


Figura 35. Serie armónica de *Mi* en la que se muestran los distintos armónicos que forman el acorde del c. 67 y siguientes

También guardan relación con la serie otros acordes y escalas utilizados en la obra:

- Acorde inicial y acorde simétrico

La interválica del acorde inicial, tal y como es utilizada a partir del compás 7 y siguientes - transportada un tono ascendentemente definiendo la polaridad hacia *fa#*- contiene algunos de los primeros armónicos de la serie. De sus distancias de tritono se deriva el acorde simétrico del compás 23, así como otras fracciones de este.

También existe una estrecha relación entre la interválica generadora del material melódico y la que contiene este acorde: dos tritonos a distancia de semitono.

La distancia de  $4^a/5^a$  justa, que también aparece entre las notas del acorde, se alterna con la distancia de tritono entre los primeros armónicos impares de la serie de *Mi*.

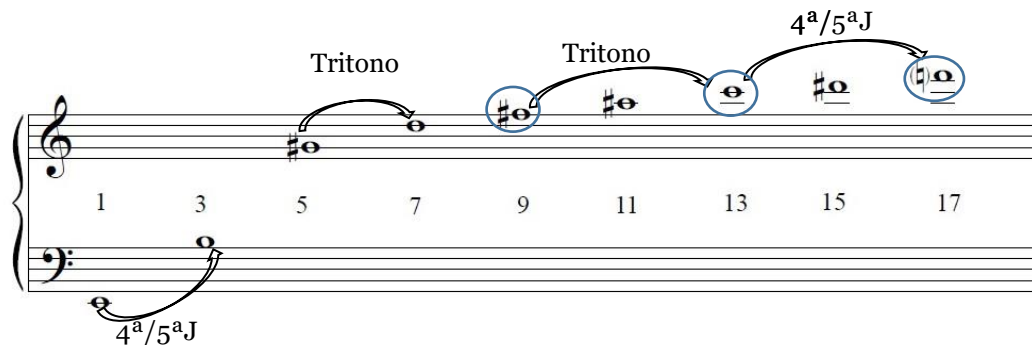


Figura 36. Primeros armónicos impares de *Mi* y su relación con el acorde inicial

- Polaridades

Las distintas polaridades de la obra, *mi*, *si*, *fa#* y *do*, son respectivamente los armónicos número 1, 3, 9 y 13 de la serie armónica de *Mi*, siendo el polo principal el sonido fundamental de la serie.

- Escala de tonos enteros y armonías derivadas de ella

Sus distintos sonidos aparecen entre los primeros armónicos de *Mi*.

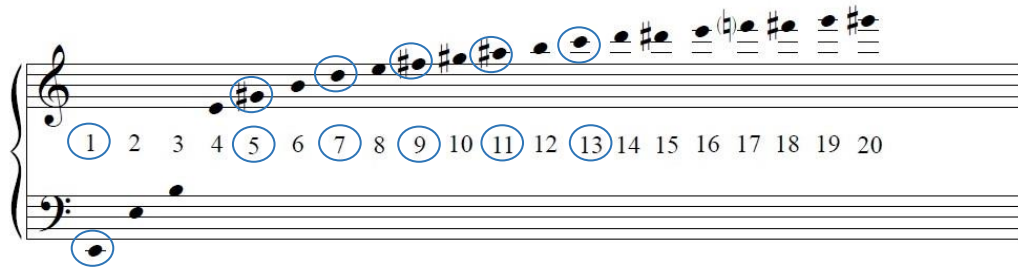


Figura 37. Armónicos de *mi* que forman la escala de tonos

- Escala simétrica de 10 sonidos (canon c. 93 y ss.)

Aunque algunos de sus sonidos muestran una mayor lejanía respecto al fundamental, todos ellos pueden referirse a la serie armónica de *Mi*.

### 3.10 Semántica de la obra

Tras su estreno en Alemania, Elias Pietsch (2018), haciendo referencia al título de la obra, escribió en *Der Tagesspiegel*:

(...) Sombríos paisajes sonoros de la cuerda, que nos recuerdan el murmullo del mar, en los que irrumpen ráfagas de los vientos y el piano. Numerosas asociaciones son inevitables: ¿pertenece el aciago tañido de la campana a un reloj en tierra o a un barco perdido en la niebla? ¿Se refiere acaso a las estrellas europeas, que amenazan hundirse en el mar del populismo? La tentación de interpretar el título libremente, no obstante, distrae de lo esencial: la música.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Düstere Klangflächen der Streicher, in denen das Meer zu rauschen scheint, werden scharf von Einwürfen der Bläser und des Flügels durchbrochen. Eine Vielzahl von Assoziationen drängt sich auf: Gehört die immer wieder unheilvoll schlagende Glocke einer Uhr an Land oder einem im Nebel verlorenen Schiff? Steht der Titel gar für die europäischen Sterne, die drohen, im Meer des Populismus unterzugehen? Die Verlockung, den Titel frei zu interpretieren, lenkt allerdings vom Wesentlichen ab: der Musik. (*Der Tagesspiegel*, 7/8/2018)

El compositor Daniel Huschert (2018) definió la obra como “una hermosa pintura de sonido”<sup>3</sup>, que describió con las siguientes palabras:

En tonos pastel, para pintar una escena marina nocturna, Alicia Díaz prescinde del murmullo del mar y del oleaje salvaje y apuesta, en su lugar, por impresiones sutiles. Silencio nocturno, sonido del mar, gaviota perdida, misterio de la noche fueron, entre otras, palabras clave en el texto introductorio de la compositora. Todo esto lo consigue a través del ligero movimiento de un tapiz sonoro de cuerda, al que añade una segunda capa de vientos y, por encima de todo, al menos siete instrumentos diferentes de percusión: arpa, celesta, piano, glockenspiel, xilófono, marimba y campanas tubulares.<sup>4</sup>

En ambos comentarios se alude a una imagen pero, como apunta Elias Pietsch, no debemos distraernos de lo esencial, de la música. Aunque en ella no exista una relación directa entre signo y contenido semántico que constituya un código universal, por no haber un significado unívoco para cada signo codificado (Clark, 2005), las asociaciones extramusicales pueden dotarla de significado, tanto desde el punto de vista de su composición como de su recepción por parte de cada oyente.

Como afirma Alicia Díaz (2005, p. 36), en la obra de arte se proyecta tanto la psicología de quien la crea como la de quien la recibe, configurando entre ambas una multiplicidad de significaciones posibles. En el caso de *Llueven estrellas en el mar*, el primer nexo entre ellas lo constituye el título de la obra, portador de una gran carga semántica. Éste es reforzado por las palabras pronunciadas por su autora, tanto en la presentación de la obra durante su estreno en el Konzerthaus de Berlín, como en la entrevista que se adjunta como anexo al presente trabajo<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> “ein schönes Klanggemälde”

<sup>4</sup> In Pastelltönen zeichnete Alicia Díaz das Bild einer nächtlichen Meeresszene, die auf Meeresrauschen und tosende Brandung verzichtet und sich stattdessen auf dezente Impressionen setzt. Nächtliche Stille, Klang des Meeres, verlorene Möve, Geheimnis der Nacht u. a. waren Stichworte aus dem Einleitungstext der Komponistin. Sie erreichte das durch einen leicht bewegten Streicherteppich, über dem in einer zweiten Schicht die Bläserstimmen saßen, und oben auf nicht weniger als sieben verschiedene Kurzton- bzw. Schlaginstrumente: Harfe, Celesta, Klavier, Glockenspiel, Metallophon, Marimbaphon und Röhrenglocken. (Huschert, 2018)

<sup>5</sup> (...) sabía que la obra se interpretaría el 5 de agosto en el Konzerthaus de Berlín, época en la que se produce una de las lluvias de estrellas más conocidas popularmente, las Perseidas. Esa imagen de las estrellas fugaces alcanzando el mar me resulta muy sugerente. Así, a partir de ella fui hilando el sonido: en el silencio de la noche el sonido del mar, una gaviota cruzando el horizonte, la luz de las estrellas rozando el agua...

En efecto, la compositora parte de una imagen: el mar rodeado de noche. El sonido nocturno y el sonido del mar se funden. La luz de las estrellas se refleja sobre la superficie oscura del mar y parece también fundirse, propiciando el encuentro entre agua y luz. El aspecto poético de la obra se refleja a través de una metáfora sonora.

La semántica de la obra constituye el vínculo entre la imagen poética de partida y la plasmación de esos elementos extramusicales por medio de distintos recursos musicales que analizaremos en las diferentes secciones de que se compone.

### *Primera sección*

Al principio de la obra se presentan los distintos materiales que impregnarán su sonoridad. De forma sutil, a partir de los armónicos iniciales de la cuerda, la orquesta se va llenando poco a poco. Se recrea un ambiente evocador de una escena nocturna, con el mar en calma. Ligeros movimientos melódicos y rítmicos de diferente periodicidad van apareciendo y sumándose al todo. Se va desplegando la riqueza tímbrica de los instrumentos de percusión. Destaca, por su regularidad rítmica, el motivo del piano  $(a+b)_3$ . Un poco más impredecible, por irregular, es el motivo  $(a+b)_2$ , que pasará de la celesta al piano. Hacia el final de esta sección, el uso especial de los instrumentos de viento –sonido con aire en los metales, soplo con el tubo tapado en los clarinetes, eco amortiguado en las trompas- nos sugieren los sonidos del mar. En esta atmósfera, en la que parece percibirse el movimiento y la vida marina, tiene lugar la primera lluvia de estrellas, reflejada a través del uso casi percusivo de las trompas.

### *Segunda sección*

Al comienzo de la segunda sección, el trémolo de la cuerda, con sus sucesivas entradas imitativas, se percibe como el “ligero movimiento de un tapiz sonoro” del que habla Daniel Huschert, al que se van añadiendo capas de sonido. A los breves gestos melódicos de flautas y clarinetes se suma el movimiento rítmico y regular del motivo  $(a+b)_3$ , con el característico color sonoro del conjunto formado por glockenspiel, marimba y celesta, acompañados por los arpeggios del piano. La armonía de tonos enteros se va distribuyendo entre los instrumentos de viento metal. La suma de las distintas capas se siente como una ola creciente de sonido que al final se recoge mediante la disminución de la dinámica a medida que se acerca la conclusión de los motivos.

