UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

FACULTAD DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS

MÁSTER EN INTERPRETACIÓN MUSICAL E INVESTIGACIÓN PERFOMATIVA

UNIVERSIDAD
ALFONSO X EL SABIO

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE: EL TIMBRE EVOLUTIVO EN Y *LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020) PARA ORQUESTA SINFÓNICA

Autor: Iñaki Marcos Bueno

Director: Carlos Bermejo Martín

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría utilizar este espacio para agradecer a todas y cada una de las personas que me han ayudado y apoyado en esta corta pero intensa etapa durante mis estudios de Máster en Interpretación Musical e Investigación Performativa.

En primer lugar, gracias a mi tutor, el Doctor Carlos Bermejo Martín, por ayudarme y hacerme el camino más fácil, y por ver en él un reflejo de mi pasión por la música de hoy.

Gracias a mi familia, a mis padres, a mis tías y a mi abuela, por ser siempre un apoyo enorme, por creer en mí sin pensarlo ni un segundo y por darme apoyo emocional en las buenas y en las malas.

Gracias a mis compañeros, que son compañeros, pero sobre todo grandes amigos, por apoyarme y hacer de este curso académico un año inolvidable, lleno de aprendizajes y de anécdotas imperecederas.

Gracias a mi maestro, Vicente Alberola, por enseñarme qué es ser un artista y sobre todo, qué es ser humano, gracias por transmitirme tu pasión, tu compromiso y por regalarme tu música y enseñanzas de valor incalculable.

Y Gracias Alicia Díaz de la Fuente, por tus enseñanzas, por inspirarme, por estar siempre dispuesta a ayudar y a ceder tus increíbles conocimientos y por tu maravilloso arte.

Gracias música.

RESUMEN

La presente investigación realiza una contextualización de la figura de Alicia Díaz de la Fuente como compositora y pedagoga y ahonda en aspectos formales y tímbricos de su obra *Y la mañana se llenó de luz* (2020) para orquesta sinfónica, con el motivo de corroborar el hecho de que son estos aspectos los que configuran la obra. El objetivo principal del presente trabajo es realizar el primer análisis formal y tímbrico de la obra para poder corroborar la siguiente hipótesis: ¿Es el uso de las combinaciones tímbricas y el timbre evolutivo, que forman texturas homogéneas, la característica que articula la estructura formal y tímbrica de la obra objeto de estudio?

Para la correcta contextualización de la compositora y su obra, ha sido de gran ayuda la consulta de investigaciones ya existentes como *Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical*, y *Llueven estrellas en el mar de Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a través del análisis* de Inmaculada Blánquez Cerrato, escritos como *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale*, de Gérard Grisey y las partituras originales de la propia compositora. Esto, sumado a las entrevistas existentes a la compositora y las realizadas para la presente investigación, ha derivado en una contextualización muy fructífera. El análisis, se ha dividido en dos grandes partes: el análisis formal, y el análisis tímbrico, que, sin embargo, han resultado estar muy relacionados, pues el tratamiento tímbrico de los materiales determina la estructura formal de la obra.

Los resultados obtenidos del análisis han sido totalmente positivos. Se ha corroborado la pregunta de investigación y se han abordado los objetivos generales y los específicos con éxito, abriendo así posibles líneas de investigación futuras.

Palabras clave: Alicia Díaz de la Fuente, análisis musical, timbre, orquesta sinfónica, *Y la mañana se llenó de luz*.

ABSTRACT

The present research makes a contextualization of the figure of Alicia Díaz de la Fuente as a composer and pedagogue and delves into formal and timbre aspects of her work *Y la mañana se llenó de luz* (2020) for symphony orchestra, with the aim of corroborating the fact that it is these aspects that make up the work. The main objective of the present work is to carry out the first formal and timbral analysis of the work to corroborate the following hypothesis: Is the use of timbral combinations and the evolving timbre, which form homogeneous textures, the characteristic that articulates the formal and timbral structure of the work under study?

For a correct contextualization of the composer and her work, it has been of great help to consult existing research such as Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical, and Llueven estrellas en el mar de Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a través del análisis by Inmaculada Blánquez Cerrato, writings such as Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale, by Gérard Grisey and the composer's own original scores. This, together with the existing interviews with the composer and those carried out for the present research, has resulted in a very fruitful contextualisation. The analysis has been divided into two main parts: the formal analysis and the timbre analysis, which, however, have turned out to be closely related, as the timbre treatment of the materials determines the formal structure of the work.

The results obtained from the analysis have been entirely positive. The research question has been corroborated and the general and specific objectives have been successfully addressed, thus opening possible lines of future research.

Keywords: Alicia Díaz de la Fuente, musical analysis, timbre, symphony orchestra, *Y la mañana se llenó de luz*.

Aproximación a la estética de Alicia Díaz de la Fuente: el timbre evolutivo en* Y la mañana se llenó de luz *(2020) para orquesta sinfónica

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 3

1. A. JUSTIFICACIÓN 3

1. B. OBJETIVOS 4

1. C. METODOLOGÍA 5

1. D. ESTADO DE LA CUESTIÓN 7

CAPITULO 1: BREVE BIOGRAFÍA DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE; SEÑAS DE IDENTIDAD Y CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020) 9

1.1 ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE (MADRID, 1967) 9

1.2 SEÑAS DE IDENTIDAD DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE 11

1.2.1 LA INFLUENCIA DE LA *ESTÉTICA ESPECTRAL* 12

1.2.2 LA MÚSICA Y EL SENTIDO POÉTICO 16

1.3 CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020) PARA ORQUESTA SINFÓNICA 19

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS TÍMBRICO DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020) PARA ORQUESTA SINFÓNICA DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE 21

2.1 PRIMER BLOQUE: EXPOSICIÓN [A] 22

2.2 SEGUNDO BLOQUE: DESARROLLO [B] 33

2.3 TERCER BLOQUE: RECAPITULACIÓN [C] 58

CAPITULO 3. RECOPILACIÓN DE LOS ELEMENTOS DEFINITORIOS DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE EN RELACIÓN CON EL TIMBRE, LA FORMA Y EL TRATAMIENTO DEL MATERIAL 70

3.1 PRINCIPALES POLARIZACIONES DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* SEGÚN ASPECTOS FORMALES. 70

3.2. TÉCNICAS Y EFECTOS INSTRUMENTALES QUE PARTICIPAN EN EL CAMBIO Y EVOLUCIÓN DEL TIMBRE EN *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE A TRAVÉS DE ASPECTOS FORMALES. 76

CONCLUSIONES 92

BIBLIOGRAFÍA 96

ÍNDICE DE FIGURAS 100

ÍNDICE DE TABLAS 103

ANEXOS 105

ANEXO 1. TRADUCCIÓN DEL CAPÍTULO: *A PROPÓSITO DE LA SÍNTESIS INSTRUMENTAL* DE LOS *ESCRITOS* DE GÉRARD GRISEY. 1979 106

ANEXO 2. ENTREVISTA A ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE: 01-06-2023. 112

1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día, existen profundos y extensos estudios sobre diversos parámetros de una obra musical. Sin embargo, el estudio del timbre, cualidad básica y sumamente importante del sonido, no se encuentra entre los más destacados en nuestro país. Aunque es cierto que en otros países, como en Francia, son destacables muchos trabajos de investigación, tesis, artículos e infinidad de estudios sobre este parámetro. El presente trabajo de investigación pretende, por consiguiente, analizar y sacar a colación el valor de este parámetro musical en la obra *Y la mañana se llenó de luz* (2020) para orquesta sinfónica de la compositora Alicia Díaz de la Fuente, una de las principales figuras del panorama musical contemporáneo nacional.

Asimismo, se considera de suma importancia reivindicar la labor artística de Díaz de la Fuente como compositora y docente, cuya calidad musical le ha llevado a ser galardonada recientemente con el Premio Nacional de Música en la modalidad de composición (2022).

1. A. Justificación

En la actualidad, el panorama musical se caracteriza principalmente por un profundo eclecticismo. Es ampliamente conocido que, hoy en día, existe una infinidad de corrientes estilísticas a nivel musical, y artístico en general. Esto se debe, en parte, a la gran ruptura estilística que rompió con la tonalidad hacia el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), característica principal de la música occidental desde hacía más de tres siglos. Durante la segunda mitad del siglo XX y siendo en el XXI, surgen corrientes como el *Serialismo*, el *Serialismo Integral*, el *Minimalismo*, el *Conceptualismo*, el *Posmodernismo*, el *Espectralismo*, la *Nueva Complejidad*, la *Nueva Simplicidad* y un largo etcétera. La música de Alicia Díaz de la Fuente bebe directamente de varias de estas corrientes, siendo una de las más notables la del *Espectralismo*, como se explicará ulteriormente.

El germen de la presente investigación surge después de que el autor del presente trabajo asistiera al estreno de *Y la mañana se llenó de luz*, el 16 de abril de 2021. Tras la primera escucha de la obra, y gracias a la cercanía con la compositora, en relación profesora-alumno y mediante las asiduas colaboraciones con el Ensemble Opus 22, agrupación formada, en parte, por el

autor de esta investigación, para el que la compositora ha compuesto dos obras, han sido planteadas varias cuestiones en torno a la obra objeto de estudio y la estética musical de la compositora madrileña. En este contexto, también fue necesaria la escucha activa de obras de la compositora y la lectura de trabajos de investigación sobre su obra, así como artículos de diversa tipología escritos por Alicia Díaz de la Fuente.

Otra de las causas principales de elegir este tema fue, sin duda, la importancia que tiene poder investigar, reivindicar y elevar la figura de compositores vivos y activos, para poder darles la importancia que se merecen.

Mediante el presente Trabajo Fin de Máster, se pretende conseguir establecer los parámetros compositivos que dotan a Alicia Díaz de la Fuente de una personalidad musical propia y única y poder corroborar la pregunta de investigación que se plantea a continuación: ¿Es el uso de las combinaciones tímbricas y el timbre evolutivo, que forman texturas homogéneas, la característica que articula la estructura formal y tímbrica de la obra objeto de estudio? Para ello, se ha realizado un exhaustivo análisis tímbrico y formal de la obra *Y la mañana se llenó de luz* (2020), entrevistas con la compositora, y una lectura de los trabajos de investigación ya existentes sobre la compositora, además de la escucha y el análisis de las obras que pertenecen a la etapa de la obra objeto de estudio.

1. B. Objetivos

Para la correcta elaboración del presente trabajo de investigación, se ha pretendido lograr una serie de objetivos mediante la aplicación de diferentes metodologías de la investigación, que se han catalogado como objetivos generales y objetivos específicos.

Los objetivos generales son los siguientes:

1) Elaborar un análisis tímbrico y formal de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.
2) Conseguir establecer los parámetros compositivos que dotan a Alicia Díaz de la Fuente de una personalidad musical propia y única.

Por otra parte, los objetivos específicos son:

1) Conocer rasgos biográficos clave y el contexto sociocultural general que envuelve a la figura de Alicia Díaz de la Fuente.

2) Conocer las circunstancias de composición de la obra objeto de estudio.
3) Relacionar, a rasgos generales, la obra de Díaz de la Fuente mediante el estudio de las características que dotan la obra comprendida entre los años 2018 y 2020 de homogeneidad.

1. C. Metodología

Para la correcta y ordenada realización del presente trabajo de investigación, se han seguido una serie de metodologías. Debido a la temática artístico-humanística del trabajo, este no se ha podido llevar a cabo mediante la utilización una única metodología, sino que se han tenido que aplicar tres: una principal y dos secundarias.

La naturaleza musical de la investigación sugiere implícitamente un análisis musical, que podría ser *schenkeriano*[1], siguiendo la teoría de conjuntos o *Set Theory* de Allen Forte,[2] formal, armónico, y un largo etcétera. Sin embargo, estos procedimientos quedan descartados, pues son propios de un análisis tonal al uso que no procede en esta investigación, cuyo procedimiento analítico principal es el análisis tímbrico, propio de los compositores del *Movimiento Espectralista*.

La metodología principal empleada es el Estudio de Caso.[3] Esta metodología se enfoca en el análisis de una característica o caso de un objeto de estudio, el cual es único y exclusivo. En la presente investigación, se ha tomado la particularidad tímbrica de la obra de Alicia Díaz de la Fuente y en particular, su obra *Y la mañana se llenó de luz* (2020) para orquesta sinfónica como el caso de este estudio. Las fuentes necesarias para aplicar esta metodología de forma correcta han sido las propias partituras de la compositora (en concreto *Y la mañana se llenó de luz* (2020) para orquesta sinfónica, *Más allá del horizonte* (2019) para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, *Como brisa de otoño* (2019) para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, *Homenaje* (2007) para piano solo, *Un templo para Isis* (2007) para violín solo, *Umbrales*

[1] Allen Forte y Gilbert, Steven E. trad. Pedro Purroy Chicot. *Análisis Musical: introducción al análisis schenkeriano* (Madrid: Idea Books S.A., 2002).
[2] Allen Forte. *The structure of Atonal Music*. (Yale: Yale University Press, 1977)
[3] Viviana E. Jiménez Chaves «El estudio de caso y su implementación en la investigación», *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales* 8, n.º1 (2012): 141-150.

(2006) para vibráfono con percusión mixta, *"bajo el silencio"* (2005) para clarinete solo y *El murmullo del mar* (2003) para soprano, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión) y grabaciones de alguna de las obras, además de entrevistas a la propia compositora, como la entrevista a Alicia Diaz de la Fuente en RTVE[4] con el motivo del estreno de *Y la mañana se llenó de luz* en el año 2020.

Por otra parte, se han utilizado también otras metodologías, que se han categorizado como secundarias. Se ha aplicado la revisión bibliográfica y la revisión de base de datos para la constatación de algunas conclusiones que se han obtenido. Para corroborar la influencia del Espectralismo en los procedimientos compositivos de la compositora, se han consultado en gran medida artículos de revistas musicales notables como *Contemporary Music Review*, es el caso de *After-thougts*[5] y *Spectra and Sprites*[6] de Tristan Murail y *Spectralism* de Jonathan Harvey[7], textos escritos por la compositora, como su tesis doctoral[8] y artículos recopilados en diferentes revistas musicales como *Del espacio virtual a la ubicuidad sonora*[9], que se han empleado para lograr un acercamiento a la concepción musical de Alicia Díaz de la Fuente. Por último, también se han consultado otros textos que realizan un estudio del timbre o de la Escuela Espectral, como la tesis doctoral de Grégoire Carpentier[10] o el artículo sobre el Espectralismo de Antonio Lai[11] para conocer la tipología de análisis tímbrico según distintos autores.

---

[4] Corporación de Radio y Televisión Española, Sociedad Anónima, S.M.E.
[5] Tristan Murail, «After-thougts», *Contemporary Music Review* 19, n.º3 (2000): 5-9.
[6] Tristan Murail, «Spectra and Sprites», *Contemporary Music Review* 24, n.º2/3 (2005): 137-147. doi: 10.1080/07494460500154806.
[7] Jonathan Harvey, «Spectralism», *Contemporary Music Review* 19, n.º3 (2011): 11-14. doi: 10.1080/0749440000640331.
[8] Alicia Díaz de la Fuente, «Estructura y significado en la música serial y aleatoria» (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005)
[9]Alicia Díaz de la Fuente, «Del espacio virtual a la ubicuidad sonora», *Espacio sonoro* n.º 15 (2008): 1-10.
[10] Grégoire Carpentier, «Approche computationnelle de l'orchestration musicale: optimisation multicritère sous contraintes de combinaisons instrumentals dans de grandes banques de sons.» (tesis doctoral, Universite Paris VI - Pierre et Marie Curie, 2008)
[11] Lai, Antonio. «La imagen del sonido y la escritura espectral», *Escritura e imagen* 4, n.º diciembre (2008): 125-146. https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0808110125A

1. D. Estado de la cuestión

Cabe destacar la importancia de la figura de Alicia Díaz de la Fuente como compositora y pedagoga en el siglo XXI. Como fruto de esta relevancia en el panorama artístico nacional han resultado diversas investigaciones que se centran en su obra, su estética y sus influencias. Para la correcta realización del presente trabajo de investigación, ha sido necesario consultar estas investigaciones, que se han considerado fuentes secundarias.

Los trabajos de Inmaculada Blánquez Cerrato, siempre muy ligada a la figura de la compositora, como *Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical*,[12] *Llueven estrellas en el mar de Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a través del análisis*,[13] y las entrevistas que Díaz de la Fuente le brindó, como la que aborda el tema del último trabajo de investigación mencionado, son fuentes indispensables, que se han consultado para poder contextualizar, comprender otros puntos de vista y abordar la obra objeto de estudio de la presente investigación. Además, también se ha consultado el trabajo de investigación de Manuel Victorio Molina, *Análisis, uso de las técnicas extendidas y estudio de Metally de Alicia Díaz de la Fuente*,[14] que amplía los horizontes en cuanto a percepción de la obra de la compositora se refiere. Por otra parte, se han utilizado otras fuentes secundarias para la correcta contextualización de las diversas corrientes estéticas y artísticas que desembocan en el tema elegido. Estas fuentes son: *Historia de la Música Occidental,*[15] *Historia de la música en 6 bloque,*[16] y *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale* de Gérard Grisey[17], documento crucial para la comprensión de los métodos de composición de la *Escuela Espectral* (modelos acústicos, utilización de las nuevas tecnologías, etc.).