### *Tercera sección*

Comienza con un glissando del vibráfono mientras la cuerda hace sonar la armonía derivada del espectro de *Mi*. La emisión de aire en los metales es evocadora del sonido del mar. Las imita-

ciones de cuerdas y maderas crean una superficie ondulada sobre la que destacan las octavas del glockenspiel, en cuya melodía suena la escala de tonos enteros. El motivo  $(a+b)_3$  en el piano por ampliación de valores dilata el movimiento. La sección concluye con la armonía del espectro de *Mi* en la cuerda de forma similar a su inicio, conformando una superficie tranquila sobre la que se escuchan los sonidos lejanos que producen el trémolo del tam-tam y las últimas notas de una campana tubular que vuelven a ser la nota *Mi*.

#### *Cuarta sección*

El movimiento ahora viene definido por la línea descendente en fusas del canon de la cuerda y sus imitaciones en glockenspiel, piano y celesta. A estos descensos sucesivos, con una distancia y periodicidad variables, les sigue el cluster progresivo de la cuerda cuya dinámica in crescendo supone un incremento de la tensión. Se suman a ello las notas en staccato de los metales, sus sonidos largos con dinámica en aumento y los glissandi de las arpas.

#### *Quinta sección*

Comienza desde una gran acumulación de tensión. A las notas en staccato de los metales sigue el canon de los instrumentos de viento con el que se funden. A la intensidad rítmica, al incremento de la dinámica y al alto grado de cromatismo que produce la convivencia de las dos escalas de tonos enteros -una a modo de negativo de la otra- en las imitaciones de los vientos se suma el motivo  $(a+b)_3$  en láminas y el acorde repetido de la cuerda. Es notable el cambio de la textura cuando comienza la melodía del violín solista, que parece flotar sobre todo el conjunto para fundirse después con él. Es entonces cuando tiene lugar la segunda lluvia de estrellas. Ligada a ella, reaparece la melodía del oboe que se muestra en la figura 17.

#### *Sexta sección*

En ella se alcanza el punto máximo de tensión, llegando al momento de mayor inarmonicidad en vientos. Tras el canon en instrumentos de viento madera que utiliza la escala de tonos complementaria, se produce una acumulación de materiales. A la presencia constante de *Mi* en cuerda, arpas, piano, percusión y en las notas en staccato de los metales se suman las figuraciones rápidas y de interválica libre de las maderas. Esa interválica libre pasa a metales y percusión y convive en toda la sección de viento al final de esta parte. Contribuye a este incremento de la tensión el creciente aumento de la dinámica en toda la orquesta.



### *Séptima sección*

Supone una vuelta a los materiales y a la sonoridad del comienzo de la obra. El motivo melódico del oboe, asociado a la lluvia de estrellas, vuelve a sonar como un elemento evocador de ella, ahora con un eco en el corno inglés. Un momento de gran tensión precede al acorde final. Como en la sección anterior, un alto grado de inarmonicidad en los instrumentos de viento acompaña al cluster de la cuerda que se transforma en la armonía final en que vuelve a sonar el espectro de *Mi*.

## **4. Conclusiones**

Desde el punto de vista constructivo, el análisis de *Llueven estrellas en el mar* pone de manifiesto una estrecha relación entre el arco formal de la obra, que sugiere un claro planteamiento simétrico, y sus diferentes materiales –lineales, armónicos, etc.- en los que también se observa la presencia de distintas simetrías.

Si bien cada uno de los materiales armónicos presenta una interválica y una sonoridad propias, todos ellos tienen puntos de conexión con el resto y sus relaciones proceden del espectro de *Mi*. Lo mismo ocurre al examinar las características de los distintos motivos. Como sistemas melódicos, además de las derivaciones del espectro citado, en la obra se utilizan la escala de tonos enteros, una escala simétrica de diez sonidos que combina tonos y semitonos, cuyos sonidos pertenecen, a partes iguales, a las dos formas posibles de la escala de tonos, y melodías en que se usa libremente el total cromático, con predominio de la interválica principal. La presencia de simetrías se encuentra en ambos tipos de material, armónico y melódico. Las polaridades por las que va pasando la pieza están entre los primeros armónicos de *Mi*.

A través de las conexiones que se establecen, observamos que elementos dispares y aparentemente alejados acaban vinculándose.

De la textura de la obra, fundamentalmente polifónica, destacan las imitaciones canónicas de la parte de desarrollo. Su sonoridad irá pasando de unos materiales a otros. Así, de los cinco cánones, la melodía del primero, en la segunda sección, se caracteriza por el predominio de las distancias de tritono y semitono entre las notas que lo forman; en la tercera sección las melodías de los dos cánones simultáneos están articuladas a partir de la escala de tonos enteros; en la cuarta sección, la melodía del canon está construida con las notas de la escala simétrica de diez sonidos

que alterna tonos y semitonos; en el canon de los vientos de la quinta sección se utilizan las dos formas posibles de la escala de tonos enteros, una a modo de negativo de la otra, de manera que el conjunto sonoro incluye el total cromático, relacionado con el *cluster* por semitonos; el último de los cánones utiliza la escala de tonos enteros complementaria a la primera (*F-G-A-B-C#-Eb*).

Aunque hay un predominio de la textura polifónica frente a la homofónica, lo más característico de la obra es la convivencia de distintos tipos de texturas, así como la superposición de capas, reforzando, en muchos momentos, la semántica de la obra.

Respecto al uso del timbre podemos decir que la asignación de algunos motivos, especialmente los más reconocibles, a los mismos instrumentos o grupos instrumentales los convierte en objetos sonoros a través de la asociación de melodía y timbre.

La especial utilización de los recursos instrumentales amplía las posibilidades tímbricas de la orquesta y en muchos momentos refuerza la carga semántica de la obra. En este sentido, el sonido con aire en los metales evoca el sonido del mar, pero este también se refleja a través de otros recursos como la melodía en trémolo del canon de la cuerda durante la segunda sección o el movimiento ondulado de los cánones de maderas y cuerdas de la tercera sección, por citar algunos.

Respecto de la forma de crear contrastes en la música, lejos de la funcionalidad del lenguaje tonal, las relaciones de tensión y distensión deben establecerse por otros medios. Como expone K. Saariaho al hablar de su propia concepción de la forma musical, en un sentido abstracto y en un contexto no tonal las relaciones de consonancia y disonancia se pueden sustituir por las de sonido y ruido. Una textura con ruido y granular se podría asimilar a la noción de disonancia y una textura lisa y nítida a consonancia. Como el eje sonido/ruido ofrece modelos de organización más pobres que una jerarquía tonal, para enriquecer la red de dimensiones musicales se pueden utilizar otras oposiciones además de sonido/ruido como la armonía, el ritmo, el ámbito de las alturas o el timbre. Y ya que nuestra manera de concebir el mundo y de distinguir unas cosas de otras se debe a sus diferencias y oposiciones, es en este principio de oposiciones en el que se basa toda forma de creación artística.

En el caso de la obra de Alicia Díaz de la Fuente, las relaciones de tensión y distensión se establecen a través de diferentes recursos. Desde el punto de vista de las alturas y su organización están presentes los conceptos de armonicidad e inarmonicidad, tomados de la música espectral aunque tratados de un modo personal. Entendiendo por inarmonicidad la tensión producida por la aparición de notas ajenas a una sonoridad estable, a lo largo de la obra se juega con diversos grados

de armonicidad e inarmonicidad con los que se generan, prolongan, aumentan o disminuyen diferentes grados de tensión. Por otro lado, los distintos grados de densidad textural son también un factor determinante de las relaciones de tensión y distensión. La mayor o menor acumulación de materiales, la superposición de diferentes capas sonoras y sus características, los cambios de textura y la velocidad a la que se suceden también determinan el mayor o menor grado de tensión, así como la forma de la obra. Todo esto es reforzado, además, por los cambios de dinámica y las formas de ataque.

Respecto de las influencias que existen en su obra, Alicia Díaz de la Fuente dice sentirse heredera de toda la música que la precede pero reconoce la influencia de Webern y de Messiaen ya desde sus primeras obras, también la de otros compositores como Ligeti o Takemitsu y, desde mediados de los años 1990, la del espectralismo, muy especialmente de la música de Tritan Murail.

En su obra *Llueven estrellas en el mar*, el gusto por el uso de simetrías se puede ver como una influencia de Webern, pero muy especialmente de Messiaen. Simetrías que, tanto en el uso de la armonía como en el tratamiento melódico, suponen la posibilidad de crear distintas polaridades o centros ante la ausencia de uno definido. También conecta con la música de Messiaen –y, en general, de todo el ámbito francés de las últimas décadas– el cuidado en el trabajo del timbre. Además, se pueden encontrar ecos de Ligeti en el contrapunto de algunos de los cánones de la parte de desarrollo y en el uso del cluster.

En cuanto a la afinidad hacia el espectralismo que dice sentir Alicia Díaz de la Fuente, es necesario mencionar las relaciones que conectan los diferentes materiales que conforman la obra con el espectro de *Mi*, lo que le dota de presencia, de forma más velada en unos momentos o más notoria en otros, en el resultado sonoro de todo el conjunto.

Por otro lado, la obra no presenta de un modo estricto las características de la composición espectral, ya que, entre otras cosas, no emplea distancias microtonales, lo cual, por otra parte, puede estar motivado por el hecho de ser una obra destinada a jóvenes intérpretes. Ahora bien, podemos encontrar diferentes ejemplos en otras obras en las que, sin tratarse de composiciones de música espectral, la conexión con el espíritu del espectralismo es bastante clara.

Haciendo un poco de historia, Celestin Deliège considera que no es por azar por lo que el organum medieval está organizado armónicamente en torno al intervalo de quinta, consonancia nombrada como perfecta varios siglos después, y tras la cual apareció la tercera en la polifonía culta. Tampoco es casual que poco a poco la armonía tendiera a buscar su centro en una tónica fun-

damental ni que, a lo largo de la historia de la armonía, se hayan ido añadiendo terceras a los acordes.

Un poco más cerca del presente, los armónicos están especialmente presentes en la música de Debussy y en la de Messiaen. Si bien Debussy trabaja con la resonancia de los sonidos de forma intuitiva, Messiaen lo hace de forma razonada llegando a hablar del “acorde de la resonancia”, un acorde de ocho sonidos en el que incluye hasta el armónico número 15 del sonido fundamental. Sin componer música espectral, Messiaen se aproxima a ella, sirviendo de inspirador a los músicos que vendrán después.

Algo parecido sucede con algunas obras de otros músicos contemporáneos de la corriente espectralista. En la obra de György Ligeti *Lux aeterna*, de 1966, se encuentran numerosas superposiciones de tercera menor y de segunda mayor entre las voces del coro procedentes de la escala acústica (*sib-do-re-mi-fa#-sol*). Como él mismo ha explicado, el núcleo *sol-sib-do* contiene una tercera menor y una segunda mayor enmarcadas en una cuarta justa, que pueden integrarse en un espectro armónico. Por su trabajo en el estudio de Colonia, Ligeti sabía que el sonido de las campanas se caracteriza por la mezcla de parciales armónicos y no armónicos. En esta obra se sirve de melodías horizontales que, mediante el uso de cánones, se convierten en armonías cuyas relaciones, procedentes de un espectro armónico empañado, producen un timbre metálico. Lo consigue a través de la superposición de sonidos armónicos y no armónicos a partir un modelo que se encuentra en el espectro de las campanas, llegando a sintetizar su sonido por medio de voces humanas.

Si pensamos en los compositores de música espectral, podemos observar que la utilización de los recursos es diferente dependiendo de los años y generaciones de compositores y que la forma de entender el espectralismo se va flexibilizando con el paso del tiempo. Así, el compositor José Manuel López López no sólo trabaja el timbre con los recursos del espectralismo, sino también por medio de un proceso intuitivo, lo que supone la superación de la concepción espectralista del timbre.

También el espectralismo ha sido utilizado como una herramienta por algunos compositores en algunas de sus obras, como es el caso de *Cripsis*, de Alberto Posadas, cuya obra se centra en la relación entre música y matemáticas.

Volviendo a la obra que nos ocupa, hay que decir que, aunque no se trata de una obra de música espectral en el sentido estricto, sí guarda una relación con el espectralismo, con su filosofía y con su manera de pensar la música.

De todo lo expuesto se deduce que, en su obra para orquesta *Llueven estrellas en el mar*, el lenguaje compositivo de Alicia Díaz de la Fuente se nutre de un rico conjunto de influencias, entre las que destaca la del espectralismo francés. También se perciben otras cualidades presentes a lo largo de su trayectoria creativa, y que ella afirma haber buscado desde sus primeras obras, como son la sutileza tímbrica, la transformación de la textura, la presencia de la línea y la claridad formal.

## ***Prospectiva***

El presente trabajo quiere ser una aportación académica en un campo en el que no existen apenas estudios y abrir un camino a futuras investigaciones.

Una primera línea sería la de continuar profundizando en la música de Alicia Díaz de la Fuente a través del estudio y análisis de otras de sus composiciones. A partir de aquí se podría establecer una comparativa para tener una visión más global de su obra.

Una segunda línea de investigación podría abrir el camino hacia el conocimiento y estudio de la música española contemporánea, bien centrándose en la obra de un/a compositor/a en concreto, bien a través del análisis y estudio de obras coetáneas y sus diferentes tendencias.

Como tercera vía, la propuesta es la de estudiar la música para orquesta de nueva creación y su repercusión en nuestra sociedad.

## 5. Bibliografía

- Alfonse, A. (2009). Componiendo en el presente. Sonidos femeninos sin fronteras. En M. J. Fernández Riestra, (Coord.), *Creadoras de Música*. (pp. 107-124). Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Igualdad)
- Barrière, J.-B. (Coord.) (1991). *Le timbre. Métaphore pour la composition*. París: C. Bourgois.
- Besada, J. L. (2008) Un compromiso entre epistemología y estética en la creación musical: la obra de Alberto Posadas. *Matematicalia*, 4 (4) Recuperado el 19 de abril de 2019 de [http://www.matematicalia.net/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=445](http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=445)
- Blázquez, I. (2000). *Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical*. (Trabajo de Pedagogía de la Composición, documento no publicado) Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Bosseur, D. y Bosseur, J.-I. (1996). *Révolutions musicales*. París: Minerve.
- Bosseur, J.-I. (1996). *Vocabulaire de la musique contemporaine*. París: Minerve.
- Boulez, P. (1999). Timbre y composición: timbre y lenguaje. *Quodlibet*, 13, 42-51
- Casares, E., Fernández de la Cuesta, I., López-Calo, J. (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor.
- Clark, A. (2005). ¿Es la música un lenguaje? *Quodlibet*, 33, 54-67
- Cohen-Levinas, D. (Coord.). (2004). *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. París: L'Harmattan.
- Delalande, F. (1997). *"Il faut être constamment un immigré". Entretien avec Xenakis*. París: Buchet-Chastel/INA-GRM.
- Deliège, C. (2003). *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*. Sprimont: P. Mardaga.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

- Díaz de la Fuente, A. (1997). *About my music*. Conferencia ofrecida en la Manhattan School of Music de Nueva York.
- Díaz de la Fuente, A. (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Díaz de la Fuente, A. (2016). El sonido de Kaija Saariaho. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 23, 153-164
- García del Busto, J. L. (1997) Jóvenes compositores españoles. *ABC Cultural*, 319, 48-51
- Griffiths, P. (2010). *Modern music and after. 3rd. edition*. Nueva York: Oxford University Press.
- Grisey, G. (1989). Tempus Ex Machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical. *Entretemps*, 8, 83-119
- Grisey, G. (1991). La musique: le devenir des sons. *La Revue Musicale*, 421-424 (Nº L'itinéraire), 291-300
- Huschert, D. (2018, 6 de agosto) Spanisches Temperament bei Young Euro Classic 2018. Recuperado el 2 de abril de 2019 de [danielhuschert.de/de/2018/08/06/spanisches-temperament-bei-young-euro-classic-2018/#more-584](http://danielhuschert.de/de/2018/08/06/spanisches-temperament-bei-young-euro-classic-2018/#more-584)
- Lai, A. (2008). La imagen del sonido y la escritura espectral. *Escritura e imagen, vol. 4*
- López López, J. M. (1990). *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- López Rodríguez, J. M. (2011). *Breve historia de la música*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.
- Malherbe, C. (1989). L'Enjeu Spectral. *Entretemps*, 8
- Michel, P. (1995). *György Ligeti*. París: Minerve.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Murail, T. (1989). Questions de cible. *Entretemps*, 8
- Pajares, R. L. (2011) *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 1. Músicos y contexto*. Madrid: Vision Libros.

- Pietsch, E. (2018, 7 de agosto) Traurige Ritter, fallende Sterne. *Der Tagesspiegel. Edición Digital*.
- Pliego de Andrés, V. (2013). *La música contemporánea en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Editorial Musicalis S.A.
- Ramos, D. (2012) *Partiels*, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda. *Espacio sonoro*, 27
- Rose, F. (1996). Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music. *Perspectives of New Music*, vol. 34(2), 6-39
- Russomanno, S. (1997). Sonidos y fractales en la música de Francisco Guerrero. *Doce Notas Preliminares*, 1, 27-43
- Saariaho, K. (1991). Timbre et harmonie. En J.-B. Barrière, (Coord.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*. (pp. 412-453). París: C. Bourgois.
- Traby, O. (Dir.) (2006). Des mots et des orgues. *La licorne d'Hannibal*, 12, 31-49
- Triviño, C. (2012). *Alicia Díaz de la Fuente*. Recuperado el 2 de abril de 2019 de <https://www.aliciadiazdelafuente.com/>
- Varela, A. (2019). *El tiempo y el timbre en la música de José Manuel López López*. (TFE, documento no publicado) Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Victorio, M. (2019). *Análisis, uso de las técnicas extendidas y estudio de Metally de Alicia Díaz de la Fuente*. (TFM, documento no publicado) Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Von der Weid, J.-N. (2005). *La musique du XXe siècle*. París: Librairie Arthème Fayard
- VV.AA. (2017). *Alicia Díaz de la Fuente*. Recuperado el 29 de marzo de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Alicia\\_Díaz\\_de\\_la\\_Fuente](https://es.wikipedia.org/wiki/Alicia_Díaz_de_la_Fuente)



## Índice de Tablas

Tabla 1. Esquema general de la obra _____	19
Tabla 2. Esquema de la primera sección _____	20
Tabla 3. Esquema de la segunda sección _____	20
Tabla 4. Esquema de la tercera sección _____	21
Tabla 5. Esquema de la cuarta sección _____	21
Tabla 6. Esquema de la quinta sección _____	21
Tabla 7. Esquema de la sexta sección _____	22
Tabla 8. Esquema de la séptima sección _____	22

## Índice de Figuras

Figura 1. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 1-6 _____	23
Figura 2. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc.23-24. Cuerda _____	23
Figura 3. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc.30-33 _____	24
Figura 4. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 113-114 _____	24
Figura 5. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 100-102 _____	25
Figura 6. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 67-71 _____	25
Figura 7. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 1-3 _____	26
Figura 8. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 5-6. Celesta _____	26
Figura 9. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, c. 10. Glockenspiel _____	27
Figura 10. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, c. 7 _____	27
Figura 11. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, c. 18. Celesta _____	27
Figura 12. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, c. 23. Piano _____	28
Figura 13. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 71-75 _____	28
Figura 14. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 67-75 _____	29
Figura 15. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 72-75 _____	29
Figura 16. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 152-153 _____	29
Figura 17. A. Díaz de la Fuente. Llueven estrellas en el mar, cc. 30-35 _____	30

<i>Figura 18.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 36-45 _____	31
<i>Figura 19.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 92-95 _____	31
<i>Figura 20.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 110-112 _____	32
<i>Figura 21.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 25-29 _____	33
<i>Figura 22.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 1-12 _____	33
<i>Figura 23.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 46-53 _____	34
<i>Figura 24.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 158-162 _____	34
<i>Figura 25.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 117-123 _____	35
<i>Figura 26.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 40-45 _____	35
<i>Figura 27.</i> A. Díaz de la Fuente. <i>Llueven estrellas en el mar</i> , cc. 67-75 _____	37
<i>Figura 28.</i> Interválica del acorde inicial _____	39
<i>Figura 29.</i> Acorde simétrico. Compás 23 _____	39
<i>Figura 30.</i> Escala resultante del acorde simétrico _____	40
<i>Figura 31.</i> Escala de tonos enteros _____	40
<i>Figura 32.</i> Escala simétrica de diez sonidos _____	40
<i>Figura 33.</i> Serie armónica de <i>Mi</i> con sus 32 primeros parciales _____	43
<i>Figura 34.</i> Serie armónica de <i>Mi</i> _____	43
<i>Figura 35.</i> Serie armónica de <i>Mi</i> en la que se muestran los distintos armónicos que forman el acorde del c. 67 y siguientes _____	43
<i>Figura 36.</i> Primeros armónicos impares de <i>Mi</i> y su relación con el acorde inicial _____	44
<i>Figura 37.</i> Armónicos de <i>Mi</i> que forman la escala de tonos _____	45

## 6. Anexos

### **Anexo 1**

#### ***Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente***

Entrevista realizada en Madrid el 8 de agosto de 2019.