---

[12] Inmaculada Blánquez Cerrato, «Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a su personalidad musical» (Trabajo fin de Grado, Real Conservatorio de Música de Madrid, 2000)

[13] Inmaculada Blánquez Cerrato, «Llueven estrellas en el mar de Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a través del análisis» (Trabajo fin de Máster, Universidad Internacional de La Rioja, 2019)

[14] Manuel Victorio Molina, «Análisis, uso de las técnicas extendidas y estudio de Metally de Alicia Díaz de la Fuente» (Trabajo fin de Máster, Real Conservatorio de Música de Madrid, 2019)

[15] Peter J. Burkholder, Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2019)

[16] Roberto L. Pajares Alonso, *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 1. Músicos y contexto* (Madrid: Vision Libros, 2011)

[17] Gérard Grisey, *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale* (Paris: MF éditions, 2008)

Por otra parte, también se encuentran los artículos e investigaciones de la propia compositora, que abordan distintos temas como análisis de obras, comparaciones estéticas, y sobre todo, relatan la concepción artística de Díaz de la Fuente como compositora y también, como profesora de análisis musical. Asimismo, ha sido de gran ayuda la consulta asidua de la página web oficial de Alicia Díaz de la Fuente, que contiene información tan relevante como sus datos biográficos, bibliografía, catálogo de obras, grabaciones, entrevistas y partituras.[18] Por otra parte, se han consultado las obras mencionadas en el anterior apartado para corroborar las características principales de la estética musical de la compositora madrileña, así como poder plasmar el contexto de las obras de la misma etapa compositiva de la obra objeto de estudio de este Trabajo fin de Máster.

Además de todas las fuentes secundarias mencionadas, ha sido indispensable consultar una serie de fuentes enumeradas a continuación, que han sido consideradas las fuentes primarias del presente trabajo. En primer lugar, la partitura general de *Y la mañana se llenó de luz*,[19] facilitada por la propia compositora, ha sido un documento crucial para el desarrollo de todo el análisis realizado en la investigación. También se ha consultado y se ha realizado una escucha activa de la grabación del estreno de la obra a cargo de la Orquesta Nacional de España, perteneciente al Sinfónico 19 de la Temporada 2020/2021.[20] Por otra parte, han sido consideradas fuentes primarias una serie de documentos facilitados por la compositora que encuadran la obra en el marco pedagógico que fue concebida para la correcta contextualización del primer capítulo de la presente investigación. Estos documentos se refieren al área socioeducativa de la OCNE,[21] que elaboró un proyecto pedagógico sobre la música de Díaz de la Fuente con el motivo del estreno de *Y la mañana se llenó de luz*.[22]

---

[18] Alicia Díaz de la Fuente, «Alicia Díaz de la Fuente – Inicio». https://www.aliciadiazdelafuente.com/

[19] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz*, (Madrid: Autoeditada, 2020)

[20] Alicia Díaz de la Fuente, "Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. Orquesta Nacional de España, A. Albiach", Alicia Díaz de la Fuente. Subido el 23 de junio de 2021. Vídeo de YouTube, 15:53. https://www.youtube.com/watch?v=tbFWnSa4Y_s

[21] *Orquesta y Coro Nacionales de España*

[22] «Y la mañana se llenó de luz. Un proyecto creativo del Área Socioeducativa de la OCNE sobre la música de Alicia Díaz de la Fuente», Adoptar – Y la mañana se llenó de luz, acceso el 19 de enero de 2023. https://sites.google.com/view/adoptar-ylamanana/el-proyecto

CAPITULO 1: BREVE BIOGRAFÍA DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE; SEÑAS DE IDENTIDAD Y CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020)

1.1 Alicia Díaz de la Fuente (Madrid, 1967)

Alicia Díaz de la Fuente nace en el año 1967, en Madrid, ciudad donde comienza su carrera musical. En el Real Conservatorio de Música de Madrid estudia las carreras de composición e interpretación de órgano. Entre sus primeros profesores destacan Antón García Abril (composición) y Montserrat Torrent (órgano).

Durante cuatro años, asiste al aula de música de la Universidad de Alcalá de Henares, donde amplia sus estudios de composición de mano del compositor José Luis de Delás (1928-2018), del que se considera discípula. Esta es una etapa muy influyente en su vida, que recordará en numerosas entrevistas y homenajes al compositor, e incluso en alguna obra, como es el caso de *Como brisa de otoño* (2019), obra estrenada por el Ensemble Opus 22, compuesta en memoria de Delás.

A lo largo de su trayectoria, De la Fuente ha asistido a numerosos cursos de perfeccionamiento centrados en el análisis musical y la composición, donde ha podido tomar clases de compositores y pedagogos tales como Luis de Pablo (1930-2021), Mauricio Sotelo (1961*), Brian Ferneyhough (1943*), Tristan Murail (1947*), Gérard Grisey (1946-1998), Salvatore Sciarrino (1947*), Helmut Lachenmann (1935*), Klaus Huber (1924-2017) o Luca Francesconi (1956*), entre otros. Además, es doctora en Filosofía por la UNED tras la exposición de su tesis doctoral *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, en el año 2005.[23]

Su faceta como pedagoga es también muy amplia. En la actualidad, es catedrática de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde imparte las asignaturas de Composición y de Análisis de la música de los siglos XX y XXI a los alumnos del grado superior y de máster. La compositora madrileña ha sido profesora de Armonía, Análisis musical y Composición en el Conservatorio Profesional de Música “Joaquín Turina” de

[23] Alicia Díaz de la Fuente, «Estructura y significado en la música serial y aleatoria» (Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005)

Madrid, profesora de Técnicas y estéticas en la creación musical de los siglos XX y XXI de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (2009-2013), profesora de Análisis de música contemporánea en la Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Barenboim-Said (2013-2016), profesora de Formación musical y análisis en la Facultad de música y artes escénicas de la Universidad Alfonso X el Sabio (2013-2021), además de ser invitada a impartir diferentes conferencias y cursos en instituciones de nivel nacional e internacional tales como Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, Universidad de Alcalá de Henares, Universidad Autónoma de Madrid, Manhattan *School of Music* o *Staaliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* Stuttgart, entre otras.

Además, es la autora de artículos de investigación sobre distintos parámetros musicales como *Del espacio virtual a la ubicuidad sonora*, publicado en la revista Espacio Sonoro en el año 2008,[24] o *Una mirada a cripsis de Alberto Posadas*, publicado en 2011 en *IN_DES_AR. Investigar desde el arte*, recopilación de artículos de investigación sobre música donde se incluye el artículo de la compositora,[25] *El sonido de Kaija Saariaho* publicado en el número 23 de la Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid en el año 2016,[26] o *Apuntes analíticos sobre la pieza para piano Eguzkilore de Carme Fernández Vidal* publicado en 2012 en *15 compositoras españolas de hoy*, compendio de diversos artículos sobre la el panorama nacional de compositoras actuales,[27] entre otros. Es destacable la gran versatilidad de la compositora tras los últimos ejemplos expuestos.

Alicia Díaz de la Fuente ha sido galardonada con los premios más importantes del panorama compositivo a nivel nacional e internacional, como el Premio Flora Prieto (1992), Premio Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero (1993), Segundo Premio SGAE y Premios a la Creación Musical del Ministerio de Cultura (1995), Premio de Composición del INAEM (1997) o el Premio Nacional de Música en la modalidad de Composición (2022).

---

[24] Alicia Díaz de la Fuente, «Del espacio virtual a la ubicuidad sonora», *Espacio sonoro* n.º 15 (2008): 1-10.

[25] Vicente Calvo Fernández y Félix Labrador Arroyo, *IN_DES_AR. Investigar desde el arte* (Madrid: Dykinson S.L, 2011)

[26] Alicia Díaz de la Fuente , «El sonido de Kaija Saariaho», *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, n.º23 (2016): 153-164.

[27] Rosa María Rodríguez Hernández, *15 compositoras españolas de hoy* (Valencia: Editorial Piles, 2012)

En cuanto a sus influencias musicales en sus obras, la compositora española ha pasado por varias etapas compositivas influenciadas por distintas corrientes y compositores. Como ella misma relata en *Componiendo en el presente. Sonidos femeninos sin fronteras* de Ana Alfonsel:[28]

> *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.*

En estas declaraciones, se puede entender que la compositora ha alimentado su obra a través de diferentes vertientes, destacando la influencia de Johann Sebastian Bach (1685-1750) para la construcción estructural, la influencia del tratamiento tímbrico de Anton Webern (1883-1945) y Olivier Messiaen (1908-1992) y, sobre todo, la influencia de la escuela espectral, conformada principalmente por los compositores del entorno del Ensemble *L'Itinéraire*: Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947*) y Hughes Dufourt (1943*). A parte de las influencias aquí mencionadas, la compositora ha comentado en varias ocasiones la influencia que ha recibido de otros compositores y compositoras como Toru Takemitsu o Kaija Saariaho.

Sin embargo, la compositora ha ido desarrollando desde el inicio de su carrera un lenguaje y características propias que intentarán explicarse a lo largo del presente trabajo de investigación, pues es la piedra angular de la hipótesis de este.

1.2 Señas de identidad de Alicia Díaz de la Fuente

Hoy en día, el catálogo de obras de Alicia Díaz de la Fuente cuenta con más de cincuenta obras que abarcan desde piezas a solo, hasta obras para plantillas de grandes dimensiones, como la obra objeto de estudio del presente trabajo de investigación, para orquesta sinfónica.

Lo que pretende esta investigación es lograr una aproximación a las características principales de la obra de Díaz de la Fuente, y poder descubrir su

[28] Ana Alfonsel, *Creadoras de música* (Madrid: Instituto de la Mujer, 2009)

propio lenguaje. Para ello, es importante centrarse en un periodo concreto para poder acotar la investigación y que esta sea abarcable. Por esto, para este capítulo se va a tomar como referencia las obras de 2019 a 2020, es decir, las obras que rondan la etapa compositiva de *Y la mañana se llenó de luz* (2020) y la obra orquestal predecesora, *Llueven estrellas en el mar* (2017) para orquesta sinfónica. Estas son: *Color de invierno* (2019) para saxofón soprano, *Más allá del horizonte* (2019) para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, *Como brisa de otoño* (2019) para violín, clarinete, saxofón tenor y piano y *Venus en bronce* (2020) para tres percusionistas. Esta compilación reúne obras de distinta tipología, desde una obra a solo a una obra para orquesta sinfónica, pasando por obras para cuarteto de cámara.

1.2.1 La influencia de la *Estética Espectral*

De todas las corrientes artísticas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), también llamadas *Segundas Vanguardias* (1945-1970), es el *Espectralismo* una de las pocas que perduran aún en el presente, y con notable fuerza.

El *Espectralismo*, surge en los años 1970, concretamente en el año 1973, en Francia. Este movimiento comienza a desarrollarse en torno al Ensemble L'Itinéraire, grupo musical creado por los fundadores del *Movimiento Espectralista*: Gerard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947*), Hugues Dufourt (1943*), entre otros. Aunque es importante señalar que estos compositores no se identificaban con el término *Espectralismo*, esta investigación tomará esta denominación. Este movimiento pretendía explorar los conceptos de armonicidad e inarmonicidad y el uso musical de investigaciones científicas sobre la acústica, aunque este es únicamente uno de los conceptos explorados por los compositores del *Movimiento Espectral*. Compositores como Olivier Messiaen, ya habían explorado anteriormente estos conceptos al explorar la armonicidad, por ejemplo en el órgano y la inarmonicidad del canto de los pájaros, lo que se puede considerar como una posible anticipación primitiva del movimiento.

Aunque la *Estética Espectral* ha sido definida de diversas formas, es una referencia la definición de Hugues Dufourt en su obra *La musique spectrale.*

Une révolution épistémologique.[29] Las citas plasmadas en la presente investigación cuyo idioma original no es el castellano han sido traducidas por el autor del presente Trabajo Fin de Máster. En esta obra Dufourt define la música espectral como una música innovadora, que plantea cuestiones que se encuentran en un "límite" hasta ese momento poco explorado, y lo expresa así:

> *La música espectral representa esencialmente un cambio en nuestra forma de concebir la música. Ya no es una música basada en parámetros básicos tradicionales, como la melodía, el contrapunto, la armonía o el timbre. La música espectral se basa en parámetros híbridos, pertenecientes a dos realidades. Estos se encuentran en la frontera de dos o más dimensiones: timbre y armonía, armonicidad e inarmonicidad, sonido y ruido, ritmo y síntesis granular. La música espectral es la exploración de transiciones continuas entre ámbitos tradicionalmente heterogéneos […] La música de finales del siglo pasado ha descubierto irresistiblemente el color como dimensión dominante y autónoma de su lenguaje. Lo podríamos definir como el arte de la modulación de color* [30]

Esta definición de la música espectral es magnífica y sumamente interesante. De ella pueden ser obtenidos diversos conceptos primarios para comprender y analizar la música de Alicia Díaz de la Fuente. Estos son: la ruptura con los parámetros musicales tradicionales, el concepto de "límite" entre dos parámetros para crear otro (se podría hablar de parámetro liminar), y la importancia del color, cuya importancia en una obra de corte *Espectral* es de suma importancia, como se explicará a continuación. A la hora de analizar la obra de Alicia Díaz de la Fuente, en el siguiente capítulo de esta investigación, se tendrán en cuenta todos estos parámetros. A partir de este punto, es también de suma importancia definir y comparar los conceptos de armonicidad e inarmonicidad, que se refieren a la propiedad de un sonido y al comportamiento de sus armónicos. La armonicidad, es la propiedad de un sonido donde todos sus armónicos son múltiplos enteros de su frecuencia

---

[29] Hugues Dufourt, *La musique spectrale: une révolution épistémologique* (Sampzon: Éditions Delatour France, 2014)

[30] *Spectral music' essentially represents a change in our ways of thinking about music. It is no longer a music based on discrete traditional categories, such as melody, counterpoint, harmony, or timbre. Spectral music, on the contrary, is a music of middle categories and hybrid objets. Its objets stand at the frontier of two or more dimensions: timbre and harmony, harmonicity and inharmonicity, pitch and noise, rhythm and grain. Spectral music is the exploration of continuous transitions between traditionally heterogeneous domains […] The music of the end of the last century has irresistibly uncovered colour, as both a predominant and autonomous dimension of its language. We can define it as the art of colour modulation.*

fundamental, es decir, la secuencia de armónicos implícita en ese sonido se encuentra ordenada y es perceptible dentro del sonido fundamental. Los instrumentos de cuerda, de viento y los instrumentos de percusión con afinación son instrumentos de naturaleza armónica. Por otra parte, la inarmonicidad se refiere a la propiedad de un sonido en el que sus armónicos no son múltiplos enteros del sonido fundamental y estos armónicos no son perceptibles en el espectro armónico, siendo así sonidos de naturaleza más compleja y aparentemente desordenada. Los instrumentos que emiten sonidos inarmónicos son principalmente los instrumentos de percusión sin afinación, como la caja, el tam-tam o los platos.

En el segundo capítulo de la primera parte de *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale*, llamado *À propos de la synthèse instrumentale*,[31] Grisey explica otro de los fundamentos compositivos decisivos para comprender con profundidad tanto las obras del *Espectralismo* como las de Alicia Díaz de la Fuente: la *Síntesis Instrumental*.

Gérard Grisey, gran referente en cuanto a *Música Espectral* describe de esta forma su descubrimiento:

> *Desde hace algunos años, la acústica nos permite comprender la estructura interna del sonido. Así, gracias a la electrónica y a la escucha microfónica que permite, he descubierto poco a poco lo que iba a convertirse en el material esencial de toda mi música: el interior mismo del sonido. […] Se hizo, en efecto, imaginable explorar el interior de un sonido alargando su duración y viajar de lo macrofónico a lo microfónico a velocidades variables. Este efecto de acercamiento y alejamiento se convirtió en una forma musical en sí misma. […] Sólo la síntesis electrónica e instrumental nos permite acercarnos a esta nueva dimensión. En la síntesis instrumental, es el instrumento el que produce cada componente del sonido y, a diferencia de la síntesis electrónica, la fuente ya es en sí misma una microsíntesis.*[32]

---

[31] Gérard Grisey, «À propos de la synthèse instrumentale», en *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale* (Paris: MF éditions, 2008. p. 39-41)

[32] *Depuis quelques annes, l'acoustique nous donne à percevoir la structure interne du son. Ainsi, grâce à l'électronique et à l'écoute microphonique qu'elle permet, j'ai découvert peu à peu ce qui allait devenir le matériau essentiel de toute ma musique: l'interieur même du son. […] L' appréhension de ce nouveau champ acoustique encore vierge a rafraîchi toute mon écoute et déterminé de nouvelles formes; il est, en effect, devenu imaginable d'explorer l'intérieur d'un son en étirant sa durée, de voyager du macrophonique au microphonique à des vitesses variables, cet effet de zoom avant-arrière devenant une forme musicale en soi. […] Seules la synthèse électronique et la synthèse instrumentale nous permettent d'aborder cette nouvelle dimension. Dans la synthèse instrumentale, c'est l'instrument qui exprime chaque composante*

Mediante estas palabras, Grisey explica la importancia del timbre y de los elementos que conforman el sonido de un instrumento y sus múltiples combinaciones a la hora de componer, lo que se convierte en una herramienta compositiva en sí misma y lo denomina *Síntesis Instrumental*.[33] Todo esto se refiere al "color" de cada instrumento y su combinación con otros (refiriéndose a la orquestación), que es ampliamente variable si se tiene en cuenta su manera de atacar cada sonido, los parciales armónicos y/o inarmónicos que lo forman su sonido, las dinámicas, etc.