Inmaculada Blázquez Cerrato.- En diciembre de 1997 *ABC Cultural* mostraba en su portada a un grupo de “jóvenes compositores españoles”, ya que la revista os dedicaba un artículo exponiendo vuestra actividad en aquellos momentos. Quizás sea difícil hablar de una escuela o corriente compositiva pero, ¿sientes que perteneces a una generación de compositores y compositoras, teniendo en cuenta los momentos y situaciones que has vivido? ¿Crees que hay algo que os une o que tengáis en común? ¿Te identificas con alguien en particular?

Alicia Díaz de la Fuente.- En efecto, no me parece sencillo hablar de escuelas. Generalmente la perspectiva histórica es la que nos permite aglutinar artistas y definir estéticas, pero cuando hablamos de la historia más reciente resulta complejo señalar afinidades. En general, la composición desde los años noventa del siglo XX hasta hoy se ha nutrido de todas las vanguardias históricas, desde el expresionismo hasta el serialismo y la aleatoriedad, y de los movimientos surgidos en la posmodernidad, como la nueva simplicidad, la nueva complejidad y el espectralismo. Pero todas esas herencias se han transformado e interactúan, y a veces conviven en un mismo lenguaje. Evolucionan y dan como resultado una gran variedad de voces compositivas en las que, lógicamente, a pesar de poseer un sustrato común, se advierten personalidades distintas y bien definidas. Desde hace años, la composición española vive un tiempo feliz, enormemente fecundo, con nombres de renombre internacional, algunos de los cuales han bebido de un modo más o menos directo de las fuentes del espectralismo, como es el caso de José Manuel López López o, más tangencialmente, en el caso de Alberto Posadas. Y son estos buscadores del sonido los que despiertan en mí una mayor admiración.

I.B.C.- A tu primer estreno, que tuvo lugar en el año 1989, siguieron otros, así como importantes galardones que sirvieron para estimular tu labor creativa y que te permitieron trabajar con intérpretes y directores de gran talla. En 1995 tu obra *Ecos del pensamiento* fue premiada por la

SGAE. Ese mismo año fuiste becada por el INAEM y en 1996 por la Manhattan School of Music de Nueva York, donde tuvo lugar el estreno de *Seis piezas para quinteto*. En 1997 recibiste el Premio de Composición del INAEM por *Siluetas sobre fondo de silencio*. ¿Podrías hablar de tu trayectoria compositiva desde aquellos primeros años hasta tus obras más recientes?

A.D.F.- Como es habitual en el inicio de toda carrera compositiva, mis primeras obras muestran la admiración y la influencia de diversos compositores, como Webern o Messiaen, a los que se unirán después Ligeti, Takemitsu y, en el tránsito hacia el siglo XXI, la influencia del espectralismo francés, muy especialmente de Tritan Murail. Sin embargo, hay cualidades que permanecen desde el inicio, como la búsqueda de la sutileza tímbrica, la importancia de la línea, la transformación de la textura o la búsqueda de la claridad formal.

I.B.C.- Con la perspectiva que nos brinda el paso del tiempo, ¿crees que se pueden distinguir distintas etapas compositivas en ella?

A.D.F.- Seguramente no soy yo la persona más indicada para responder a esa pregunta. Es difícil marcar líneas divisorias en un trabajo propio. Lo que sí puedo indicar son algunas obras que me han permitido dar un paso hacia adelante en mi propio lenguaje. Obras que, de algún modo, han ampliado mi horizonte sonoro. Entre ellas, citaría *Ecos del pensamiento*, de 1994, *Siluetas sobre fondo de silencio*, de 1998, *El destino de Euterpe*, del año 2002, *Nadiyama*, del 2011, o *Llueven estrellas en el mar*, del año 2018. Hay obras que, de alguna manera, suponen un punto de inflexión.

I.B.C.- Desde la primera pieza de tu catálogo hasta estos momentos tu producción ha sido constante. ¿Cómo te enfrentas a la composición de una nueva obra? ¿En algún momento partes de un plan precompositivo?

A.D.F.- Los puntos de partida para la creación pueden ser infinitos. A veces el inicio no es más que una imagen sonora. Pero en otras ocasiones hay un impulso poético, visual o de otro tipo que sirve de estímulo al acto creativo. A partir de ese estímulo se va conjugando el impulso espontáneo de la creación con una organización simultánea de las ideas compositivas. En el comienzo de la obra suelo hacer una especie de esquema de la pieza que ayuda a trazar un camino por el que deseo transitar. Luego es posible que la propia vida de la materia sonora se aleje del camino previsto. Pe-

ro esto es parte de las decisiones y, a veces, también contradicciones que todo acto creativo trae consigo.

I.B.C.- ¿Qué importancia concedes a la emoción, a los sentimientos o a la intuición y, por otro lado, a la construcción de la obra? ¿Buscas un equilibrio entre ellas? ¿Cómo crees que puede conseguirse?

A.D.F.- Intuición, construcción del discurso... me parece imposible dissociarlas. Desde mi punto de vista, el puro constructivismo despojado de emoción es tan estéril como la intuición pura desprovista de organización discursiva. Intuición y construcción son, por tanto, caras de una misma moneda. Y la una no puede crecer sin la otra.

I.B.C.- Durante mucho tiempo, en la música occidental los dos parámetros que han tenido mayor protagonismo han sido la altura y la duración. En el siglo XX, especialmente a partir de su segunda mitad, diferentes compositores han construido sus obras privilegiando otros parámetros como la dinámica y el timbre. En tu caso, ¿qué importancia le das a los distintos parámetros musicales? ¿Buscas el equilibrio entre ellos? ¿Privilegas alguno en concreto?

A.D.F.- Lo que llamamos parámetros musicales no son sino el modo como nuestros oídos perciben un fenómeno único, el sonido. Es cierto que, durante mucho tiempo, altura y duración han sido el eje de la música europea, pero es evidente que el resto de los elementos que conforman el fenómeno sonoro -el timbre, la dinámica, la textura- son igualmente significativos. La historia de la música occidental ha ido situando el acento en uno u otro elemento, pero al final todos son distintas caras de una realidad única.

I.B.C.- Desde que, a partir de los años 1950, comenzaran a aparecer “obras abiertas” en el panorama musical europeo, han sido numerosas las vías por las que el azar se ha introducido en la obra de diferentes compositores. ¿Hay en tu obra espacio para el azar?

A.D.F.- El azar ha jugado un papel significativo en las obras de algunos autores del siglo XX, pero es preciso tener en cuenta que su papel ha sido muy diverso. El azar puede ser un elemento en el desarrollo de una obra, es decir, el compositor puede ceder algunas decisiones compositivas al

azar con el fin de hallar así soluciones creativas que la inercia del pensamiento creador no encontraría de otro modo. Pero también el azar puede ser un modo de permitir al intérprete convertirse en co-creador de la obra, permitiéndole definir ciertos parámetros de la misma, como el orden de las notas dentro de un anillo, su duración en un pasaje o el orden de las diversas secciones de una obra. A mí, en principio, no me interesa especialmente el empleo del azar como herramienta compositiva. Tan sólo puedo hablar de momentos en algunas de mis obras en las que permito al intérprete interactuar con el discurso a través de pequeñas decisiones, pero nunca son decisiones que afecten esencialmente a la identidad de la obra. Se trata, más bien, de un guiño al intérprete, algo así como una complicidad que establezco con el intérprete de un modo puntual en algunas piezas.

I.B.C.- En nuestra anterior entrevista hablabas de la influencia que has recibido de la música de compositores como Webern, Messiaen, Boulez y también Bach, así como de artistas y escritores como Kandinsky, Alexandre o Buero Vallejo. También hablabas de tu apego al expresionismo alemán de la primera mitad del siglo XX<sup>6</sup>. Tras las experiencias vividas en estos años, ¿crees que podrías añadir alguna otra influencia importante que haya marcado en algún aspecto tu obra compositiva?, ¿algún compositor o compositora que te haya dejado impronta?

A.D.F.- En la música del siglo XX, Webern o Messiaen siguen siendo una importante referencia para mí pero, como dije antes, otros autores como Ligeti o Takemitsu pueden ser también compositores de referencia. Y lo mismo podríamos decir de algunas obras de Morton Feldman o de la música de Tristan Murail. En todo caso, como decía Ortega, somos herederos y soy absolutamente consciente de que me debo a toda la música que ha formado parte de mi vida. Las referencias pueden realmente llegar a ser infinitas.

---

<sup>6</sup> En Blázquez, I. (2000). *Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical*. (Trabajo de Pedagogía de la Composición, documento no publicado) Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

I.B.C.- En estos momentos desarrollas tu actividad docente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X el Sabio. Además has impartido e impartes cursos y conferencias sobre diferentes materias relacionadas con el Análisis musical, la Composición y la Estética musical en distintas instituciones. ¿Crees que tu labor pedagógica ha influido en tu trabajo como compositora? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

A.D.F.- Sin duda alguna, la labor pedagógica que desempeño desde hace años influye en mi trabajo compositivo. La docencia es un acto de entrega pero, al mismo tiempo, nutre enormemente. Es mucho lo que se recibe. No sólo porque, evidentemente, obliga a un continuo replanteamiento de las cuestiones compositivas, sino porque la frescura de los jóvenes que estudian composición llena el aula de preguntas, de propuestas y de dudas apasionantes, que alimentan la imaginación y el impulso intelectual de cualquier docente. Realmente, cuando se imparten clases, es mucho lo que se recibe.

I.B.C.- Iannis Xenakis<sup>7</sup>, en una entrevista con François Delalande en 1981, hablaba de la inseguridad como principio educativo, de la falta de certeza como motor psicológico y de búsqueda ya que, a lo largo de la historia, hemos aprendido que nada es seguro ni eterno y que esto nos obliga a abrir mucho más los ojos y los oídos.

A.D.F.- Desde mi punto de vista, un creador debe ser un buscador constante. Creo que el único modo de no convertirse en un epígono de uno mismo es mantenerse en la búsqueda perpetua, ir más allá de la zona de confort, arriesgarse y tratar de romper las barreras de lo conocido para adentrarse en terrenos ignotos. Sólo así, creo, se pueden descubrir mundos inexplorados y maravillosos.

I.B.C.- A propósito de la música de Xenakis, durante una entrevista con Pierre Michel, también en 1981, G. Ligeti<sup>8</sup> afirmaba: “El arte comienza donde la geometría, la matemática, la especulación se detienen”. Mostraba así su desacuerdo con Xenakis, que quería que un determinado cálculo, un determinado algoritmo fuera la base de cada obra. Y manifestaba: “Aprecio su música, pero estoy

---

<sup>7</sup> Delalande, F. (1997). *Il faut être constamment un immigré*. *Entretiens avec Xenakis*. Paris: Buchet-Chastel/INA-GRM.

<sup>8</sup> “L’art commence où la géométrie, la mathématique, la spéculation s’arrêtent” en Michel, P. (1995). *György Ligeti*. París: Minerve, p. 200.

en desacuerdo con su pensamiento algorítmico”<sup>9</sup>. De la misma manera expresaba su oposición al abandono de Cage. Decía detestar tanto la precisión absolutamente geométrica como la apertura completa y formulaba así su credo artístico: “quiero ser libre, individualista, hacer lo que me guste y rechazo someterme a cualquier regla”<sup>10</sup>, aunque admitía no poder componer sin una serie de reglas conforme a una idea.

A.D.F.- Esto tiene que ver con lo que antes comentábamos en relación al vínculo estrecho que, en mi opinión, debe existir entre intuición y construcción sonora. Creo que Ligeti tiene mucha razón. La geometría y la matemática son herramientas magníficas para un creador, pero un verdadero artista debe ir más allá de lo que estas herramientas compositivas le proponen. Desde mi punto de vista, el arte tiene la capacidad de trascender cualquier propuesta teórica que le sirva de impulso: la geometría, las matemáticas, la física, la biología... La música tiene muchos espejos en los que mirarse pero, al final, nos llega como lo que es, como música, como sonido, y esto es así al margen de cuál sea su punto de partida.

I.B.C.- Más cercana en el tiempo está la música de Francisco Guerrero. Influenciado por Xenakis e inspirado por la biología molecular, trabajó con modelos matemáticos basados en la combinatoria y más adelante basó su composición en los fractales. Siguiendo esta línea, la obra de Alberto Posadas ha partido de la investigación con técnicas combinatorias y de fractales, así como del movimiento browniano o de la exploración sonora derivada de estructuras arquitectónicas. Considera que la afinidad que existe entre música y matemáticas por su abstracción le otorga tanto libertad estética como seguridad formal. No obstante, las decisiones musicales dependen de la voluntad del compositor.<sup>11</sup>

A.D.F.- Estoy completamente de acuerdo con Alberto Posadas. Ningún modelo, ninguna técnica garantiza nada pero, sin duda, puede servir de gran impulso. Posadas es un grandísimo compositor, un creador de primera línea, y tiene mucha razón al afirmar que, sean cuales sean las herra-

---

<sup>9</sup> “J’apprécie sa musique, mais je suis en opposition avec sa pensée algorithmique.” *Ibíd.*, p. 200.

<sup>10</sup> “je veux être libre, individualiste, faire ce qui me plaît et je refuse de m’assujettir à une règle quelconque.” *Ibíd.*, p. 200.

<sup>11</sup> Besada, J. L. (2008) Un compromiso entre epistemología y estética en la creación musical: la obra de Alberto Posadas. *Matematicalia*, 4 (4) Recuperado de [http://www.matematicalia.net/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=445](http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=445)



mientas que emplee un compositor, las decisiones creativas dependen, en último término, del artista, de su mundo interior, de su imaginación y de su sensibilidad.

I.B.C.- En tu tesis doctoral, al hablar de la música como actividad creadora y como experiencia estética, explicas cómo “a mediados del siglo XX se reivindica el papel activo del espectador”<sup>12</sup> y dices: “las fronteras entre los dominios del arte y los objetos cotidianos, entre artista y receptor, entre actividad creadora y experiencia estética, se tornan cada vez más ambiguas”<sup>13</sup>. ¿Crees que, como se ha llegado a afirmar, sin la actividad del oyente/espectador no hay obra?

A.D.F.- En cierto sentido es así. Es verdad que se puede reivindicar el valor de la obra en sí misma, al margen de que sea escuchada, contemplada, leída, percibida por un espectador. Pero, de algún modo, si la obra de un artista permaneciese desde su creación y para siempre en un lugar desconocido y jamás llegara a ser descubierta por un ser humano, su vida como hecho artístico quedaría muy cercenada. La obra de arte revive en cada nueva escucha, en cada nueva mirada. Y es, en parte, en ese diálogo donde tiene su razón de ser.

I.B.C.- ¿Qué le pides al espectador o, más bien, qué intentas provocar en él? ¿Estimular su imaginación, una reflexión propia...?

A.D.F.- Al espectador sólo le pido una recepción desprejuiciada. Vivimos en una sociedad tan manipulada que resulta difícil mantener una mirada limpia hacia el arte. Nos invade la música comercial y parece que acaba por ser más importante el precio que el valor de cuanto nos rodea. Para acceder al arte hay que tener la capacidad de abandonarse a él. Yo no busco prioritariamente la reflexión del espectador. Mi sueño es que, de algún modo, la música que escribo pueda ser sugerente para el oyente, que no le deje indiferente, que le interpele o que le conmueva de algún modo.

---

<sup>12</sup> Díaz de la Fuente, A. (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, p. 33

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 35

I.B.C.- En numerosas ocasiones al oyente puede gustarle una obra, aunque no sea capaz de percibir el proceso compositivo que subyace a ella, a lo sumo parte de la estructura, sus periodicidades, las repeticiones de acontecimientos... ¿Hasta qué punto consideras importante que el oyente sea capaz de percibir los mecanismos compositivos que han dado origen a la obra?

A.D.F.- Creo que eso es absolutamente secundario. Jamás interpondré el placer intelectual, que existe y que yo aprecio en gran manera, al placer estético, que es la esencia del hecho artístico. Para mí, la música ha sido siempre, en primer lugar, un espacio donde habitar, un mundo maravilloso donde poder sentir, soñar, emocionarse, reír o llorar... un espacio donde abandonarse, al fin y al cabo, al hechizo de la imaginación.

I.B.C.- También en tu tesis hablas de la “intención” de la obra artística y explicas los conceptos de “falacia intencional”, según la cual el significado de la obra coincide con la intención de su autor, y de “falacia afectiva”, que sostiene que el afecto que sintió el autor al crear la obra es percibido por el receptor a través de su contemplación<sup>14</sup>. Afirmas la parcialidad de ambas al considerar que en la obra se proyecta tanto la psicología de su creador como la del receptor, lo que abre un amplio universo de significaciones posibles.

A.D.F.- En efecto. Pienso, en primer lugar, que la obra de arte trasciende al creador, de manera que siempre va a tener mayor capacidad de transmisión que la concebida por su autor. Pero, además, el mundo interior del receptor del arte puede ser también enormemente rico y, por tanto, un oyente puede perfectamente llevar más allá de su origen las cualidades de la obra artística. La intención es algo privado del autor. No creo que haya de ser necesariamente desvelada. Y en cuanto a la falacia afectiva, como acabo de decir, el receptor puede otorgar nuevos afectos a la obra. Y no por eso la traiciona. Más bien, en mi opinión, la enriquece. Sin duda ninguna, las lecturas de una obra de arte pueden ser infinitas.

I.B.C.- Tu estudio se centra en los lenguajes serial y aleatorio, considerados la culminación de las *vanguardias históricas*. Desde entonces, ¿cuál ha sido la evolución del arte? ¿Crees que, de alguna manera, se ha producido un retroceso?

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 35

A.D.F.- Bueno, yo no diría que los lenguajes serial y aleatorio sean la culminación de las vanguardias históricas. Más bien creo que son un punto de llegada que provocó algo magnífico: la indagación sobre la distancia que puede existir entre la organización de la obra y la percepción de la misma. Desde entonces, el arte ha evolucionado muchísimo. Creo que la mayor parte de las veces ha sido un movimiento progresivo, pero es indudable que también hay tendencias que vuelven su mirada atrás. En mi opinión, el arte debe buscar siempre nuevos modos de expresión más que refugiarse en los ya conocidos. Pero también es cierto que la posibilidad de hacer relecturas del pasado puede, en un momento determinado, ser un camino fecundo. Eso ya depende de cada uno. Yo, en principio, prefiero siempre mirar hacia delante.

I.B.C.- Aunque, como afirmas, “el grado de renovación o ruptura de una obra no siempre es fácil de definir”<sup>15</sup>, ¿hasta qué punto te planteas en tu obra mantenerte en una determinada tradición o romper con ella?

A.D.F.- Esto tiene que ver con la pregunta anterior. Desde luego, no es fácil definir qué significa renovar el arte. Por ejemplo, Schnittke defiende la importancia del poliestilismo. Se ha hablado mucho de intertextualidad como un modo fecundo de realizar relecturas del pasado. Muchos compositores han actuado así con resultados muy notables, pero yo prefiero transitar por nuevos caminos. Para mí la creación es una nueva aventura. Una aventura apasionante en la que prefiero perderme a permanecer quieta.

I.B.C.- Hablemos de tu relación con la electrónica, que utilizas en tus primeras obras, como *Estímulos* (1990) para flauta y cinta magnética, y que, tras abandonarla durante unos años, retomas en obras posteriores como *Somnus* (2000) para grupo instrumental, soprano, tres recitadores, imágenes y electrónica, *Eldé* (2000) para piano y electrónica, *Sur la nuit* (2001) para tres percusionistas y electrónica, *Sur la nuit 2* (2001) para un percusionista y electrónica, *Aní, el sueño de un niño* (2002) para electrónica o *La novena estatua* (2009), para orquesta y CD (voz y electrónica). ¿Podrías hablar sobre los motivos para su elección, los recursos que te aporta...?

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 41

A.D.F.- Mi trabajo con la electrónica ha sido siempre tangencial. No porque no la considere una fuente infinita de posibilidades, que lo es, y mucho, sino porque la vida, fundamentalmente en relación a los encargos, me ha ido conduciendo por otros caminos. En todo caso, debo decir que cuando he trabajado con la electrónica lo he hecho con gran placer y me ha resultado muy gratificante.

I.B.C.- Con respecto a la integración de diferentes elementos en tu obra, como es el caso de la imagen y el sonido, que supone la interacción de diferentes campos sensoriales (escuchar, mirar), me gustaría que hablaras sobre *Somnus* (2000) para flauta, oboe, violín, viola, violoncello, piano, percusión, soprano, tres recitadores, imágenes y electrónica, que fue un proyecto para el que constaste con la colaboración de tu hermano Carlos y que se estrenó en el Auditorio Alfredo Kraus de Majadahonda, cuyas características acústicas trataste de aprovechar.