El comportamiento interno de un sonido es altamente complejo. Físicos y matemáticos como Joseph Fourier (1768-1830) ya habían investigado los elementos internos del sonido y sus frecuencias, llegando incluso a plantear teoremas que han sido de gran ayuda para el estudio de la física de la música, la acústica y la psicoacústica hoy en día. El teorema que planteó Fourier en 1807 afirma que "cualquier vibración periódica, por complicada que sea, puede ser representada como una superposición de vibraciones armónicas puras, cuya frecuencia fundamental está dada por la frecuencia de repetición de la vibración periódica".[34] A rasgos generales, aplicando este teorema se consigue determinar los componentes armónicos de un movimiento periódico complejo (análisis de Fourier, ver Figura 1)[35] y determinar el movimiento complejo resultante a partir de un número de armónicos dado (síntesis de Fourier).

Estas herramientas, que *a priori* podrían considerarse propias del campo de la física únicamente, son utilizadas por algunos de los compositores *espectrales* (y también inscritos en otras corrientes artísticas) desde los años 70. Es una herramienta que sirve para conocer la estructura y comportamiento interno del sonido, especialmente del espectro armónico.

Es imprescindible comprender estos conceptos, pues son cruciales para comprender las técnicas compositivas y configuración de *Y la mañana se llenó de luz*.

Esto resulta en la concepción propia del espectro armónico e inarmónico, parámetro crucial en la música espectral y muchas veces origen de la música

---

du son et, à la différence de la synthèse électronique, la source est elle-même déjà une micro-synthèse.

[33] Del francés, *Synthèse instrumentale*.

[34] Roederer, Juan G. trad. Guillermo D. Pozzati. *Acústica y Psicoacústica de la música* (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1997): 135

[35] *Idem.*

de Alicia Díaz de la Fuente, como es el caso de la obra objeto de estudio del presente Trabajo Fin de Máster.

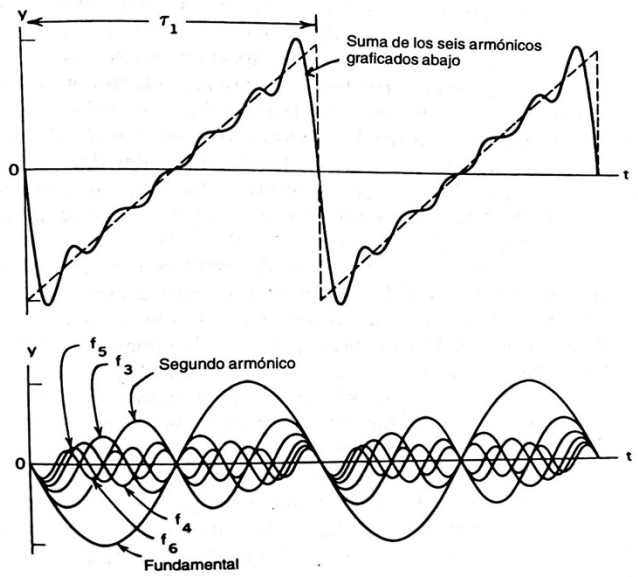


Figura 1. Análisis de Fourier hasta el sexto armónico de una onda diente de sierra.

Un espectro armónico está formado por componentes de frecuencia que contienen frecuencias de múltiplos enteros de la frecuencia fundamental. Las frecuencias mencionadas son llamados parciales armónicos. Estos armónicos, aunque forman el sonido fundamental, el sonido resultante, no se pueden escuchar por separado normalmente, si no que se escucha el resultado de la combinación de estos. La consecución de estas frecuencias se denomina serie armónica y esta es la base de muchas de las obras del espectralismo, y también de la compositora madrileña.

1.2.2 La música y el sentido poético

Otro de los fundamentos de la composición a destacar, dentro de la obra de Díaz de la Fuente, es la continua búsqueda de unir la palabra con la música y viceversa. Mediante la utilización de títulos sugerentes que invitan a la reflexión e incluso mediante la inclusión literal de texto en su música. *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada*, *Más allá del horizonte*, *Llueven estrellas en el mar*, *Un elfo bajo la luz de la luna en el solsticio de invierno*, *Cuando el mármol susurra* o *Por el agua de Granada sólo reman los suspiros*, son títulos de algunas de sus obras. Como se puede comprobar, todos los

títulos son de una sugerencia muy poderosa. Algunos de estos títulos aluden a grandes poetas como es el caso de *Por el agua de Granada sólo reman los suspiros*, que cita textualmente el famoso poema de Federico García Lorca llamado *Baladilla de los tres ríos,* apertura del magnífico *Poema del cante jondo* (1931).[36] Los temas más utilizados por Díaz de la Fuente en la narrativa de sus títulos son la luz, los temas mitológicos, el mar y el agua, el silencio, el tiempo y la luna. Esta categorización corrobora la sensibilidad poética de la compositora. Curiosamente, son temas muy recurrentes en la obra de Lorca.

El poeta madrileño Rafael Santos Barba ha sido una gran influencia en la obra de Díaz de la Fuente. Su poesía metafórica y muy simbólica, cargada de una expresividad muy estética, se deja ver en las obras de la compositora, como por ejemplo en *Color de invierno* (2019) para saxofón soprano, que emplea uno de sus poemas (véase Figura 2).[37] A parte de la influencia de poetas externos como Federico García Lorca o Rafael Santos Barba y el contenido poético de sus títulos, la compositora también ha dejado un legado de poemas propios en su obra, como es el caso de *Como brisa de otoño* (2019) para violín, clarinete en si bemol, saxofón tenor y piano, obra compuesta para el Ensemble Opus 22, agrupación que la estrenó. La obra comienza con un poema escrito por la compositora en homenaje a su maestro José Luis de Delás, ya que la obra está compuesta en su memoria, que tiene que recitar el saxofonista. Inmediatamente después de la recitación de este poema (que se recita encima de un mi pedal (nota real) que interpreta el clarinetista, empieza todo el material musical, que parece surgir directamente del poema. Este es un ejemplo perfecto de la conexión música-palabra en la obra de Alicia Díaz de la Fuente (véase Figura 3).[38]

Sin embargo, no toda la influencia metafórica y poética surge de elementos externos, como es el caso de la obra objeto de estudio de esta investigación. En el caso de *Y la mañana se llenó de luz*, el componente poético reside por supuesto en la sutileza de la disposición tímbrica de sus notas, pero sobre todo en su título. Tal y como comenta la compositora para la página web *Adoptar – Y la mañana se llenó de luz*, que forma parte del

[36] Federico García Lorca, *Poesía completa* (Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2014)
[37] Alicia Díaz de la Fuente, *Color de invierno* (Madrid: Autoeditada, 2019): 1
[38] Alicia Díaz de la Fuente, *Como brisa de otoño* (Madrid: Autoeditada, 2019): 1

proyecto socioeducativo de la OCNE[39] llamado *Adopta un músico*, el título de esta obra evoca una remarcada memoria de su infancia: la forma en que la casa de su infancia se inundaba de luz cada mañana. Esa especie de fascinación por la iluminación la llevó además a tener otra fascinación: el color. Y no sorprende, pues la obra de Alicia Díaz de la Fuente se caracteriza también por ese refinamiento y esa búsqueda continua de aunar colores y buscar continuamente nuevas combinaciones de color, entendiendo el color como el timbre y las diferentes combinaciones instrumentales de una partitura.[40] El título de la obra, de esta forma, es una forma de homenajear la casa de su infancia, sus recuerdos más primerizos.

Por otra parte, la continua búsqueda del texto de carácter poético se puede observar incluso en las notaciones expresivas de la partitura. En gran parte de la producción musical de Díaz de la Fuente, se puede observar este tipo de notaciones. Se encuentran frases como las que siguen: *emulando el sonido de una caracola, imitando el aleteo de un pájaro, imitando el sonido del mar, como una nube, aire coloreado, como un lamento, imitando el caer de las gotas de lluvia, hipnótico, atmósfera hipnótica, como un rumor*, y un sinfín de indicaciones de carácter poético más. (véase Figura 4).[41] Es así como la compositora "invita" al intérprete a sumirse en la búsqueda de su música a través de la refinada poesía implícita que contiene.

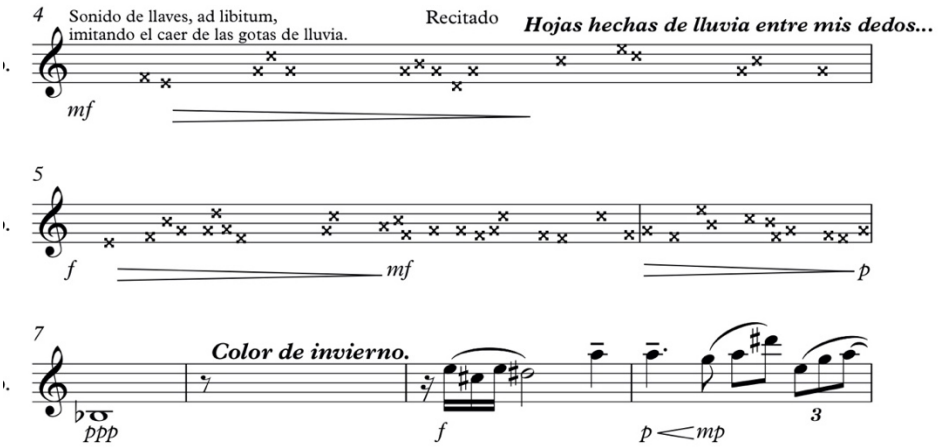


Figura 2. *Color de invierno*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 4-10.

[39] Orquesta y Coro Nacionales de España.
[40] «Adoptar – Y la mañana se llenó de luz». Google Sites: Sign-in. Acceso el 6 de marzo de 2023. https://sites.google.com/view/adoptar-ylamanana/el-proyecto
[41] Alicia Díaz de la Fuente, *Más allá del horizonte* (Madrid: Autoeditada, 2019): 5

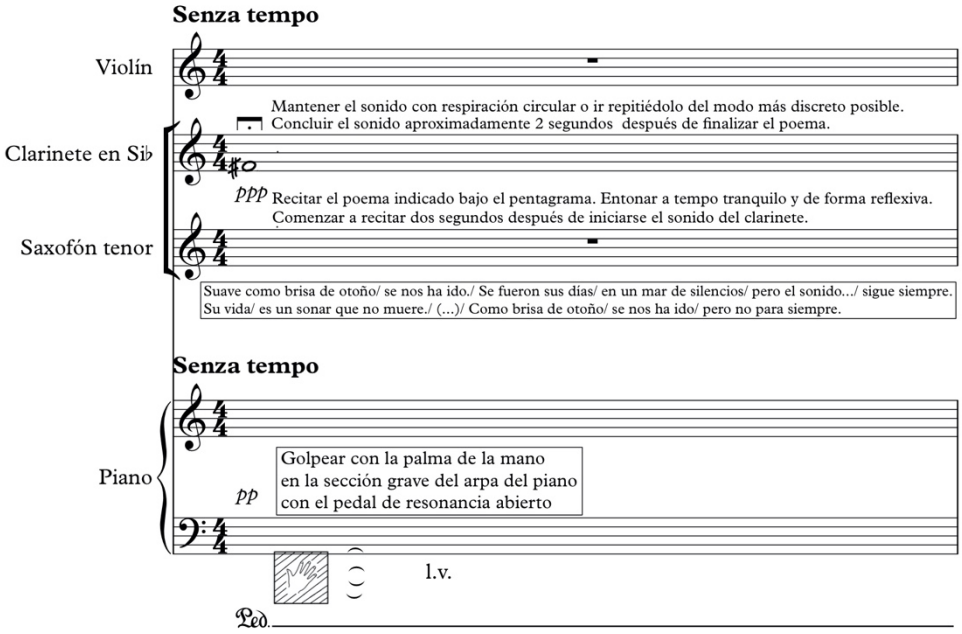


Figura 3. *Como brisa de otoño*, de Alicia Díaz de la Fuente. C.1.

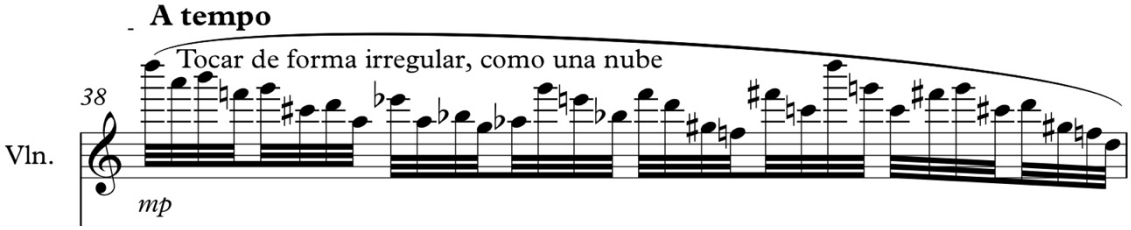


Figura 4. *Más allá del horizonte*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 38.

1.3 Circunstancias de composición de *Y la mañana se llenó de luz* (2020) para orquesta sinfónica

Y la mañana se llenó de luz (2020), surge en primera instancia como un encargo del INAEM[42] para la OCNE[43] a Alicia Díaz de la Fuente. La obra, según palabras de la propia compositora, iba a ser concebida para orquesta sinfónica a tres, es decir, la plantilla orquestal iba a contener tres voces por cada cuerda de instrumentos de viento. Sin embargo, debido a la pandemia por COVID-19, cuyas normas incluían separación entre músicos, que debían estar

[42] Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
[43] Orquesta y Coro Nacionales de España.

separados por mamparas y una reducción de la plantilla orquestal, la compositora optó por reducir la orquestación y utilizar una orquesta sinfónica a uno, es decir, una voz por cada cuerda de instrumentos de viento. El estreno se llevó a cabo en el Auditorio Nacional de Música de Madrid durante el Sinfónico 19, el 16 de abril de 2021 por la OCNE, bajo la batuta de Álvaro Albiach.

La obra, además, fue incluida en *Adoptar un músico*. Se trata de un proyecto de creación musical colaborativa creado por el Área Socioeducativa de la OCNE, donde a partir de una obra ya existente (en este caso la obra de Díaz de la Fuente), se realizan distintas actividades dentro de un ambiente académico. El alumnado tuvo contacto con miembros de la Orquesta Nacional de España y realizaron una serie de actividades que involucraron la composición de piezas propias y la participación en un proceso creativo conjunto.

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS TÍMBRICO DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* (2020) PARA ORQUESTA SINFÓNICA DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE

Uno de los objetivos principales del presente trabajo de investigación es lograr comprender el tratamiento del timbre en la obra de Alicia Díaz de la Fuente y su funcionalidad. Para ello, es necesario comprender en profundidad los elementos que vertebran su obra y para ello, se ha desarrollado un análisis tanto estructural como instrumental de *Y la mañana se llenó de luz* (2020).

El análisis que se ha llevado a cabo se fundamenta en el análisis de la combinación de distintos timbres instrumentales que, en bloque y dentro de estructuras formales claramente estructuradas, forman diversas texturas. La obra tiene la siguiente instrumentación: cuerdas completas (que incluye violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos), percusión con afinación y sin afinación, arpa e instrumentos de tecla (que incluye celesta, piano, arpa, dos cuencos tibetanos, tam-tam, cortina de cristal, triángulo, timbal, vibráfono, marimba, bombo, palo de lluvia, crótalos, campanas tubulares, *glockenspiel* y cajas chinas), vientos metales (que incluye dos trompas en fa, que son tratadas como viento metal y en ocasiones como viento madera, herencia de la tradición sinfónica; dos trompetas en do, y un trombón) y viento madera (que incluye dos flautas (la segunda dobla flauta contralto), dos oboes (el segundo dobla corno inglés), dos clarinetes (el primero en afinado si bemol y el segundo en la), y dos fagotes).

En el proceso de elaboración del análisis de la obra objeto de estudio se han realizado dos tipos de análisis. Primeramente, se ha elaborado un análisis formal, es decir, un análisis de la estructura que cimienta la obra para después, realizar un análisis tímbrico de la misma, desglosando las distintas combinaciones instrumentales, el uso de espectros armónicos, la diferenciación entre el uso armónico e inarmónico de los distintos instrumentos, la formación de diversas texturas y un largo etcétera. El análisis formal configura la parte tímbrica de la obra y viceversa.