A.D.F.- *Somnus* fue una experiencia apasionante. En efecto, mi hermano Carlos es fotógrafo. Un fotógrafo de una calidad excepcional, especializado en retratos de músicos. Su empresa, *Zafiro Visual*, navega entre la música y el sonido y está ubicada en el mismo estudio donde yo compongo. Así que muchas veces verle trabajar me aporta un gran estímulo creativo. Creo profundamente en la interacción entre las artes, y la fotografía es, sin duda, una manera de hacer magia con la imagen.

I.B.C.- También tienes en tu catálogo diversas obras ligadas a la poesía, ¿qué relación mantienes con este arte?

A.D.F.- La poesía es para mí una fuente inagotable de imaginación. De hecho, la palabra se filtra una y otra vez a través de mis obras. Además de obras que presentan un texto de un modo convencional porque en su plantilla acogen una voz, como *Ecos del pensamiento*, *Deidad Kármica*, *Somnus*, *El murmullo del mar* o *La face de la vérité*, hay otras obras en que la poesía sirve de punto de partida para la creación, aunque luego las palabras no se vuelvan sonido de una manera explícita, como en las obras *En el azul* o *Siluetas sobre fondo de silencio*. Finalmente, hay otras obras -y esto es algo que me interesa enormemente- que filtran la poesía de un modo distinto, ya que son los propios instrumentistas los que pronuncian ciertas palabras o susurran versos, como en *Redes al tiempo*, *Bajo el silencio*, *Bedankt*, *A través del océano*, *sobre un sendero de luz dorada* o, más recientemente, *Color de invierno*.

I.B.C.- En el catálogo de tus obras se puede observar una gran presencia de la percusión asociada a distintos grupos instrumentales. ¿Qué te ha llevado a incluir estos instrumentos? ¿Qué posibilidades crees que te ofrecen?

A.D.F.- La percusión me resulta muy atractiva porque ofrece un universo multitímbrico. Y ocurre que, con un solo intérprete, disponemos de un mundo sonoro de enorme riqueza y variedad. Por eso, en muchas ocasiones he incluido la percusión en mis obras. Eso sí, siempre dependiendo de la mayor o menor flexibilidad de las plantillas asociadas a los encargos que he ido recibiendo. Desgraciadamente no siempre es posible elegir.

I.B.C.- Entre 2000 y 2001 realizaste cursos de Composición e Informática musical en el IRCAM. ¿Cuáles son los principales descubrimientos que te proporcionó esta experiencia?

A.D.F.- El tiempo que estuve en París fue muy estimulante para mí. Pero no sólo fue estimulante lo que aprendí desde el punto de vista compositivo, también lo fue la cantidad de conciertos, especialmente estrenos, a los que pude asistir. El ambiente musical parisino es maravilloso y, además, muchos de los conciertos a los que asistí se realizaban en relación conjunta entre el Centro Pompidou y el IRCAM, así que estaban fundamentados en la interacción entre artes, hecho que, en mi opinión, es una fuente de enorme riqueza.

I.B.C.- ¿Cómo fue tu primer contacto con la música de la escuela espectralista?

A.D.F.- Cuando finalicé mis estudios oficiales de Composición, no había oído hablar de la escuela espectral. Fue entonces cuando me hice discípula de José Luis de Delás, maestro al que debo muchísimo. Trabajé cuatro años a su lado y conocí a muchos compositores europeos que, hasta entonces, me eran desconocidos. Paralelamente, durante este tiempo, escuché el *Concierto para violín y orquesta* de José Manuel López López, concierto que acababa de estrenarse. Y realmente para mí fue como una revelación. Quedé con él y me habló de los fundamentos del espectralismo. A partir de entonces fui profundizando más en sus principios acústicos y comencé a analizar mucha música espectral de otros autores, particularmente de Grisey y Murail. Así que fue por esa época cuando comencé a incorporar conceptos de la música espectral a mi propia obra.

I.B.C.- El estudio del timbre constituye el ideal compositivo de los compositores de música espectral. Siendo el sonido y el timbre el elemento principal de la composición, no todos ellos trabajan de la misma manera, sino que sus obras se desarrollan a partir de distintos planteamientos. ¿Te sientes atraída por la música de alguno o algunos de ellos en particular? ¿Podrías explicar por qué? ¿De qué manera han incidido estos planteamientos en tu forma de hacer música?

A.D.F.- De entre los fundadores del espectralismo, Tristan Murail es el compositor al que me siento más afín. Me gusta mucho cómo maneja la armonía y la textura, sin renunciar a la linealidad. En una obra como *El espíritu de las dunas*, la melodía inicial del oboe sirve de hilo conductor para la génesis de la obra. Para mí la línea es también importante: puedo concebir texturas, pero necesito contornos.

I.B.C.- Me gustaría que habláramos un poco sobre tu obra *Llueven estrellas en el mar*. Compuesta en 2017 y estrenada durante el verano de 2019 por la JONDE, esta obra fue un encargo de la Fundación SGAE y de la AEOS. ¿Podrías explicar cómo fue su proceso de gestación, si partiste de una idea extramusical que luego te planteaste llevar a la partitura o si el punto de partida fue la propia música?

A.D.F.- El encargo de esta obra fue una gran alegría. La JONDE es una orquesta magnífica. Me encanta trabajar con intérpretes jóvenes porque generalmente están llenos de ilusión y son muy permeables a nuevas propuestas. Y en la JONDE siempre he encontrado una receptividad magnífica. Así fue, por ejemplo, en el estreno de *Nadiyama*, que interpretó la Academia de Música Contemporánea de la JONDE durante el XXVII Festival de Alicante, en el año 2011. Además ocurrió que, cuando se iba a estrenar *Llueven estrellas en el mar*, en la JONDE había varios miembros de la orquesta que habían sido alumnos míos de Análisis musical. Por tanto, había un componente afectivo. Por otro lado, tengo un grandísimo aprecio a José Luis Turina. De este modo el encargo estuvo lleno de atractivo para mí, tanto desde el punto de vista musical como humano. Por otra parte, sabía que la obra se interpretaría el 5 de agosto en el Konzerthaus de Berlín, época en la que se produce una de las lluvias de estrellas más conocidas popularmente, las Perseidas. Esa imagen de las estrellas fugaces alcanzando el mar me resulta muy sugerente. Así, a partir de ella fui hilando el sonido: en el silencio de la noche el sonido del mar, una gaviota cruzando el horizonte, la luz de las estrellas rozando el agua... Y así generé la obra, con una duración de unos 13 minutos, partiendo del espectro de *Mi*, que sirve de eje a todo el discurso. La pieza se desarrolla en un solo trazo, aun-

que podemos definir siete secciones que se suceden sin interrupción y que van transformando de mil modos distintos el material de partida.

I.B.C.- A lo largo de la obra, la música va pasando por distintas polaridades que constituyen diferentes armónicos del sonido *Mi*. ¿Este hecho estaba entre los planteamientos iniciales? ¿Podrías comentar algo acerca de la elección de la interválica o, en general, de los procedimientos compositivos empleados?

A.D.F.- Desde el punto de vista de la elección interválica, debo decir que la obra se inicia con dos micromotivos: el primero a cargo del arpa en el compás dos, una séptima mayor, y el segundo a cargo de la celesta en el compás cinco, una cuarta aumentada. A partir de ese momento se hibridarán diversos materiales lineales y armónicos que se derivan de dichos intervalos y que acaban vinculando mundos aparentemente alejados, como un espectro armónico y una escala de tonos enteros.

Entre los procedimientos compositivos empleados mencionaré dos especialmente significativos: el empleo de simetrías armónicas y lineales y la presentación de imitaciones diversas, a veces cánones muy rigurosos. Por otra parte, y como no podía ser de otra manera, juego con los diversos grados de armonicidad e inarmonicidad, trabajando con la armonía de mil modos distintos. Al final de la obra escucharemos un enorme cluster que, finalmente, se transmuta y acaba sonando un espectro nítido con el sonido *Mi*.

I.B.C.- ¿Eres optimista frente a la música contemporánea?

A.D.F.- Por supuesto. Soy optimista porque creo en el ser humano y porque creo que cada individuo que se expresa con el arte tiene algo que decir si lo hace desde la sinceridad y desde la libertad. La música contemporánea tiene muchos detractores, pero eso se debe en gran medida a la manipulación a la que estamos sometidos. Vivimos el imperio del espectáculo, del mero entretenimiento, frente al valor de la cultura, cada vez más desatendido. Y esto acaba por tergiversar la realidad. Yo creo que en todas las épocas ha habido grandísimos compositores y, naturalmente, también los hay en la actualidad. Sólo tenemos que conceder a la música contemporánea una escucha desprejuiciada. Deberíamos todos dar una oportunidad al arte que nos rodea porque, sin duda, merece la pena y, además, creo que es una enorme responsabilidad de todos.

I.B.C.- ¿Cómo ves el panorama de la música española de nueva creación?

A.D.F.- Creo, como ya he dicho antes, que España vive una situación de enorme riqueza. Hoy en día hay muchísimos compositores en activo, nutriendo la creación contemporánea. Desde la generación de nuestros maestros hasta los más jóvenes, creo sin duda ninguna que la composición española contemporánea es verdaderamente fecunda.

I.B.C.- ¿Qué oportunidades tienen hoy en día los compositores y las compositoras jóvenes?

A.D.F.- Las oportunidades no siempre son sencillas, pero dedicarse a la creación es algo maravilloso. Por eso, al margen de las oportunidades que el tiempo actual nos ofrezca, yo les diría a los jóvenes compositores que no se cansen de buscar y que luchen cada día porque el mero entretenimiento, que a través de los medios de comunicación trata tantas veces de manipular al público (a las masas, que diría Ortega), se vea sustituido por la Cultura con mayúsculas, esa que se gesta a base de esfuerzo, de reflexión y de sentido crítico. Al margen de los mil avatares que la vida compositiva pueda traernos, vivir para la creación, sencillamente, merece la pena.