Partiendo de este análisis formal, se ha podido concluir que la obra se divide en tres grandes secciones que responden al nivel de tensión instrumental y tímbrica de la misma. Estas grandes secciones, a su vez, se dividen en varias subsecciones bien diferenciadas que se conforman la obra de la siguiente forma:

EXPOSICIÓN **[A]** C.[44] 1-48	Sección 1 **[A1]** C. 1-48	**A1.1** (C. 1-10)
		A1.2 (C. 11-18)
		A1.3 (C. 19-36)
		A1.4 (C. 37-48)
DESARROLLO **[B]** C. 49-123	Sección 1 **[B1]** C. 49-79	**B1.1** (C. 49-57)
		B1.2 (C. 58-65)
		B1.3 (C. 66-79)
	Sección 2 **[B2]** C. 80-105	**B2.1** (C. 80-90)
		B2.2 (C. 91-96)
		B2.3 (C. 97-105)
	Sección 3 **[B3]** C. 106-123	**B3.1** (C. 106-111)
		B3.2 (C.112-123)
RECAPITULACIÓN **[C]** C. 124-164	Sección 1 **[C1]** C. 124-149	**C1.1** (C. 124-138)
		C1.2 (C. 139-149)
	Sección 2 **[C2]** C. 150-164	**C2.1** (C. 150-159)
		C2.2 (C. 159-164)

Tabla 1. Análisis formal *de Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

2.1 Primer bloque: Exposición [A]

En el mismo comienzo de la obra, en la subsección A1.1, dos cuencos tibetanos dejan resonar en *mezzoforte* un sol sostenido 3,[45] este sonido se mantiene gracias a un calderón. La presentación de esta altura se puede tomar como una premonición de la polaridad de toda la primera sección (C. 1-48). Inmediatamente después, durante el segundo compás de la obra, un tam-tam medio-grave realiza un *crescendo* desde *niente* hasta pianísimo, bajo la siguiente anotación de la compositora: “Tam-tam medio/grave. La dinámica del tam-tam no podrá estar, en estos primeros compases, por encima del cuenco

[44] Compases.
[45] Índice acústico franco-belga.

tibetano."[46] Mediante estas indicaciones, Díaz de la Fuente deja claro al intérprete, y también al oyente, que el timbre que debe destacarse y que, por lo tanto, es el que debe ser predominante, es el timbre del cuenco tibetano, que emite el sol sostenido citado anteriormente (para información con mayor profundidad sobre las técnicas extendidas y efectos sonoros que participan en la modulación tímbrica véase el Anexo 3 de la presente investigación). Sin embargo, no es un sonido de cuenco tibetano puro, sino acompañado por el sonido de un tam-tam. Este es el primer ejemplo en la obra de combinaciones tímbricas no convencionales, de timbre evolutivo. Díaz de la Fuente deja claro desde el mismo comienzo de la obra que esta estará plagada de combinaciones tímbricas muy interesantes, que llenaran la partitura de nuevos sonidos.

Tras estos dos compases introductorios, se presenta la primera textura homogénea de las cuerdas, que se ha llamado T1. Esta primera textura del bloque de cuerdas, que comprende desde el tercer compás hasta el décimo, está presentada por violines primeros y segundos. Ambas líneas trazan armónicos artificiales. Mientras los violines segundos mantienen un armónico de sol sostenido, que responde a la polaridad presentada en los dos primeros compases y será el sonido que, a estilo de letanía, inundará toda la primera parte de la obra, los violines segundos ejecutan una línea melódica que se mueve de forma cromática desde sol sostenido hasta la sostenido (armónico 18 de la serie armónica de sol sostenido, véase Figura 5),[47] pasando por la natural (armónico 17 de la serie armónica de sol sostenido). Finalmente, la voz de los violines segundos reposa en fa natural precedido de un sol natural (armónico 19 de la serie armónica de sol sostenido).

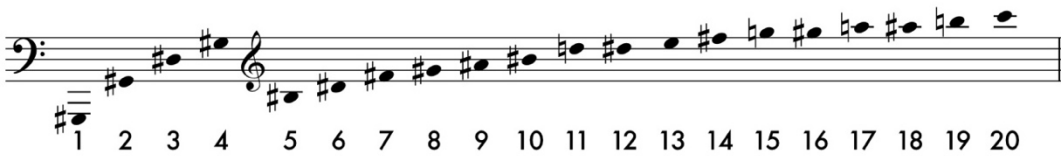


Figura 5. Primeros 20 sonidos del espectro armónico de sol sostenido.

[46] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 1
[47] Imagen elaborada por el autor.

A su vez, en el bloque de instrumentos de viento, la flauta realiza un trino de timbre en un sol sostenido 4 en el tercer compás, que podía definirse como *bisbigliando*[48] (término italiano que significa murmurando o susurrando). LA flauta responde directamente a los cuencos tibetanos del primer compás, la flauta parece "imitar" el timbre del cuenco tibetano, por eso Díaz de la Fuente escribe la misma altura y con bisbigliando, emulando las vibraciones que el cuenco tibetano emite al hacer vibrar la maza por su superficie. A esta sonoridad responde el trombón en el cuarto compás, esta vez sin utilizar el *bisbigliando*, y en un sol sostenido 2, es decir, una octava más baja. En el quinto compás, se une el clarinete, con *bisbigliando* en un sol sostenido 4, es decir, a diferencia de dos octavas del trombón y a una de la flauta. Como se puede observar, en esta primera subsección prevalece el sol sostenido, pero este es presentado mediante los distintos timbres de los instrumentos que los ejecutan. Y no solo es el propio timbre natural de la instrumentación elegida la que dota a este pasaje de riqueza tímbrica, también son de suma importancia los efectos y técnicas extendidas requeridas, como el mencionado *bisbigliando*, que dota al sonido de una oscilación de las frecuencias resultantes, o el posterior multifónico en los clarinetes. La sonoridad general es camerística.

Desde el compás 11 comienza la segunda subsección (A1.2) de lo que se ha denominado A o Exposición, aunque este término no debe entenderse como la acepción clásica del término, que termina en el compás 18. En toda la subsección A1.2 existe una clara predominancia de los timbres medios de la orquesta, formados por la celesta, el arpa, los clarinetes (el primero afinado en si bemol y el segundo en la), la flauta en sol y la flauta. Además, es aquí donde se encuentra la primera textura melódica reconocible en la obra. Se trata de una melodía de semitonos quebrados ascendentes interpretada por los dos clarinetes y la flauta (véase Figura 6).[49] El resultado sonoro del pasaje es una combinación tímbrica peculiar, mucho más empastada, como es obvio, entre los dos clarinetes que entre la flauta y los clarinetes.

Las melodías por semitonos quebrados (ascendentes o descendentes) son melodías recurrentes en la obra de Alicia Díaz de la Fuente, pues pueden observarse en obras anteriores a la presente como en *Más allá del horizonte*

[48] Del italiano "susurrando, murmurando".
[49] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 2

(2019, C.9, 15, 18), *Umbrales* (2006, C.12-13, 77, 90), *Un templo para Isis* (2007, C.8-9,28-29, 73), u *Homenaje* (2007, C. 20-21, 41), entre otras.

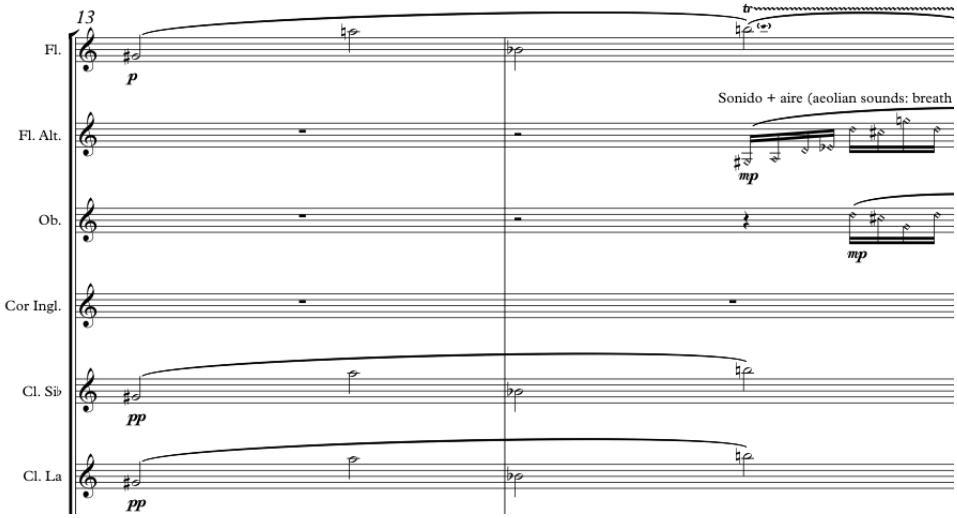


Figura 6. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 13 y 14.

Desde el compás 13 hasta el 17 y utilizando ya el sonido ordinario, los violines primeros y segundos, las violas y los violonchelos realizan polirritmias en sol sostenido (combinando grupos de ocho, nueve, diez y once fusas), mientras los contrabajos mantienen un sol sostenido (véase Figura 7).[50] Este material ha sido denominado segunda textura homogénea destacable (T2).

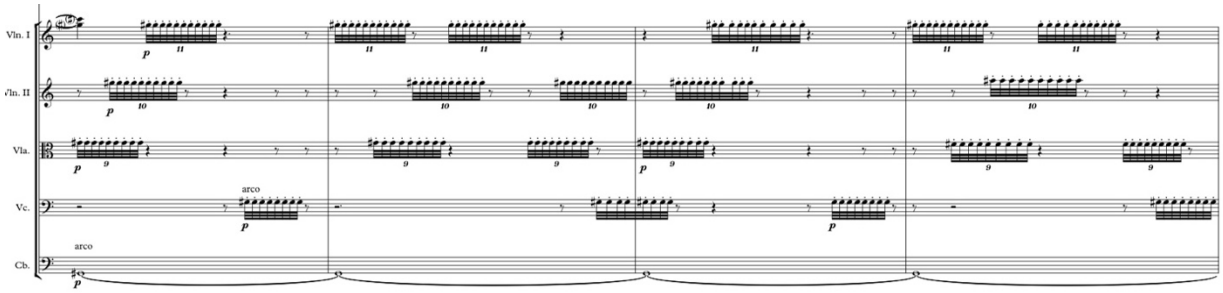


Figura 7. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 13-16.

Mediante la utilización del estas polirritmias, Díaz de la Fuente desarrolla nuevas texturas y el grueso instrumental se va transformando poco a poco en música más compleja.

[50] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 2

Por otra parte, durante los compases catorce, quince y dieciséis, la flauta en sol, el oboe y el corno inglés realizan un efecto tímbrico muy utilizado en la producción musical de Díaz de la Fuente y que aparecerá recurrentemente en la obra: sonido con aire. Esta técnica dota al resultado sonoro de un timbre muy específico que desnaturaliza en cierta forma el sonido ordinario del instrumento para el que está escrito (véase Figura 9).[51] Al indicar esta técnica, Díaz de la Fuente cambia el timbre natural de los instrumentos para crear una nueva textura y logra una evolución de timbre.

Esta segunda subsección se caracteriza por el uso de la polarización, es decir, la repetición constante del sol sostenido, lo que indica y corrobora la hipótesis de la configuración de la obra mediante el espectro armónico de sol sostenido (véase Figura 4).

La riqueza artística de esta parte recae, por tanto, en el uso magistral que Díaz de la Fuente demuestra con las texturas, y sobre todo, con los cambios tímbricos que pide a los distintos instrumentos de la orquesta.

Durante subsección A.1.3, los violines primeros y segundos vuelven a recrear la textura 1 (T1), mientras el piano traza la textura melódica principal (la tesitura y la dinámica requerida así lo indica), precedida por la marimba dos compases antes. La línea del piano consta de escalas cromáticas quebradas ascendentes y descendentes que funcionarán como elemento cohesionador entre el inicio de la subsección y la presentación de una nueva textura en las cuerdas (textura 3) en el compás 23, y una pedal en sol sostenido -1 y sol sostenido 1. Este material será recurrente en la última sección de la obra.

Los violines segundos, violas y violonchelos establecen la textura 3 (T3), que durará hasta el compás 36. Este material se caracteriza por ser el primero en dotar a la obra de armonía convencional. Se trata de una consecución de grupos de semicorcheas que ejecutan intervalos de segundas mayores, formando entre todas las voces un acorde de tríada mayor con cuarta añadida y sin quinta. El acorde no tiene una función tonal, más bien tiene función tímbrica, recordando el tratamiento armónico utilizado por compositores como Ligeti.[52] Cada tres, cuatro y siete compases respectivamente, los acordes

[51] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 2
[52] En obras como *Apparitions* (1959), *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966) o *Lontano* (1967).

formados suben un tono por grados conjuntos. Mientras esto sucede, los violines primeros siguen formando la primera textura, creando así la primera combinación tímbrica de dos texturas distintas en la obra en las cuerdas. (véase Figura 8).[53]

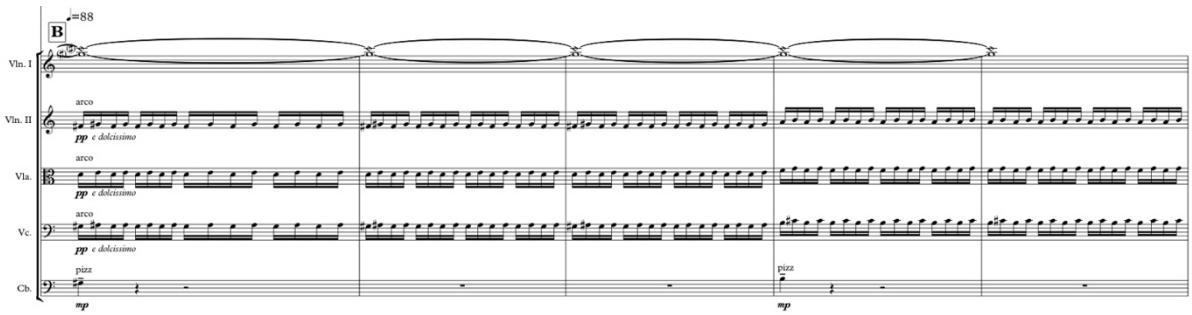


Figura 8. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 23-27.

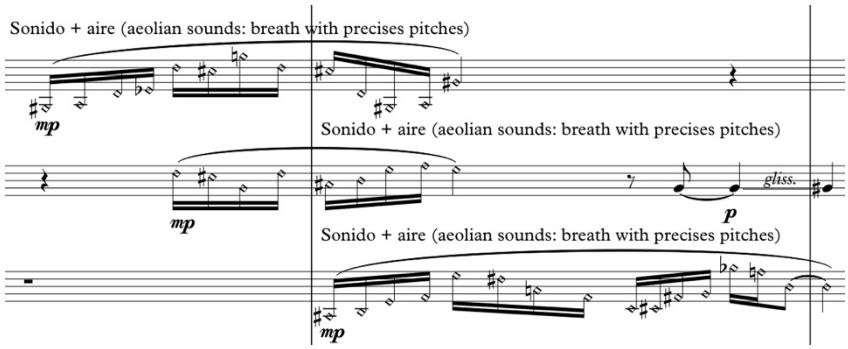


Figura 9. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 14-16.

Mientras tanto, las trompetas (afinadas en do) realizan una textura formada por cuatro grupos de ocho fusas, cuya línea melódica dibuja una escala cromática ascendente y descendente desde fa sostenido 3 hasta si bemol 3 y viceversa en la trompeta primera y desde la sostenido 3 hasta do sostenido 4 y viceversa en la trompeta segunda. La línea melódica culmina en el siguiente compás, con una escala cromática ascendente (todavía a distancia de tercera mayor) hasta el sol sostenido 4 en la primera trompeta y un mi 4 en la segunda.

[53] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 5

En ese mismo momento, en el compás 24, es cuando el piano vuelve a tomar el relevo tímbrico protagónico. Esta vez, el piano vuelve a interpretar una melodía quebrada formada por escalas cromáticas ascendentes y descendentes (véase Figura 10).[54] Sin embargo, rápidamente, la melodía muta a ser una melodía formada por segundas menores ascendentes y descendentes consecutivas, formando entre ellas distintos intervalos. Lo que dota al pasaje de peculiaridad, es el efecto "quebrado", ya comentado anteriormente, que Díaz de la Fuente logra ordenando las alturas de la melodía en distintas octavas. Al ordenar en distintas octavas las alturas de la melodía, y por tanto, al alterar su tesitura prácticamente nota por nota, Alicia Díaz de la Fuente pretende dotar al pasaje de una clara riqueza tímbrica.

En la Figura 11, donde se han ordenado las alturas en la misma octava, se puede observar con más claridad la naturaleza interválica del pasaje.[55]

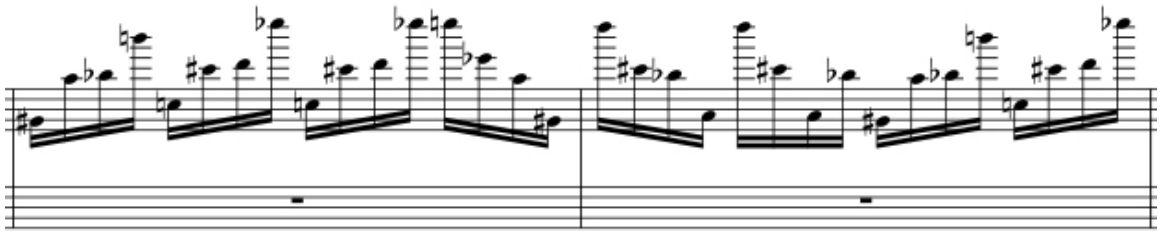


Figura 10. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 30 y 31.