## Anexo 2

### Catálogo de obras de Alicia Díaz de la Fuente

Información facilitada por Alicia Díaz de la Fuente, procedente de su archivo personal, y que se encuentra en la página principal de la compositora: <https://www.aliciadiazdelafuente.com/>

1. *Pieza para violín y piano* (1989), 8´
2. *Impresión* (1989), pieza para piano, 3´  
Estreno: Hotel Gaudí de Astorga (León), 30 de diciembre de 1989. Intérprete: R. Fresco
3. *Trío para flauta, viola y arpa* (1989), 6´  
Estreno: Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 7 de marzo de 1990.  
Intérpretes: J.C. Asensio, S. Cantó y B. Millán
4. *Preludio, coral y fuga* (1989-90) para órgano, 10´  
Lugar y fecha del estreno: Iglesia de Santa Cruz de Madrid, 19 de marzo de 1990. Intérprete: R. Fresco
5. *Pieza para oboe, violoncello y piano* (1990), 8´
6. *Estímulos* (1990), para flauta y cinta magnética 7´ 36´´  
Estreno: Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 21 de marzo de 1990. Intérprete: J. C. Asensio
7. *Sheila* (1989-1990), para órgano y trombón, 6´
8. *Variaciones para quinteto de cuerda, arpa y percusión* (1990), 10´
9. *Cuarteto de cuerda* (1990), 12´  
Lugar y fecha del estreno (primer movimiento): Auditorio Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 18 de marzo de 1992. Intérpretes: A. J. García, V. Arriola, S. Vacas y P. Friheoff
10. *Sobre la fortuna de William Byrd* (1991), para flauta de pico y clave, 3´ 30´´
11. *La tierra, los dioses, el creador y los brujos* (1991), para flauta y guitarra, 3´  
Lugar y fecha del estreno: Teatro Ateneo de Madrid, 5 de abril de 1992. Intérpretes: A. Vidal y J. C. Asensio
12. *Birds* (1991-92) para clarinete, violoncello y cinta magnética, 7´  
Lugar y fecha del estreno: Auditorio Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 11 de marzo de 1992 Intérpretes: J. M. Hernández y A. Montejano

- 13.** *Testamento del pájaro solitario* (1991), para grupo de cámara y dos sopranos, 20´  
Premio de Composición “Flora Prieto” 1991.
- 14.** *Entre las sombras espesas* (1992), para tuba y percusión, 7´  
Lugar y fecha del estreno: Auditorio Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 21 de mayo de 1992 Intérpretes: M. Moreno, I. Arévalo, J. A. Aizpura y E. Moreno
- 15.** *Iris* (1992), para orquesta, 15´
- 16.** *Carmina* (1991-93), obra dramática en un acto para orquesta, coro y siete solistas vocales, 50´
- 17.** *Babilonia* (1992-93) para flauta, clarinete en sib, viola, violoncello, percusión y soprano, 10´ Premio Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero 1993  
Lugar y fecha del estreno: Paraninfo-Auditorio de la Universidad de Alcalá de Henares, Guadalajara. 17 de diciembre de 1993. Intérpretes: Grupo de Cámara dirigido por P. Alcalde
- 18.** *Ausencia* (1994) para flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano y percusión, 7´  
Lugar y fecha del estreno: Auditorio Nacional de Música de Madrid, 19 de diciembre de 1995. Intérpretes: Grupo Cámara XXI dirigido por Ángel Gil Ordóñez
- 19.** *Ecos del pensamiento* (1994) para flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano, percusión y soprano, 17´  
Segundo premio S.G.A.E. 1995.  
Lugar y fecha del estreno: Auditorio Nacional de Música de Madrid, 19 de diciembre de 1995 Intérpretes: Grupo Cámara XXI dirigido por Ángel Gil Ordóñez con P. Jurado como solista
- 20.** *Blenda* (1995), para orquesta de cuerdas, 6´  
Lugar y fecha del estreno: Auditorio Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 16 de mayo de 1995. Intérpretes: Camerata Transsylvánica dirigida por Pieralberto Cattaneo
- 21.** *Espacios virtuales* (1994-95) para flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano, percusión, y soprano, 9´  
Lugar y fecha del estreno: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 21 de mayo de 1995. Intérpretes: Grupo Círculo dirigido por A. Tamayo con P. Jurado como soprano solista
- 22.** *En el azul* (1995), para orquesta sinfónica y seis solistas, 20´  
Encargo del INAEM, Premios a la creación musical 1995.  
Lugar y fecha del estreno: V Festival de Música Joven de Segovia, Patio de la Herradura del Palacio de la Granja de Segovia, 25 de Julio de 2000. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de estudiantes de la Comunidad de Madrid dirigida por G. Mancini.

**23.** *Mundo del agua* (1995) para flauta, clarinete en sib, trompa, trombón, percusión, piano y cuerdas, 7´

Lugar y fecha del estreno: Auditorio Nacional de Música de Madrid, 22 de mayo de 1996. Intérpretes: Ensemble Plural dirigido por F. Panisello

**24.** *Sobre Riu riu chiu* (1996), para piano, 3´

Lugar y fecha del estreno: Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 28 de marzo de 1996. Intérprete: A. Vega Toscano

**25.** *Deidad Kármica* (1996), para flauta y voz, 6´

Lugar y fecha del estreno: Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 5 de mayo de 1996. Intérpretes: P. Jurado y M. Rodríguez Arrivas

**26.** *Seis piezas para quinteto* (1996), para flauta, violín, viola, piano y percusión, 10´ Lugar y fecha del estreno: Escuela de Música de Manhattan, Nueva York, 15 de octubre de 1997. Intérpretes: P. Vliek, Sh. Vijayan, E. Witzhum, C. Nappi y J. García León

**27.** *Banquete de la sensatez* (1996-97), ballet para flauta, violín, órgano, percusión, coro y soprano solista.

**28.** *Nachtregen* (1997), para flauta, soprano, acordeón y percusión, 5´

**29.** *Divertimento* (1997), para flauta, percusión y recitador, 7´

**30.** *Nacht* (1997-98), para cuarteto de cuerda, 7´

**31.** *Lámparas de cristal y espejos verdes* (1998), para soprano solista y coro a cuatro voces mixtas, 7´

**32.** *Vitores* (1998), para soprano y piano, 40´´

Lugar y fecha del estreno: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 4 de noviembre de 1998. Intérpretes: P. Jurado y S. Mariné

**33.** *Ritos y danzas* (1998) para flauta, violín, percusión y órgano, 14´

Lugar y fecha del estreno: Auditorio Alfredo Kraus de Majadahonda, 26 de mayo de 2000. Intérpretes: Grupo de Cámara Ad Libitum dirigido por R. Barrio

**34.** *Siluetas sobre fondo de silencio* (1998), para flauta, oboe, violoncello, percusión y celesta, 14´

Premio de Composición del INAEM 1997

Lugar y fecha del estreno: Colegio de España en París, 18 de noviembre de 1999. Intérpretes: Ensemble Multifonía

**35.** *Palabras de ayer* (1999), para acordeón y guitarra, 6´

Estreno: Castillo de Santa Bárbara de Alicante (16 Festival de Música Contemporánea de Alicante), 17 de septiembre de 2000. Intérpretes: A. Vidal y E. Algora

**36.** *Silencio de solo esperar* (1999) para mezzosoprano y guitarra, 6´

Lugar y fecha del estreno: Teatro Principal de Santiago de Compostela, 20 de diciembre de 1999. Intérpretes: E. Montaña y A. Vidal

**37.** *Miniatura huxleriana* (1999) para clarinete, fagot y piano, 5´

Lugar y fecha del estreno: Salón Dorado (C. de cultura) de Buenos Aires, 28 de noviembre de 2001. Intérpretes: Armonía Opus Trío

**38.** *Godanbambú* (1999), para flauta, violín, viola, violoncello y soprano, 8´

**39.** *Variazioni sulla notte* (2000), para cuarteto de cuerda, 6´

**40.** *Somnus* (2000) para flauta, oboe, violín, viola, violoncello, piano, percusión, soprano, tres recitadores, imágenes y electrónica, 14´

Encargo de la Concejalía de Educación y Juventud del Ayuntamiento de Majadahonda.

Lugar y fecha del estreno: Auditorio Alfredo Kraus de Majadahonda, 26 de mayo de 2000. Intérpretes: Grupo de Cámara Ad Libitum dirigido por R. Barrio

**41.** *Orai Kanta* (2000), para acordeón y piano, 7´

**42.** *Elde* (2000), para piano y electrónica, 7´ 10´´

Lugar y fecha del estreno: Auditorio del Conservatorio de Música de Perpignan (Festival Aujourd´hui Musiques 2000), 27 de noviembre de 2000. Intérprete: J. Pierre Dupuy

**43.** *Arena bajo el mar* (1999-2000), para flauta, clarinete, percusión y piano, 7´

Lugar y fecha del estreno: Brancusi Gallery, Kishinev (República Moldava), 16 de junio de 2002. Intérpretes: Ars Poetica Ensemble

**44.** *Sur la nuit* (2001) para tres percussionistas y electrónica, 7´

Lugar y fecha del estreno: Teatro de Pekín (Programa Cultures) Pekín, 21 de abril de 2001. Intérpretes: J. Guillem, A. Lorente y J. Shanlin

**45.** *Profecías* (2001), para órgano, 4´

**46.** *Sur la nuit 2* (2001), para un percussionista y electrónica, 7´ 20´´

Lugar y fecha del estreno: Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (Festival de Música contemporánea COMA 2001), 7 de noviembre de 2001. Intérprete: J. Guillem

**47.** *El destino de Euterpe* (2002), para flauta, dos violines, viola, violoncello, contrabajo, percusión y piano, 11´

Encargo del Ensemble Télémaque de Marsella

Lugar y fecha del estreno: Ciudad de la Música de Marsella, 19 de abril de 2002. Intérpretes: Emsemble Télémaque dirigido por R. Lay

**48.** *Redes al tiempo* (2002), para flauta y piano, 6´

Encargo del C.D.M.C.

Lugar y fecha del estreno: C.P. Marcos Redondo de Ciudad Real, 17 de febrero de 2005.

**49.** *Les prétemps du monde* (2002), para órgano y recitador, 12´

Encargo de la Ville de Bagnols sur Cèze

Lugar y fecha del estreno; Bagnols sur Cèze, 29 de noviembre de 2002. Intérpretes: Jean Pié-  
rre Baston y Clément Riot

**50.** *Aní, el sueño de un niño* (2002), para electrónica, 9´06´´

**51.** *Un minuto por Galicia* (2003) para flauta, oboe, acordeón, piano, dos violines, viola y vio-  
loncello, 1´

Lugar y fecha del estreno: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 25 de febrero de 2003. Intérpre-  
tes: Grupo de Cámara Encrim.