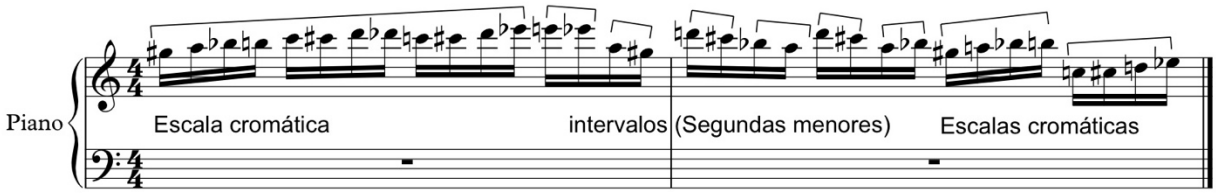


Figura 11. Reconstrucción de la melodía del piano en C.30 y 31 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

A partir del compás 30, el piano vuelve a repetir el pasaje. Este material sirve como generador de la textura presentada por la celesta en el mismo compás, que ejecuta exactamente la misma melodía una octava más baja. Sin embargo, la celesta ejecuta este material a distancia de dos negras, trazando

[54] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 5
[55] Imagen elaborada por el autor.

un pseudo canon, que resulta en una textura contrapuntística muy relevante a lo largo de la obra.

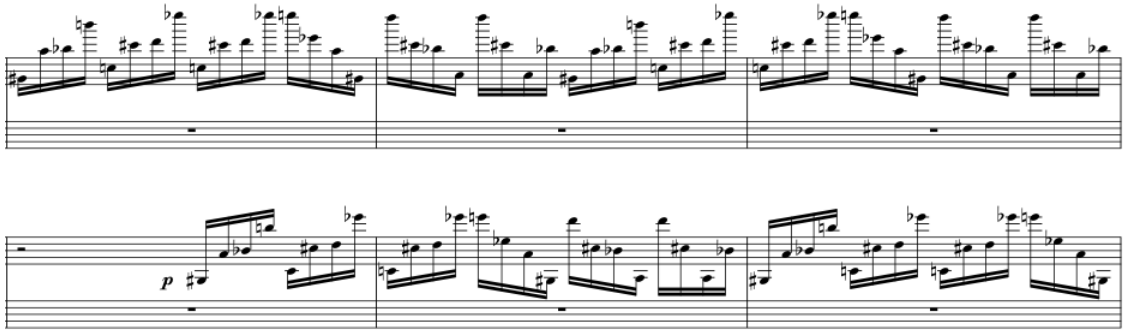


Figura 12. Textura contrapuntística presentada por el piano y la celesta en *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 30-32.

Lo que este tratamiento contrapuntístico denota es una mirada hacia la tradición desde un punto de vista tímbrico. Durante estos compases, la compositora trata las melodías de forma fugada, adoptando esta característica de manera tímbrica, es decir, lo transcendental es la combinación tímbrica creada a través del desplazamiento de voces, no el material en sí. Además, esta retrospectiva mirada a la tradición se observa también en la interválica utilizada (véase Figuras 10 y 11). Esta interválica evoca la práctica compositiva de muchos compositores del barroco de convertir en polifónicas muchas de las melodías que *a priori* podrían parecer homofónicas. Esto normalmente se daba en instrumentos homofónicos. El caso de más renombre es el de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Muchas de sus obras poseen esta característica (véase Figura 13). Walter Piston, define este tipo de melodía como "línea melódica compuesta"[56] y lo define de la siguiente forma en su libro Contrapunto:

> *Si analizamos con mayor profundidad las relaciones entre los puntos agudos (y entre los puntos graves), encontraremos un tipo de construcción melódica en la que percibimos dos líneas mientras que en el papel parece haber sólo una. Este tipo de línea*

[56] Walter Piston. Trad. Juan Luís Milán. *Contrapunto* (Madrid: Mundimúsica Ediciones S. L., 2007): 21

se puede llamar línea melódica compuesta. Bach la empleó con mucha frecuencia; con ello amplió mucho la riqueza de su textura contrapuntística.[57]

En la Figura 13[58] se ejemplifica la línea melódica compuesta con el Concierto para dos violines de Bach BWV 1043.[59] En la Figura, se indican todas las líneas melódicas percibidas en la misma línea.

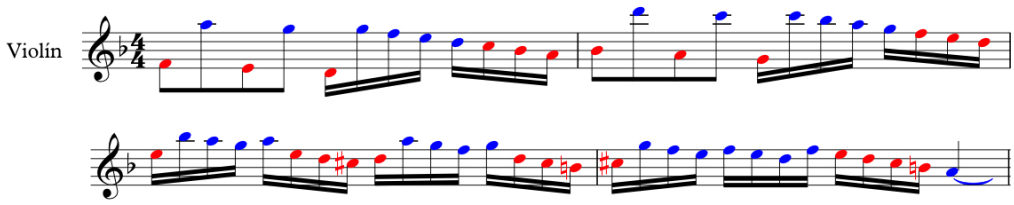


Figura 13. Diferenciación de las dos melodías en la línea melódica compuesta del primer violín en la exposición del primer movimiento del *Concierto para dos violines* BWV 1043 de Bach.

En la Figura 14, se puede observar una posible reconstrucción contrapuntística versionada por el propio Piston.[60]

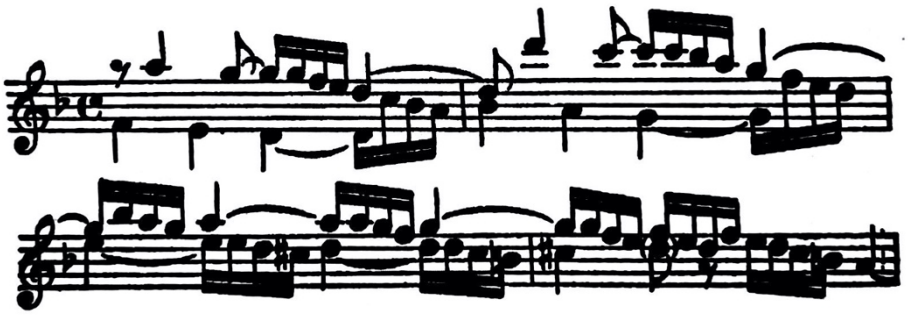


Figura 14. Reconstrucción contrapuntística de las dos melodías en la línea melódica compuesta del primer violín en la exposición del primer movimiento del *Concierto para dos violines* BWV 1043 de Bach.

La textura contrapuntística del piano y la celesta continúa mientras las cuerdas siguen estableciendo T3 y otros instrumentos realizan otras texturas

[57] *Idem*.
[58] Imagen elaborada por el autor.
[59] Johann Sebastian Bach. *Konzert für zwei Violinen, Streichter und Basso continuo d-Moll* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986)
[60] Walter Piston. Trad. Juan Luís Milán (*Contrapunto*. Madrid: Mundimúsica Ediciones S. L., 2007): 22

de carácter contrapuntístico como los fagotes, los clarinetes, la flauta en sol y la flauta.

En los compases 34 y 35, una cortina de cristal anuncia el final de A1.3, subsección caracterizada por la predominancia de los timbres medios de la orquesta (véase Tabla 2).

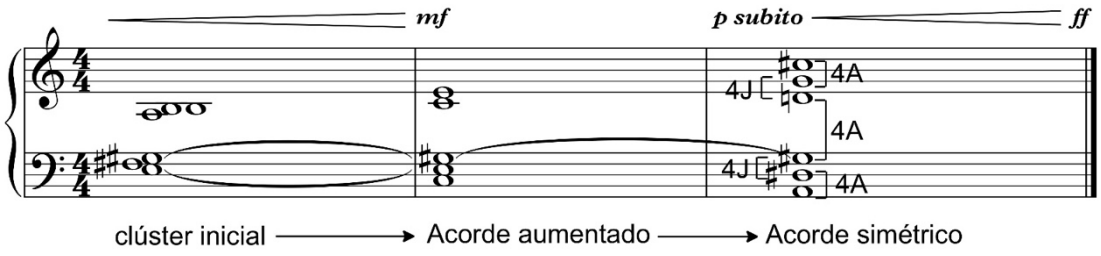


Figura 15. Reconstrucción armónica de la textura de las cuerdas en *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 43-47.

Durante los seis primeros compases de A1.4, continúa la polarización en sol sostenido, presentada por el oboe, las trompetas (realizando la articulación *doodle tonguing*),[61]los contrabajos y la nota fundamental del vibráfono. Este último, sin embargo, realiza un trémolo que resulta en un acorde simétrico formado por dos intervalos de cuarta aumentada cuyas notas pertenecen al espectro armónico de sol sostenido, con notación enarmónica (sol sostenido 3, re 4, mi bemol 4, y la 4). Mientras tanto, la celesta continúa con el material contrapuntístico de melodías cromáticas quebradas por última vez en la sección A. Se forma entonces en las cuerdas la cuarta textura homogénea destacable (T4). Se trata de un clúster presentado por los contrabajos, los violonchelos, las violas y los violines que, además, tiene importancia tímbrica por su relieve dinámico (crece hasta *mezzoforte*). El clúster se transforma en el compás 45 en un acorde de tríada aumentado cuya fundamental es do 2, en ese instante apoyado por el arpa. En el siguiente compás, se forma un acorde simétrico (formado por tres cuartas aumentadas superpuestas, a distancia de dos cuartas justas), muy al estilo de Olivier Messiaen. En la Figura 15, se puede observar la evolución de los acordes en la textura de las cuerdas hasta un fortissimo que anuncia el final de la sección A, para dar paso al desarrollo.[62]

[61] Del inglés, picado o garabateado.
[62] Imagen elaborada por el autor.

En la Figura 15 se observa el tratamiento armónico del pasaje, donde el sol sostenido es una nota común en los tres tipos de acordes, lo que sigue marcando la polaridad en esa nota, rasgo común en toda la sección.

A pesar de la relevancia de T4 y los vientos, el timbre que predomina durante esta subsección es el del cuenco tibetano, que, apoyado en la membrana del timbal, es golpeado creando, gracias a los movimientos irregulares del pedal, un nuevo timbre. A su vez, las maderas realizan un efecto sonoro bajo las siguientes indicaciones de la compositora:

> *Sonido de aire y llaves ad libitum. El sonido de aire crecerá y decrecerá libremente y el sonido de llaves variará la velocidad también con libertad. Por tanto, las indicaciones rítmicas para el sonido de llaves y las variaciones dinámicas para el sonido de aire que aparecen escritas solo buscan sugerir dichos cambios, no han de ser seguidas fielmente. En todo caso, los sonidos de llaves quedarán envueltos por el sonido de aire y todo ello a su vez envuelto en los sonidos del resto de la orquesta. En ningún caso el sonido de llaves quedará en primer plano.*[63]

Con estas indicaciones, Díaz de la Fuente deja claro que el pasaje no tiene otra función que hacer evolucionar el timbre, y proveer al resto de los instrumentos de la orquesta un apoyo sonoro atmosférico. Este es un ejemplo perfecto de timbre evolutivo, elemento de suma importancia en el tratamiento instrumental que la compositora utiliza en la obra.

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de A1 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos). Los instrumentos de la orquesta, por razones de simplificar la tabla, se encuentran abreviados. Así pues, los contrabajos se denominan Cb., los violonchelos Vc., las violas Vla., los violines Vl., la celesta Cel., el piano Pn., el Arpa Arp., la Marimba Mar., el *glockenspiel* Glsp., las campanas tubulares T.B., el vibráfono Vib., los cuencos tibetanos C.T., las cajas chinas Caj. c., el triángulo Trgl., el tam-tam t-t., la cortina de cristal C.C., el timbal Timb., el palo de lluvia P.L., el bombo B.D., los crótalos Cr., los trombones Tbn., las trompetas Tpt., las trompas Tmpas., los fagotes Fag., los clarinetes Cl., el corno inglés Cor. Ingl., el oboe Ob., la flauta en sol Fl. Alt., y la flauta Fl. Además, como añadido ilustrativo, se ha añadido una gama

[63] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 8

cromática a la tabla que enfatiza la predominancia de las distintos tipos de timbre (siendo el color más oscurecido el que más relevancia tiene en dicha subsección). A la hora de establecer que timbres e instrumentos tienen predominancia, se ha tenido en cuenta su presencia sonora a nivel instrumental (número de instrumentos) y su dinámica.

	A1.1	A1.2	A1.3	A1.4
Timbres graves	Cb., t-t., Timb., Pn., Tbn. (5)	Cb., Cel., On., Timb., Tbn. (5)	Cb., B.D., Pn., Tbn. (4)	Cb., t-t., B.D., Tbn. (4)
Timbres medios	C.T.., Fl. (2)	Cel. Arp., Cl., Fl. Alt., Fl. (5)	Cr., Mar., Pn., C.T., Tpt., Tmpas., Vl., Vla., Vc., Fag., Cl., Fl. Alt., Fl. (14)	Cb., Vc., Vla., Vl., Cel., Vib., C.t, Tpt., Tmpas., Ob. (10)
Timbres agudos	Vl., Pn. (2)	Vl., C.C. (2)	Pn., Vl., P.L., Sonido aire Tmpas. (4)	Cel., Trgl., C.C., Mar., Sonido aire maderas (11)

Tabla 2. Instrumentación y predominancia tímbrica en la sección A de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

2.2 Segundo bloque: Desarrollo [B]

El desarrollo (B), comienza en el compás 49 incidiendo de nuevo en la nota sol sostenido. Esta polarización, liderada en los primeros cinco compases por las cuerdas, es apoyada por las flautas (flauta en sol y flauta), el glockenspiel y las campanas tubulares.

Entre los compases 49 y 53, todas las cuerdas emiten un sol sostenido a distancia de octava. El resultado sonoro es una textura de cinco octavas abiertas, pues cada voz (violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos) tocan el sol sostenido en una octava diferente. Esta textura resulta

muy sutil, pues está presentada en una dinámica pianísimo (véase Figura 16).[64] Es la primera vez en la obra que esta textura abierta es presentada, lo que indicaría otro componente de timbre evolutivo.

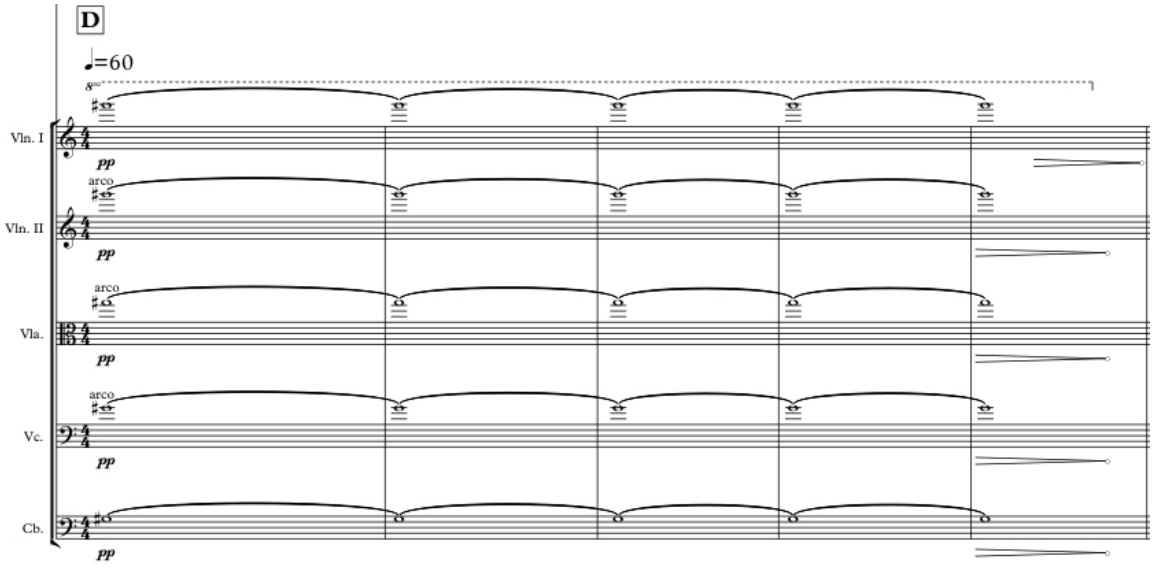


Figura 16. Cuerdas en los compases 49-53 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Tras presentar esta polarización en sol sostenido abierta, la textura de las cuerdas se cierra en un acorde simétrico construido por cuartas justas y aumentadas que recuerda al acorde presentado en los compases 46 y 47 (ver Figura 15). La armonía presentada en estos compases,[65] que se fundamenta en el sol sostenido grave de los contrabajos (única nota que sirve de nexo entre la anterior textura y la presente), está formada por la superposición de tres intervalos de cuarta justa que, entre ellos, forman otros tres de cuarta aumentada.

La elección de esta interválica, como se manifestaba anteriormente muy utilizada por Olivier Messiaen, puede darse debido a la naturaleza ambigua de su resultado sonoro. Vincent Persichetti los describe así en Armonía del Siglo XX:[66]

[64] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 10
[65] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 54-56
[66] Vincent Persichetti. Trad. Alicia Santos Santos. *Armonía del Siglo XX* (Madrid: Real Musical, 1995): 96

Los acordes por cuartas justas son ambiguos debido a que, como todos los acordes construidos por acordes equidistantes (acordes de séptima disminuida o triadas aumentadas), cualquier nota del acorde puede funcionar como fundamental. La indiferencia a la tonalidad de estas armonías que carecen de fundamental pone el peso de la verificación tonal sobre la parte con la línea melódica más activa.

Si bien en la presente obra de Díaz de la Fuente la atonalidad se da por supuesta por el tratamiento armónico, melódico y tímbrico de sus materiales, y por tanto la utilización de acordes que rehúyen la tonalidad no es sorprendente, es preciso comentar la importancia tímbrica que el uso de esta armonía tiene en el resultado sonoro. Una vez más, lo que prevalece en la obra es el timbre y la pulcritud con la que la compositora lo erige.

Estos acordes formados por cuartas justas superpuestas marcan una sensación de "suspensión armónica" estrechamente idiosincrática. Y esto, junto a la sonoridad de tritono resultante debido a las cuartas aumentadas que asimismo se crean, es una característica notable en la sonoridad buscada por Alicia Díaz de la Fuente en *Y la mañana se llenó de luz.*

En la Figura 17, se puede observar una reconstrucción de la armonía en las cuerdas presente entre los compases 49 y 57, donde se aprecia la oclusión de la textura desde la amplitud de las octavas hasta el acorde simétrico por cuartas y el comportamiento interválico interno del pasaje, además de la dinámica elegida, que resulta del mismo modo determinante para la percepción de las presentes texturas. [67]

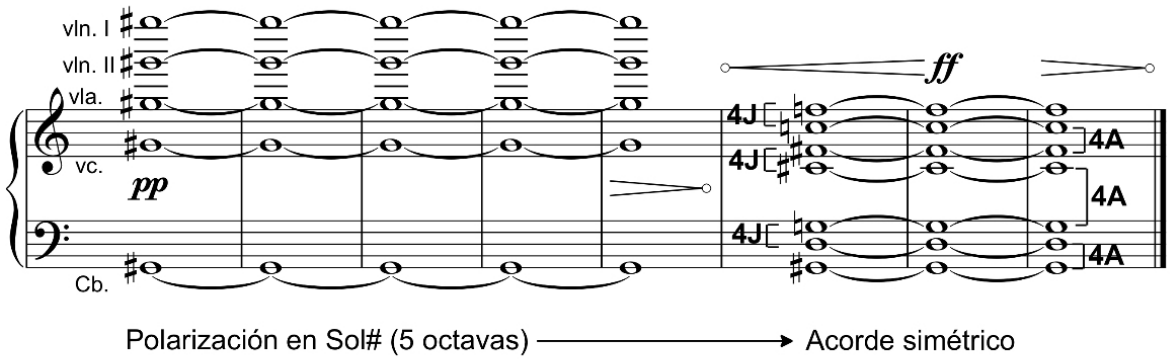


Figura 17. Reconstrucción armónica en las cuerdas entre los compases 49 y 57 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

[67] Imagen elaborada por el autor.

Mientras tanto, los vientos realizan melodías sobre el sol sostenido. Son destacables las melodías elaboradas por las flautas (flauta y flauta en sol), pues difieren del sol sostenido hacia el la natural y la sostenido 4 (decimoséptimo y decimoctavo armónico del espectro armónico de sol sostenido). Esto evoca el comienzo de la obra, donde se encuentran líneas melódicas similares, esta vez una octava por encima. Sim embargo, son las líneas melódicas de los dos clarinetes (en si bemol y en la) las que más difieren de la polarización presentada, ya que sus melodías comienzan en un fa 4, nota que no pertenece al espectro armónico de sol sostenido y que se encuentra entre el decimotercero y decimocuarto armónico. No obstante, el clarinete en si bemol pronto expone el decimotercero y decimocuarto armónico respectivamente, y el clarinete en la hace lo propio con el decimoquinto, decimosexto y decimoséptimo. Existe en los clarinetes además una peculiaridad más, pues la compositora pide que el clarinete en si bemol, durante su fa 4 realice *molto vibrato*[68], mientras que el clarinete en la se mantiene sin realizar vibrato. El *vibrato* es una técnica que hace variar la afinación levemente en sus ondulaciones, por lo tanto, es del todo sugerente que la compositora solicite al primer clarinete que realice esta técnica justamente en la única nota que difiere del espectro armónico de todo el pasaje.

Entretanto, el grupo de percusión, liderado por las campanas tubulares y la marimba, continúa desarrollando la polarización; y el tam-tam debe tocarse con un arco de violonchelo y tocando la superficie con dos o tres dedos, liberando así armónicos.

Tras un *glissando* del arpa (que comienza en sol sostenido) comienza la subsección B1.2. La subsección comienza con la presentación de una nueva textura en las cuerdas, muy similar a la presentada en A1.2 , pero de momento con una rítmica muy estable, sin polirritmias. La textura continúa con la polarización en sol sostenido en distintas octavas, aunque no se presentan tan abiertas como en B1.1, pues los contrabajos y los violonchelos efectúan un unísono. Aunque las líneas melódicas son otra vez presentadas en este

[68] Del italiano, vibrando mucho.

momento los vientos, son las cuerdas las que deben sobresalir a nivel sonoro (deben tocar *mezzoforte* y los vientos *mezzopiano*).

Estas melodías, presentadas por la flauta, la flauta en sol y el clarinete en si bemol, comienzan toda por un intervalo de quinta aumentada y están formadas después por intervalos de cuartas aumentadas y segundas menores. Estos intervalos representan un gesto musical muy característico en el material motívico utilizado en la obra.

Por otra parte, las cajas chinas irrumpen en un pasaje fortísimo constituido por un acorde de séptima menor con novena menor desde mi 3 desplegado y cuyo relieve melódico es descendente. Este pasaje es ampliamente destacable, pues todas las notas del motivo difieren del espectro armónico de sol sostenido, exceptuando el re 4, que corresponde con el decimoprimer armónico (véase Figura 18).[69]

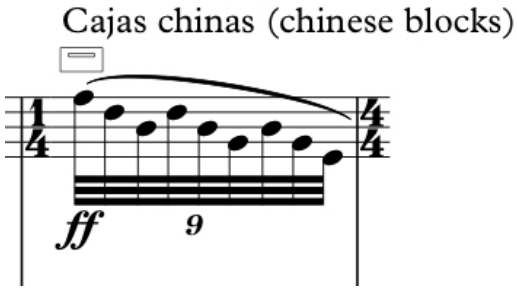


Figura 18. Motivo de las cajas chinas en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. C. 60.

Entre los compases 63 y 64, una nueva textura se plantea entre los vientos madera. Esta textura está construida por dos tipos de material: uno de carácter rítmico y otra de carácter melódico. Si se observa la constitución interválica del pasaje teniendo en cuenta el material rítmico y ciertas notas del melódico, este parece sugerir una escala hexatónica, o de tonos enteros que parte desde do natural. Sin embargo, si se observa detenidamente, pronto se concluye que esta sonoridad solo de sugiere, pues existe un elevado uso cromático en las líneas melódicas.

[69] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 11

Inmediatamente después de la introducción de esta textura en los vientos, las cuerdas progresan su polarización en sol sostenido con fusas hacia una polirritmia que evoluciona desde un septillo de semicorcheas contra fusas en el compás 64 hasta corcheas contra tresillos de corchea contra semicorcheas contra quintillos de semicorchea contra sextillos de semicorchea en el compás 69, continuando con la polarización (véase Figura 19).[70] Este pasaje, por su naturaleza de alturas y ritmo, recuerda profundamente a las polirritmias que las cuerdas forman entre los compases 13 y 17 (véase Figura 7).

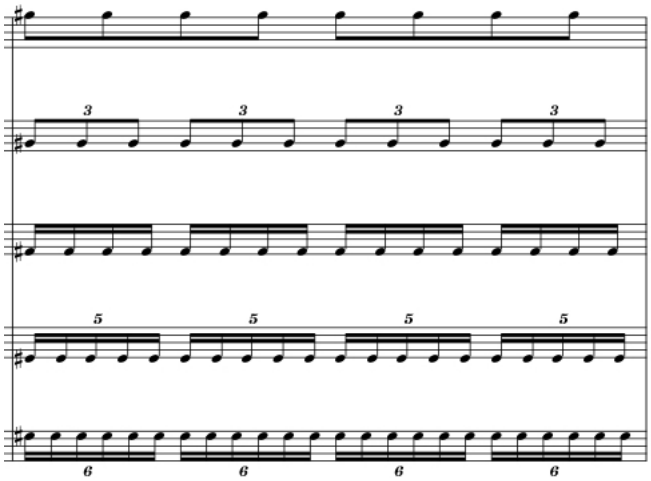


Figura 19. Polirritmias en la polarización del compás 69 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Durante los compases 69 y 70, los vientos madera realizan un re (re 4 en flautas, oboe, corno inglés, y clarinetes; y re 3 en fagotes). Este pasaje está indicado con vibrato y dinámicas irregulares, que oscilan entre pianísimo y piano. Mediante la técnica "vibrato irregular", Díaz de la Fuente parece pretender lograr un efecto de oscilación sonora que afina y desafina el intervalo de cuarta aumentada que se crea entre vientos y cuerdas, que en ese momento siguen con la polarización en sol sostenido. El intervalo resultante, resulta inestable, por las variaciones de afinación. Este tratamiento, es puramente tímbrico. Mientras, los vientos metal realizan un acorde compuesto por dos cuartas (una aumentada y otra justa) y una segunda menor, una interválica muy recurrente a lo largo de la obra, como ya se ha podido comprobar.

[70] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 14

A partir de la letra G de ensayo, que corresponde con el compás 73, se presenta una nueva textura, esta vez formada por las cuerdas, los vientos metal y el timbal. El timbal realiza un tremolo en sol sostenido 1 mientras efectúa un *crescendo* progresivo desde pianísimo hasta fortísimo. Al mismo tiempo, las cuerdas realizan un contorno melódico de sonoridades cromáticas en los primeros tres compases y diatónicas en los cuatro restantes. En este caso, la única línea independiente es la perteneciente a las violas, que efectúan una melodía predominante, formada por intervalos de cuarta aumentada, segunda menor, segunda mayor y tercera menor. A nivel armónico, el resto de las cuerdas generan intervalos de cuarta aumentada. Entretanto, los vientos metal hacen lo propio desde su tesitura y timbre. Escribir los mismos contornos melódicos en dos grupos instrumentales *a priori* tan dispares es un indicador de que el pasaje está siendo concebido desde un punto de vista tímbrico, logrando nuevas sonoridades y combinación tímbrica, lo que también indicaría la búsqueda de la evolución del timbre en este punto.

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de B1 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos).

	B1.1	B1.2	B1.3
Timbres graves	Cb., Tbn., Timb., Arp.(4)	Cb., Pn., Tbn., Vc., B.D., Timb., t-t. (7)	Cb., Vc., Timb., Mar., t-t., Pn., Tbn., Tmpas. (8)
Timbres medios	Vc., Vla., Vl., Pn., Cel., Mar., T.B., Glsp., Tmpas., Tpt., Cl., Fl. Alt., Fl. (13)	Vla., Vl., Pn., Caj. C. Tpt., Tmpas., Fag., Cl., Cor. Ingl., Ob., Fl. Alt., Fl. (14)	Vla., Vl., Mar., Tpt., Tmpas., Maderas. (11)
Timbres agudos	Vl., t-t. (armónicos). (2)	(0)	Pn., Mar. (2)

Tabla 3. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B1 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

Desde el compás 80 y durante los siguientes diez compases la textura vuelve evolucionar hacia una nueva textura homogénea. La compositora

madrileña decide crear un *divisi* en violines primeros, segundos y violas. Todas las alturas de las líneas melódicas del pasaje están, además, conectadas por *glissandi*, y de esta forma lo indica Alicia Díaz de la Fuente:[71]

> *Nota general para los glissandi de las cuerdas: No importa que los glissandi no sean exactos entre las cuerdas. Más bien se buscará la independencia del gesto en cada intérprete, pues el resultado que se pretende es el de una textura compleja con glissandi internos e indiferenciación de las partes.*

Una vez más, el resultado requerido por Díaz de la Fuente es de naturaleza tímbrica, busca crear atmósferas y sonoridades concretas independientemente de la técnica instrumental, cuya pulcritud considera secundaria. El desarrollo armónico del pasaje está formado por "*clusters* móviles", cuyo movimiento es posible gracias a los *glissandi* (ver Figura 20).[72]

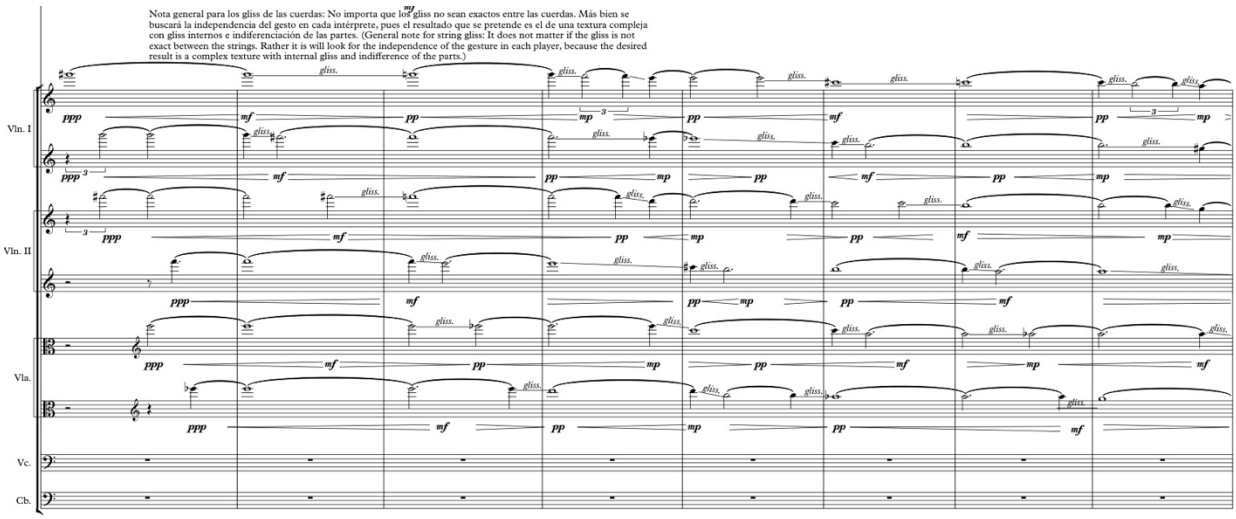


Figura 20. Textura en masa en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. C. 80-86.

Con este resultado sonoro, Díaz de la Fuente parece pretender desdibujar completamente la armonía para convertirla en un timbre. Esta técnica y escritura, muy utilizada entre los principales compositores del siglo XX, puede definirse como "textura de masa", concretamente es un claro ejemplo de "micropolifonía". El tratamiento contrapuntístico de los distintos *clusters* que van surgiendo a través de los glissandi es muy similar a la técnica

[71] Alicia Díaz de la Fuente. *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 16
[72] *Idem*.

compositiva utilizada por György Ligeti en *Atmosphères*,[73] Iannis Xenakis en *Metastaseis*[74] o Krzysztof Penderecki en *Threnody to the Victims of Hiroshima.*[75] La "micropolifonía" no es más que "cánones con muchas líneas que progresan a diferentes velocidades para crear una masa de sonido desplazándose lentamente por el espacio."[76] Aunque a menor escala, pues la instrumentación que participa en la microfonía es mucho más reducida, Díaz de la Fuente formula esta idea de micropolifonía en las cuerdas del presente pasaje de *Y la mañana se llenó de luz*.

La influencia de *Atmosphères* de Ligeti es, por tanto, clara en este pasaje. Ulrich Dibelius, en *La música contemporánea a partir de 1945*, explica el contexto de esta obra y el impacto que tuvo en su momento, además de las pretensiones del compositor de la siguiente manera:[77]

> *El estreno de* Atmosphères *(1961) en las Jornadas Musicales de Donaueschingen causó una gran sensación. Tras diez años de esmerada aplicación por construir, nadie había osado a llevar a cabo una «destrucción» semejante. […] Sin embargo, con esta renuncia Ligeti había conseguido un enriquecimiento de los parámetros restantes: el timbre y la dinámica. Lo que se da en* Atmosphères *es el despliegue y desarrollo […] de un solo acontecimiento sonoro en sí homogéneo […]*

Con estas palabras, Dibelius deja claro que el principal propósito de la obra de Ligeti es el tratamiento tímbrico y dinámico, y la configuración de la obra en texturas, o acontecimientos sonoros homogéneos, tal y como ocurre en *Y la mañana se llenó de luz*.