**52.** *El murmullo del mar* (2003), para clarinete, violín, violoncello, percusión, piano y so-  
prano, 5´

**53.** *La face de la vérité* (2004-05), para órgano y recitador, 9´

Lugar y fecha del estreno: Lyon (E. Saint-Bonaventure), 5 de junio de 2005. Intérpretes: Jean  
Pierre Baston y Clément Riot

**54.** *"...recibiéndole el mar del alto vuelo"* (2005), para órgano barroco español, 3´ 30´´

Encargo de la Asociación Manuel Marín de amigos del órgano de Valladolid

Lugar y fecha del estreno: I. de Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid), 21 de agosto de  
2005. Intérprete: Lucía Riaño

**55.** *Pleamar* (2005), para quinteto de metal, 11´

Encargo del CDMC para el XXI Festival de Música Contemporánea de Alicante

Lugar y fecha del estreno: Teatro Arniches de Alicante, 28 de septiembre de 2005. Intérpretes:  
Spanish Brass Luur Metals

**56.** *Le nuage des rêveurs* (2005), para órgano y recitador, 6´

Lugar y fecha del estreno: Catedral de Perpignan, Festival de Música Contemporánea "Au-  
jourd´hui Musiques" de Perpignan, 2005, 28 de noviembre de 2005. Intérpretes: Jean Pierre  
Baston y Clément Riot

**57.** *Bajo el silencio* (2005), para clarinete, 5´30´´

Lugar y fecha del estreno: C. Cristóbal de Morales de Sevilla (Ciclo de Música Contemporánea  
del Ayuntamiento de Sevilla, 2005), 30 de noviembre de 2005. Intérprete: Camilo Irizo

**58.** *Umbrales* (2006), para vibráfono, 9´

Lugar y fecha del estreno: Museo Guggenheim de Bilbao, XXVI Festival BBK de Músicas Actua-  
les, 23 de noviembre de 2006. Intérprete: Juanjo Guillem

**59.** *Un templo para Isis* (2006-07), para violín, 6´

Estreno: Salón Regio de la Diputación Provincial de Cádiz, VI Festival de Música Española de

Cádiz, 23 de noviembre de 2008, Intérprete: Manuel Guillén.

**60.** *Mar de luna* (2007), para oboe, guitarra y acordeón, 6´

Lugar y fecha del estreno: Museo de la Casa de la Moneda de Madrid, 17 de mayo de 2007. Intérpretes: Trío Per Sonare

**61.** *Aymar* (2007), para orquesta de cuerdas, 10´

Encargo del VII Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos en colaboración con el INAEM

Lugar y fecha del estreno: Auditorio de la Casa de la Cultura de Tres Cantos, 23 de septiembre de 2007. Intérpretes: Orquesta SIC dirigida por Sebastián Mariné

**62.** *Homenaje* (2007), para piano, 5´

Encargo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

Lugar y fecha del estreno: Ciclo de conciertos del CDMC- Auditorio 400 del Museo de Arte Reina Sofía de Madrid, 10 de noviembre de 2008. Intérprete: Xiaofeng Wu

**63.** *La noche en ti no alterna* (2007-08), para coro y órgano, 12´

Encargo del INAEM-OCNE

Lugar y fecha del estreno: Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, II Festival América-España, 27 de junio de 2008. Intérpretes: Coro Nacional de España y Raúl Prieto dirigidos por Mireia Barrera

**64.** *Habib* (2008), para violín, violoncello y piano, 6´

Encargo del Trío Arbós

Lugar y fecha del estreno: Salão Medieval de la Universidade do Minho de Braga (Portugal), 13 de diciembre de 2010. Intérpretes: Trío Arbós.

**65.** *La novena estatua* (2009), para orquesta y CD (voz y electrónica), 13´

**66.** *Té de luces* (2010/2011), para piano, 11´

**67.** *Nadiyama* (2011), para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos violines, viola, violoncello y percusión, 8´ 30´´

Lugar y fecha de estreno: Auditorio de las Cigarreras (Alicante), 18 de septiembre de 2011. Intérpretes: Academia de Música Contemporánea de la Jonde dirigidos por Francisco Valero.

**68.** *En lo más hondo de la noche* (2012), para soprano, piano, violín, viola, violoncello y percusión –glockenspiel, triángulo, maracas, bombo pequeño y tam-tam mediano-. (Basado en “Té de luces”)

**69.** *Bedankt!* (2012), para cuarteto de guitarras, 5´ 30´´

Lugar y fecha de estreno: 52 Semana de Música Religiosa de Cuenca. I. de Santa Cruz (Cuenca), 30 de marzo de 2013, Intérpretes: Cuarteto Ex Corde

**70.** *Un elfo bajo la luz de la luna en el solsticio de invierno* (2013), para piano, 6´ 10´´



**71.** *Plenitud (Om Tare Tuttare Ture Soha)* (2013), para cuarteto de cuerda, 3´30´´

**72.** *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada (Om Ahmi Deva Hrih)* (2014), para violín y piano, 5´

Lugar y fecha de estreno: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Edificio Nouvel, Auditorio 400 (Madrid), 11 de marzo de 2015. Intérpretes: Sara Molina, violín, y Alejandro Lorenzo, piano.

**73.** *Prajna (Om a ra pa ca na dhih)* (2015), para dos pianos, 5´30´´

**74.** *Holdzie Chopinowi* (2015), para piano, 2´

Estreno: Festival Chopin de Valldemossa (Cartuja de Valldemossa), 30 de agosto de 2015

**75.** *Hommage an Bach (Über der dritten Suite für Cello)* (2015) para violoncello solo 5´ Lugar y fecha de estreno: Iglesia Nuestra Señora del Buen Varón, Hoyos, 25 de julio de 2015. Intérprete: Javier Albarés, solista de la ORTVE

**76.** *Sexteto* (2015) para flauta, clarinete, violín, viola, violoncello y piano. 6´

Estreno: XV Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos. Auditorio del C. C. Adolfo Suárez de Tres Cantos, Madrid, 11 de octubre de 2015. Intérprete: solistas de la ORCAM bajo la dirección de Alfonso Martín.

**77.** *Por el agua de Granada sólo reman los suspiros* (2016), para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa, 5´. Estreno: Festival de Música Contemporánea COMA´16, CentroCentro, Madrid, 19 de noviembre de 2016. Intérpretes: Quinteto Enara

**78.** *Llueven estrellas en el mar* (2017), para orquesta, 12´. Estreno: 29 de julio de 2018, Auditorio Riojaforum, Logroño. JONDE bajo la dirección de Pablo González. 5 de agosto: Konzerthaus de Berlín, estreno en Alemania

**79.** *Blami* (2018), obra pedagógica para violoncello y piano encargo del Dúo Pazeci para formar parte de la colección de CDs para violoncello y piano grabados por Cecilia de Montserrat y Paz Jaramillo para C.E 2018, 3´

**80.** *Metally* (2018), para bombardino y piano, encargo de la Asociación Española de Tubas y Bombardinos para el Concurso AETYB 2018 dentro del Festival AETYB MADRID 2018. Estreno: 22 de julio, dentro del Festival AETYB MADRID 2018 en el RCSMM, 10´

**81.** *Color de invierno* (2019), obra para saxofón soprano estrenada dentro del Ciclo “Música Callada” de Barcelona el 10 de febrero de 2019 en la interpretación de Rafael Yebra, 6´

**82.** *Más allá del horizonte* (2019), obra para violín, clarinete, saxofón tenor y piano grabada por el ensemble Opus22 el 14 de septiembre de 2019 para el CD de la revista Sibila nº 59, 5´

## **Anexo 3**

### ***Discografía de Alicia Díaz de la Fuente***

- *Ecos del pensamiento* (1994), en *Música Contemporánea* [CD] (1996) Madrid: Fundación Autor de la SGAE.  
Interpretación del Grupo Cámara XXI dirigido por Ángel Gil Ordóñez con la soprano Pilar Jurado como solista.
- *El destino de Euterpe* (2002), en *Vigésimo armónico* [CD] (1996) Toledo: Producido por Augusto Guzmán para Still Noise.  
Grabación en directo del concierto realizado el 26 de junio de 2007 en el Círculo de Arte de Toledo, con ocasión del XIII Festival Internacional de música de Toledo. Interpretación del Grupo Vigésimo armónico dirigido por Antonio Fernández Reymonde
- *Holdzie Chopinowi* (2015), en *24 Preludis per a Frédéric Chopin* [CD] (2017) Palma de Mallorca: Producciones Blau.  
Interpretación de Bartomeu Jaume, piano
- *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada (Om Ahmi Deva Hrih)* (2014), en *Compositores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* [CD] (2016) Madrid: RCSMM. Edición y coordinación: Alejandro Román  
Intérpretes: Sara Molina, violín, y Javier Lorenzo, piano.
- *Hommage an Bach (Über der dritten Suite für Cello)* (2015), en *Parafraseando a Bach* [CD] (2016) Madrid: Nibius. Producción. Magdalena Llamas y José Miguel Martínez.  
Intérprete: Javier Albarés, violoncello.
- *Un templo para Isis* (2006-2007), en *The Spanish solo violin. Música española del siglo XXI para violín solo* [CD] (2019) Madrid: Nibius. Producción. Magdalena Llamas y José Miguel Martínez.  
Intérprete: Manuel Guillén, violín.



- De próxima aparición, el CD que acompaña al monográfico que le dedica la revista *Sibila*, nº 59 [en imprenta]:

*Alicia Díaz de la Fuente. Sonido y palabra* [CD] (2019) Madrid: Sibila.

Contiene las obras:

1) *Más allá del horizonte* (2019), para violín, clarinete, saxofón y piano; 2) *Color de invierno* (2018-19), para saxofón soprano; 3) *Un templo para Isis* (2006-07), para violín; 4) *El destino de Euterpe* (2002), para flauta, dos violines, viola, violoncello, contrabajo, percusión y piano; 5) *Bajo el silencio* (2005), para clarinete en sib; 6) *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada* (2014), para violín y piano; 7) *Umbrales* (2006), para vibráfono; 8) *Bedankt!* (2013), para cuarteto de guitarras.

Intérpretes: [1, 2, 3, 5 y 6] Ensemble Opus22; [4] Ensemble Télémaque; [7] Digraph Project: Miguel Ángel Real Pérez (vibráfono); [8] Cuarteto Ex Corde.

Grabaciones: [1, 2, 3, 5 y 6] Auditorio Manuel de Falla del RCSM de Madrid, 14 y 15 de septiembre de 2019. Producción: Zafiro Visual. Responsable de grabación: Julián Ávila. [4] Ciudad de la Música de Marsella, 19 de abril de 2002 (grabación en vivo). [7] Auditorio Unión Musical de Almansa, 19 de noviembre de 2018 (grabación en vivo). [8] Iglesia de Santa Cruz de Cuenca, 30 de marzo de 2013 (grabación en vivo)