Además, el característico tratamiento tímbrico no solo se observa en las alturas y el comportamiento melódico, sino también en el tratamiento dinámico. Si se observa la Figura 20 con detenimiento, se puede observar cómo existe una continua fluctuación dinámica, no coincidiendo prácticamente nunca un mismo movimiento dinámico.

---

[73] György Ligeti, *Atmosphères* (Vienna: Universal Edition, 1961)
[74] Iannis Xenakis*, Metastaseis (B)* (Londres: Boosey & Hawkes, 1954)
[75] Krzysztof Penderecki, *Threnody to the Victims of Hiroshima* (Los Ángeles: Alfred Music, 1960)
[76] J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2019): 1166
[77] Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945* (München: Piper Verlag GmbH, 1998): 158

A continuación, en la Figura 21, se puede observar la consecución de *clusters* que se dan desde el compás 80 al 90. Se observan cuatro *clusters* principales, cuyo contorno melódico es descendente. Sin embargo, cabe destacar que gracias a los *glissandi*, que hace posible la transformación de entre *clusters*, se puede determinar que no hay sólo cuatro, sino múltiples.[78]

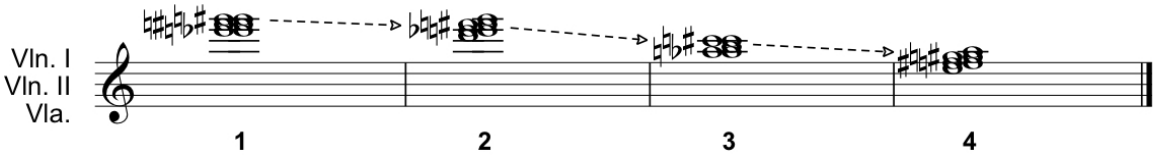


Figura 21. Consecución de los cuatro principales *clusters* entre los compases 80 y 90 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Mientras este acontecimiento sonoro, que se podría definir como "textura homogénea de masa", se da en las cuerdas, los dos clarinetes efectúan otra textura. Se trata de sonido de aire y Díaz de la Fuente lo indica así: "Sonido de mar: soplar con el tubo completamente tapado y con mínima presión sobre la caña".[79] De un modo retórico y profundamente poético, la compositora requiere a la vez un palo de lluvia, que, junto al "sonido marino" de los clarinetes, produce una sonoridad muy específica. Este es otro claro ejemplo de timbre evolutivo o modulación tímbrica.

En el mismo momento en el que las cuerdas mantienen el cuarto clúster principal del pasaje, en la letra H de ensayo, los vientos madera (menos los fagotes) y vientos metales comienzan a realizar el mismo clúster, pero con una nota más, un re 3 perteneciente al trombón. Los metales atacan la nota en un *sforzandssimo-piano* mientras que los vientos madera atacan sus correspondientes notas en pianísimo y con trinos de medio tono (menos el clarinete en la). La instrumentación de este acontecimiento sonoro denota un tratamiento tímbrico concreto. El tipo de ataque que la compositora pide a los metales para después dejar que surja la resonancia de las maderas en este momento podría recordar al tratamiento sinfónico de los instrumentos de cuerda en las obras orquestales de compositores clásicos como Wolfgang

[78] Imagen elaborada por el autor.
[79] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 16

Amadeus Mozart o Franz Schubert. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, Alicia Díaz de la Fuente pretende en este momento combinar distintos tipos de ataque y dinámica para crear sonoridades y timbres que evolucionan.

Entre los compases 88 y 91, el piano coge el relevo para presentar su propia textura. Se trata de una nueva melodía quebrada de carácter profundamente cromático, muy similar a la que se observa en la Figura 10. Sin embargo, esta vez cuenta con una peculiaridad, pues cuenta con una indicación de pedal: mantener el pedal hasta el final del pasaje. Con esta indicación, Alicia Díaz de la Fuente pretende "difuminar" el carácter melódico e interválico del pasaje para dar importancia únicamente al resultado sonoro de aplicar el pedal hasta el final, es decir, para dar importancia de nuevo al timbre resultante.

En el compás 91, el vibráfono realiza una motivo de cuatro notas en semicorcheas formado por intervalos de novena menor y segunda menor (aunque podrían considerarse dos segundas menores si no se tiene en cuenta la altura) ya presentado en el compás 44 por el mismo instrumento. Este motivo se convierte en el motivo generador de los primeros contornos melódicos de la subsección B2.2.

En la Figura 22, se puede observar el arranque de la sección B2.2, donde el motivo presentado por el vibráfono genera una concatenación de este motivo. Estos motivos, realizados por la sección de percusión con afinación de la orquesta (vibráfono, glockenspiel, marimba, y piano), son tratados de manera contrapuntística generando preguntas y respuestas, imitaciones y variaciones.[80] Asimismo, la compositora realiza inversiones, retrogradaciones y retrogradaciones de la inversión, lo que vuelve a corroborar la hipótesis tratada anteriormente en esta investigación de que existía una "mirada al pasado" en la obra de Díaz de la Fuente.

[80] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 18

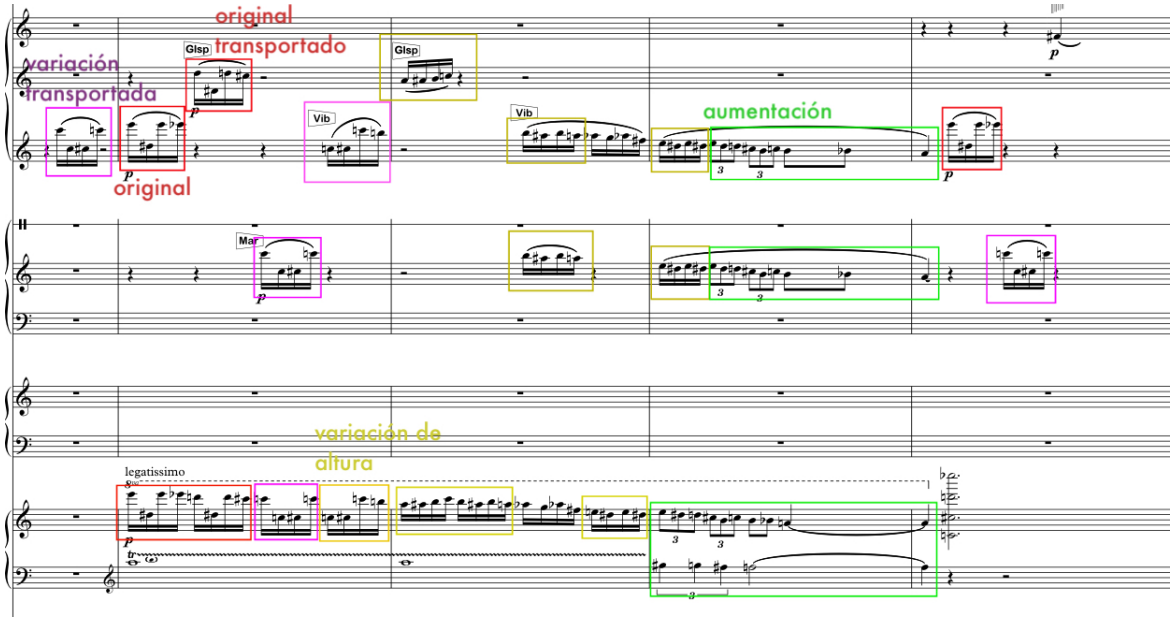


Figura 22. Tipología imitativa de la textura contrapuntística en la percusión en el comienzo de la subsección B2.2 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. Principales técnicas de imitación.

En este pasaje, la compositora alude a técnicas contrapuntísticas propias del periodo barroco y técnicas de imitación propias de los compositores dodecafónicos como los que forman la Segunda Escuela de Viena (Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern). Asimismo, se puede observar modificaciones del motivo principal mediante transporte y variaciones transportadas y aumentación de valores. Apareciendo al principio y al final del pasaje el motivo en su estado original y transportado, consecutivamente.

En el compás 97, con el inicio de la subsección B2.3, se vuelve a presentar la segunda textura destacable (T2, véase Figura 7) en las cuerdas, mientras las campanas tubulares realizan una polarización en do 4, resultando así, de nuevo, un intervalo de cuarta aumentada. No obstante, esta vez son los vientos los que presentan una textura nueva. Esta nueva textura, también de estilo claramente contrapuntístico, está formada por materiales independientes en cada voz de los vientos, que van concadenándose a través de la indicación "repetir el anillo hasta el final de la flecha. Tempo y dinámica flexibles."[81] Con "anillo", Alicia Díaz de la Fuente se refiere a las casillas que enmarcan el

[81] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 18

material que ha de repetirse hasta que la flecha dibujada a continuación termine. El resultado sonoro es un canon de textura contrapuntística y tímbrica que podría aludir de nuevo a sonoridades como las buscadas por el compositor György Ligeti en su *Réquiem*.[82] Se trata de una textura micropolifónica, tal y cómo se ha explicado anteriormente en esta investigación a ocho voces, una por cada instrumento de viento. En la Figura 23 se puede observar la línea melódica principal, que va superponiéndose desde la flauta, que es el primer instrumento que la presenta, hasta el segundo fagot, que es el último instrumento en presentarla.[83]

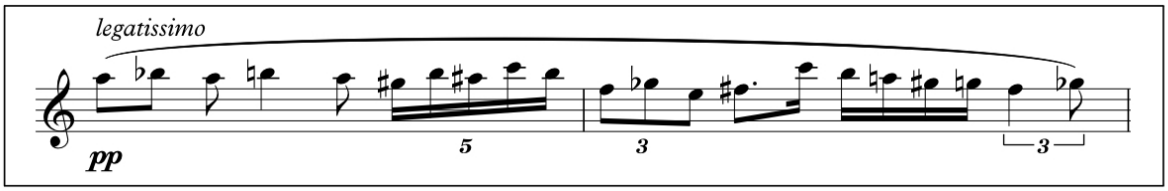


Figura 23. Motivo desencadenante de micropolifonía en B2.3 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente.

Mediante la superposición de esta melodía, a modo de canon, cuyas entradas van sucediendo a distancia de negra, se vuelve a crear una textura de masa, muy similar a la que se observaba en la anterior subsección (véase Figura 20). El resultado sonoro de esta textura en masa o micropolifonía, teniendo en cuenta la reciente presentación de esta en las cuerdas, es la evolución de un mismo material sonoro (micropolifonía) de un timbre concreto (violines primeros, segundos y violas) a otro completamente distinto (vientos maderas y metales sin fagotes). De hecho, una de las características diferenciadoras más obvias es la diferencia de tesitura. Es este otro gran ejemplo de modulación tímbrica en la obra.

Toda la acumulación de tensión sonora se disipa en el compás 103, tras una escala ascendente "*quasi glissando*" que evoca sonoridades del modo lidio protagonizadas por la primera trompa. Los compases 103, 104 y 105 funcionan como "puente" entre la subsección B2.3 y la inminente llegada de B3 (B3.1). Estos tres compases se caracterizan por la presencia tímbrica de las cuerdas,

[82] György Ligeti, *Requiem* (Leipzig: C.F. Peters Musikverlag, 2005)
[83] Imagen elaborada por el autor.

que evolucionan de la textura anterior a una nueva cuya sonoridad la dictan los trémolos. Los violonchelos ejecutan una escala cromática que resuelve finalmente de forma descendente en un do 2 y la armonía se fija en sonoridades de cuartas. De nuevo, se observa la combinación entre cuarta justa y cuarta aumentada. Pero es la línea de la viola lo verdaderamente crucial en el compás 105: mediante la indicación "efecto: trémolo de doble octava", la compositora introduce la próxima textura, que va a protagonizar la siguiente subsección un compás antes de comenzar, como si de una apoyatura tímbrica se tratara.[84]

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de B2 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos).

	B2.1	B2.2	B2.3
Timbres graves	Pn. (1)	Timb., Tbn. (2)	Cb., Vc., Pn., Tmpas. (4)
Timbres medios	T.B., Cel., Vib., Mar., Tpt., Tmpas., Cl., Cor. Ingl., Ob., Fl. Alt., Fl. (13)	Cb., Vla., Vl., Pn., Vib., Glsp., Mar., T.B., Tmpas., Cl., Fl. Alt., Fl. (13)	Vc., Vla., Vl., Cel., Pn., C.T., Arp., Maderas. (13)
Timbres agudos	Vla., Vl., Pn., Vib., P.L., Cl., (6)	Pn., Cl., Fl. Alt., Fl. (5)	Pn., Arp., Trgl. (3)

Tabla 4. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B2 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

A partir de la letra J de ensayo comienza B3 y la subsección B3.1, donde se presenta una nueva textura homogénea, precedida, como se ha indicado, en el compás anterior por las violas. Mientras las violas y los violines primeros y segundos ejecutan el efecto de doble octava en pianísimo, los contrabajos efectúan un trémolo sobre do 1 también pianísimo, lo que podría a su vez indicar una nueva polarización, esta vez en do. Sin embargo, son los violonchelos los que deben sobresalir con una nueva técnica. La compositora

[84] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 18

indica que deben realizar un sonido de aire en *mezzopiano* de esta forma: “la mano izquierda cubrirá las cuerdas para silenciarlas mientras se pasa el arco sobre el puente. Se pueden generar variaciones dinámicas, pero la suma de los sonidos de aire de todos los violonchelos ha de ser empastada.”[85]

El resultado sonoro de los tres tipos de técnica efectuadas por las cuerdas en este pasaje es de naturaleza misteriosa y desdibujada, y sirve de “colchón tímbrico”, junto a las escalas cromáticas fugadas presentadas por los metales, a las líneas melódicas que se superponen en la sección de vientos madera.

Las entradas escalonadas de todos los vientos madera (véase Figura 24) se dan de nuevo en un estilo contrapuntístico. El resultado de este acontecimiento sonoro es, a modo de paralelismo con los *glissandi* efectuados en las cuerdas en la sección B2.1 (véase Figura 20), una sucesión de *clusters* que se van formando a medida que nuevas voces van entrando y sus intervalos chocando.

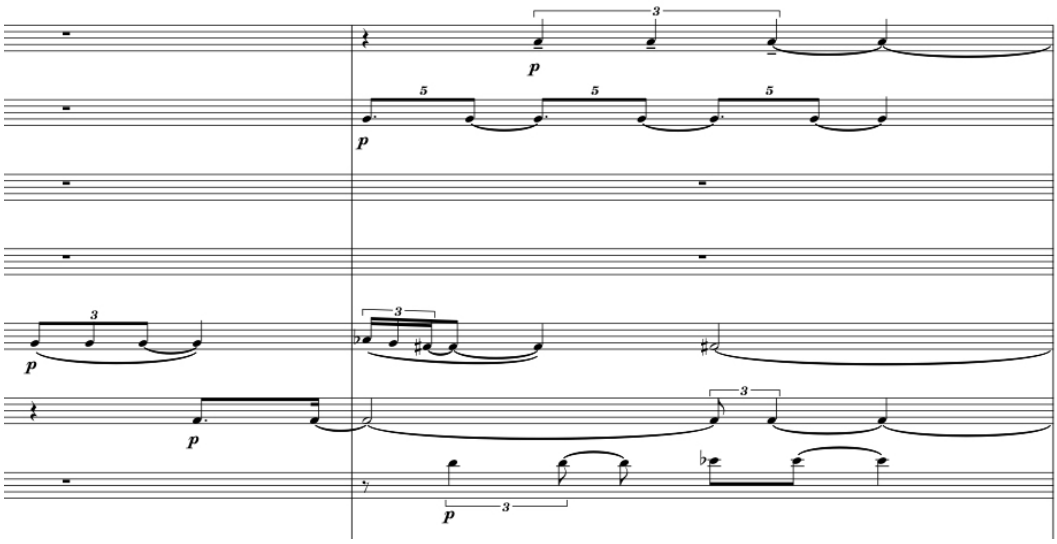


Figura 24. Entrada escalonada de los vientos en la subsección B3.1 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Al igual que en B2.1, se presentan cuatro *clusters* distintos. Sin embargo, la curva melódica de estos no es descendente, en su lugar, la textura que crean los *clusters* se abre y se cierra, respectivamente (véase Figura 25).[86]

[85] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 21
[86] Imagen elaborada por el autor.

La mayor parte del pasaje, los fagotes actúan independientes a los *clusters* que presentan el resto de las maderas (flauta, flauta en sol, oboe, corno inglés, clarinetes). El pasaje concluye en un acorde formado por cuartas (de nuevo, justas y aumentadas), una quinta justa y una tercera menor, dando pie a la letra K de ensayo, y por consiguiente, a la subsección B3.2.

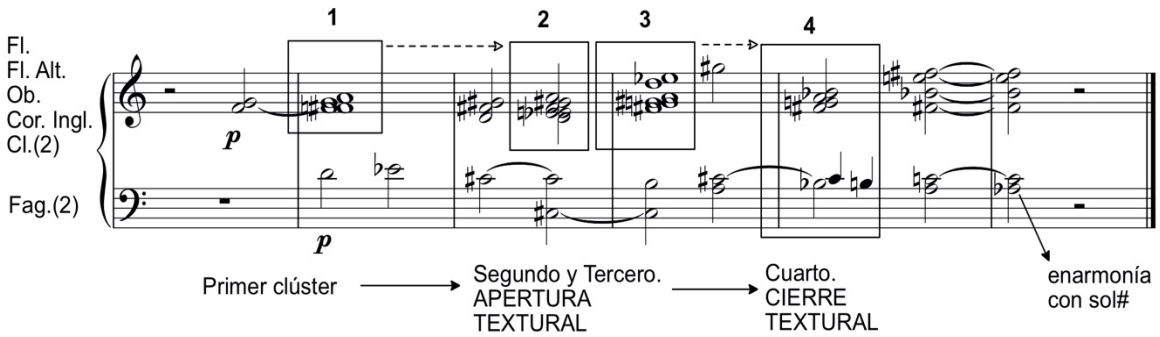


Figura 25. Reconstrucción de los cuatro *clusters* principales en el pasaje de los vientos madera en B3.1 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

La presente textura de los vientos presenta de nuevo un claro paralelismo con la textura micropolifónica presentada anteriormente por las cuerdas en B2.1 y por los vientos en la anterior subsección B2.3. Esta textura es cortada abruptamente por las cuerdas en el compás 112, que corresponde con la letra K de ensayo. Este suceso da comienzo a la siguiente subsección B3.2, la última de B.

La principal característica de esta última subsección es la verticalidad de las cuerdas en su textura. Durante la totalidad de B3.2, las cuerdas intervienen continuando con la polarización en sol sostenido, presentando cuatro sol sostenido en diferentes octavas (sol sostenido -1, 1, 2 y 4) mediante corcheas con acentos en fortísimo. En los compases 116 y 117, estas se desplazan varías paralelamente a un la sostenido para volver de nuevo al sol sostenido en el compás 118. Esta textura se rompe en el compás 121, donde las cuerdas (junto al glockenspiel y el tam-tam) producen notas largas con trémolo, produciendo un gran *crescendo* desde pianísimo hasta fortísimo. La interválica presentada en este momento se desplaza desde un sol sostenido hasta un do natural, enfatizando nuevamente el intervalo de cuarta aumentada, tan utilizado

por la compositora. Este crescendo coincide con el clímax instrumental, textural y tímbrico de la obra, que abarca desde el compás 121 hasta el 123, justo antes de comenzar la última sección de la obra: la recapitulación o reexposición.

Por otra parte, en esta subsección los vientos presentan una textura de nuevo contrapuntística, caracterizada por los gestos cromáticos al principio y por la exposición de pequeñas células que aparecen en todos los instrumentos de viento madera mediante técnicas imitativas como la transposición y la ampliación. Entre los compases 112 y 113, se observan melodías de estilo cromático cuya entrada entre los distintos instrumentos de viento madera se da a diferencia de negra. Estas frases cromáticas reposan en un forte piano, de forma que en el compás 13, cuando todos los instrumentos han presentado su línea melódica, se forma un acorde (ejecutado por flautas oboe, corno inglés y clarinetes, pues los fagotes dejan de tocar al final del compás anterior). Este acorde, de nuevo, se trata de un clúster formado por las notas si bemol, si natural y do natural. Tras la presentación, casi efímera, de este clúster, se presenta una nueva textura, que se ha comentado, tiene carácter contrapuntístico.

En la Figura 26, se puede observar el contrapunto utilizado en los vientos madera entre el compás 113 y el 114, que funciona como analogía con la textura contrapuntística planteada en B2.2 (véase Figura 22), aunque menos desarrollada.[87] El motivo original presentado por el corno inglés, cuya naturaleza interválica reside en dos intervalos de segunda mayor (uno ascendente y otro descendente, respectivamente) y uno de segunda mayor ascendente, se modifica mediante la técnica de la transposición completa (presente en la flauta y el clarinete en si bemol), incompleta (presente en la flauta en sol y primer fagot), variación incompleta (presente en oboe y clarinete en la) y ampliación rítmica (presente en el clarinete en si bemol). Este es uno de los mejores pasajes para comprender y observar la influencia de compositores como Anton Webern (1883-1945), uno de los pilares de la *Segunda Escuela de Viena* y muy interesado en el tratamiento tímbrico, en la

[87] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 23

obra de Alicia Díaz de la Fuente; influencia aprobada por la compositora en diversas ocasiones.

La figura de Anton Webern es crucial en el desarrollo de la historia de la música durante todo el siglo XX, siendo así influencia directa en las vanguardias que seguían a la *Segunda Escuela de Viena* y durante el posmodernismo, siendo un referente sobre todo en aspectos del timbre y la instrumentación y, por supuesto, en procedimientos compositivos como el dodecafonismo y el serialismo. Personalidades con estéticas y pensamientos aparentemente dispares como Ígor Stravinski (1882-1971), Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990) o John Cage (1912-1992), reconocen la influencia de Webern en su imaginario musical.

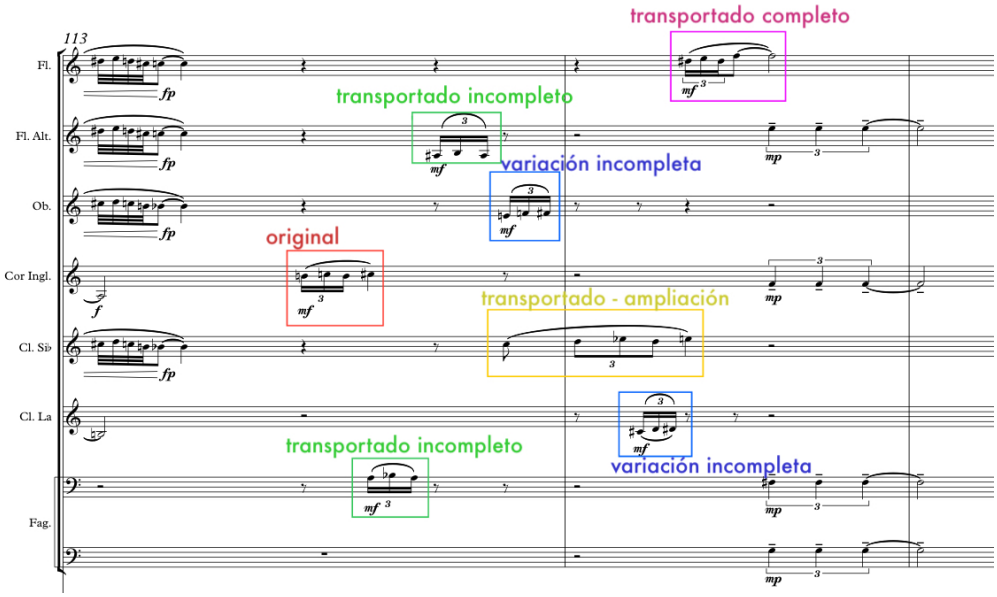


Figura 26. Tipología imitativa de la textura contrapuntística en los vientos maderas de B3.2 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Alicia Díaz de la Fuente certifica en su artículo "Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX" la importancia de este compositor para el desarrollo de la música del siglo XX y posterior de la siguiente manera:[88]

[88] Alicia Díaz de la Fuente , «Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX», *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º24 (2002): 82-83.

No ya Boulez, Stockhausen, Nono y tantos otros maestros de la "nueva música" han extraído decisivas enseñanzas de la música de Webern y la han sentido como principio y apoyo de sus nuevas formas de expresión, sino que incluso Igor Stravinski, el más enciclopédico de los músicos del siglo XX, tantas veces esgrimido como muestra de un lenguaje contrapuesto al de la Escuela de Viena, echó penetrantes miradas al serialismo en su última época y, desde luego, fue al lenguaje de Webern al que más se aproximó […] Hemos visto cómo la música de Webern anticipa la apertura del signo, la forma y el sujeto creador y cómo dicho proceso continúa desarrollándose después en las principales corrientes musicales de los años cincuenta del siglo XX europeo. El dodecafonismo abre horizontes de posibilidad que cristalizan en la música posterior, dando lugar a posturas tan aparentemente contrapuestas como las de Cage o Boulez.

Tal y como Díaz de la Fuente comenta en su artículo, la música de Webern fue crucial para las músicas posteriores y una revolución en cuanto a la notación, la forma y el sujeto creador. Además, afirma que "el dodecafonismo weberniano abrió el camino a una nueva concepción formal en la que el propio sonido sería responsable de la constitución de la forma."[89] Es de gran importancia tener en cuenta esta cita, pues se relaciona directamente con la hipótesis del presente trabajo de investigación, donde se plantea la relación directa entre sonoridad (timbre) y forma en la obra de Díaz de la Fuente.

La influencia de Webern también se observa en este pasaje, primeramente en la organicación textural de las melodías. El procedimiento compositivo que la compositora aplica en este momento es muy similar al utilizado por Webern, por ejemplo, en su *Quartet* Opus 22 para violín, clarinete en la, saxofón tenor y piano.[90] En esta obra, Webern traza su discurso musical mediante una técnica que podría denominarse como "puntillista" utilizando imitaciones, variaciones y transfiguraciones de los motivos principales. En la Figura 27, donde se advierte el comienzo del primer movimiento del *Quartet* Opus 22 de Webern, se puede observar como muchos gestos melódicos son repartidos por los distintos instrumentos de manera contrapuntística-imitativa, trazando así un gesto melódico global. Es decir, todos los motivos que son repartidos crean una gran línea melódica que va desplazándose de instrumento en instrumento, dando importancia, en primera instancia, al timbre y a la

[89] Alicia Díaz de la Fuente , «Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX», *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º24 (2002): 77.
[90] Anton Webern, *Quartet, Op. 22* (Vienna: Universal Edition, 1932)

combinación de sonoridades. Todo esto insertado dentro una técnica compositiva dodecafónica.[91] Este tipo de texturas “puntillistas” pueden ser observadas en muchas otras obras del compositor austriaco como su Opus 21, titulado *Sinfonía*, su Opus 24, titulado *Konzert* o su Opus 26, titulado *Das Augenlicht*, entre muchas otras.

Como se puede observar, existe un gran paralelismo entre el tratamiento textural y melódico de Webern en su Opus 22 y el pasaje de vientos maderas de B3.2 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente, lo que corroboraría la influencia que el primero ejerce en la compositora madrileña.

Además, las obras de Webern están repletas de simetrías y espejos, hecho que también relaciona a Webern con Díaz de la Fuente y la hipótesis planteada en el presente trabajo.

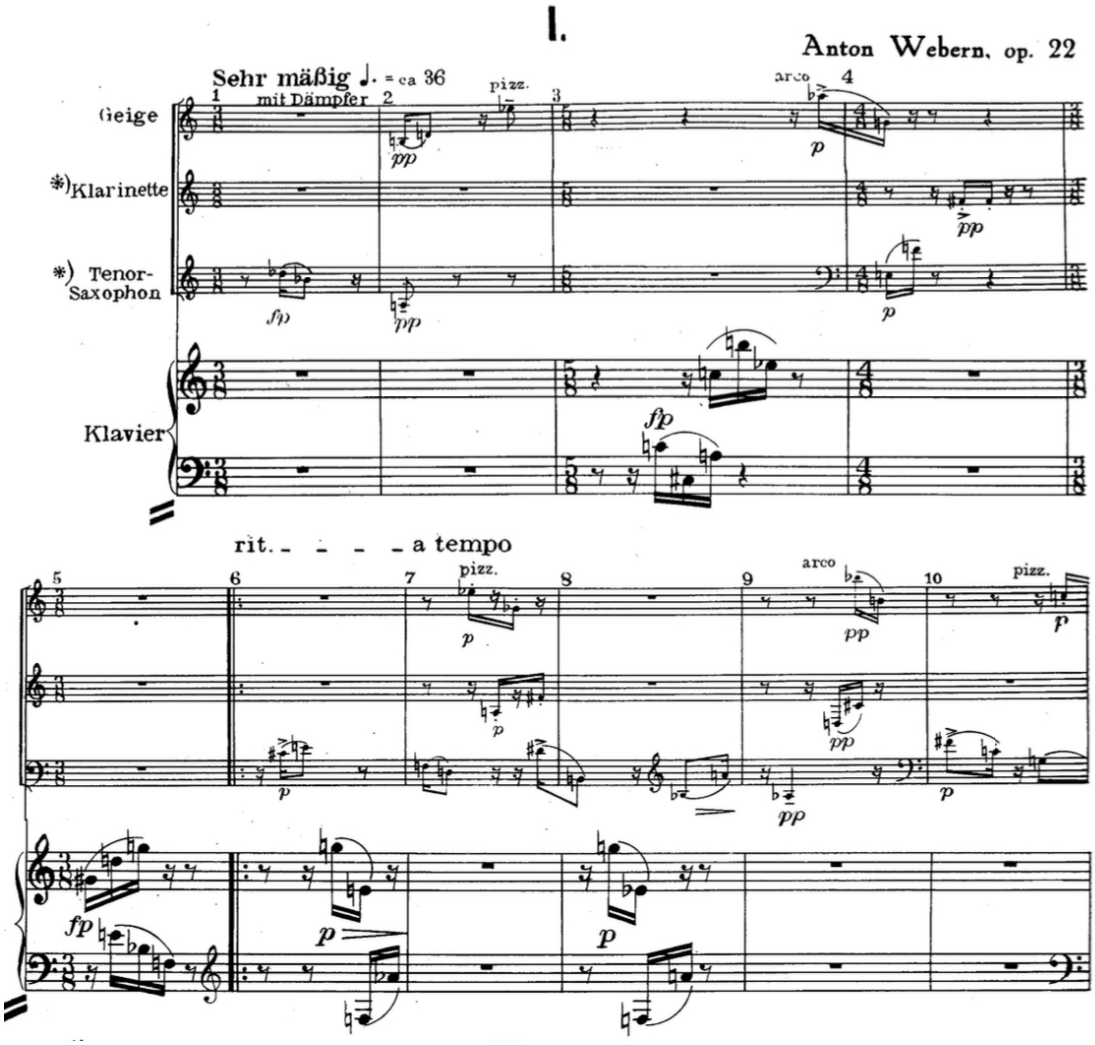


Figura 27. Inicio del primer movimiento del *Quartet* Opus 22 de Anton Webern.

[91] Anton Webern, *Quartet, Op. 22* (Vienna: Universal Edition, 1932): 1

Mientras las maderas presentan esta textura “puntillista” los vientos metales y el timbal presentan una nueva textura, independiente, entre los compases 112 y 116. Esta textura, plantea también la idea de “puntillismo” pero desde el punto de vista de la dinámica, no de la línea melódica. Se trata de una sucesión de *sforzandissimo-piano* que, en forma de pseudo canon, establece de nuevo la polarización en sol sostenido. Únicamente en el último momento (que corresponde con el compás 116) la polarización se rompe una segunda mayor ascendente, hacia el la sostenido. Este pseudo canon puntillista también radica en el timbre. Cada entrada de viento metal y el timbal va cambiando la sonoridad del momento musical, lo que vuelve a indicar modulación tímbrica o timbre evolutivo (véase Figura 28).[92]

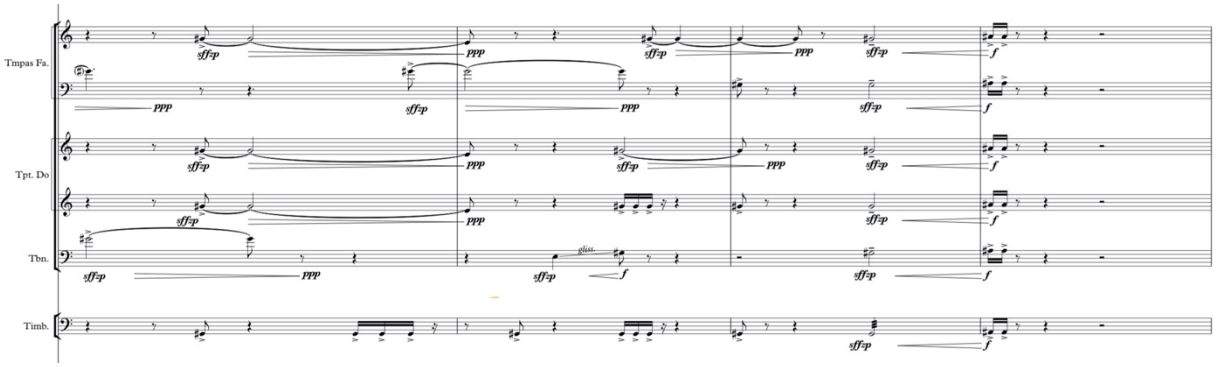


Figura 28. Pseudo canon puntillista en los vientos metales y timbal en B3.2 en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Por otra parte, las cuerdas ejecutan corcheas en sol sostenido, la sostenido y más tarde sol sostenido fortísimo, lo que denota una textura completamente vertical. Únicamente en el compás 113 y 114 ejecutan una línea melódica de sonoridades cromáticas que sirve como respuesta a la melodía planteada por los vientos en el compás anterior. Esta imitación tiene asimismo un claro carácter contrapuntístico. Más, tarde, durante los compases 117 y 118, estas líneas melódicas serán ejecutadas de nuevo por los metales (véase Figuras 29 y 30).

[92] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 23

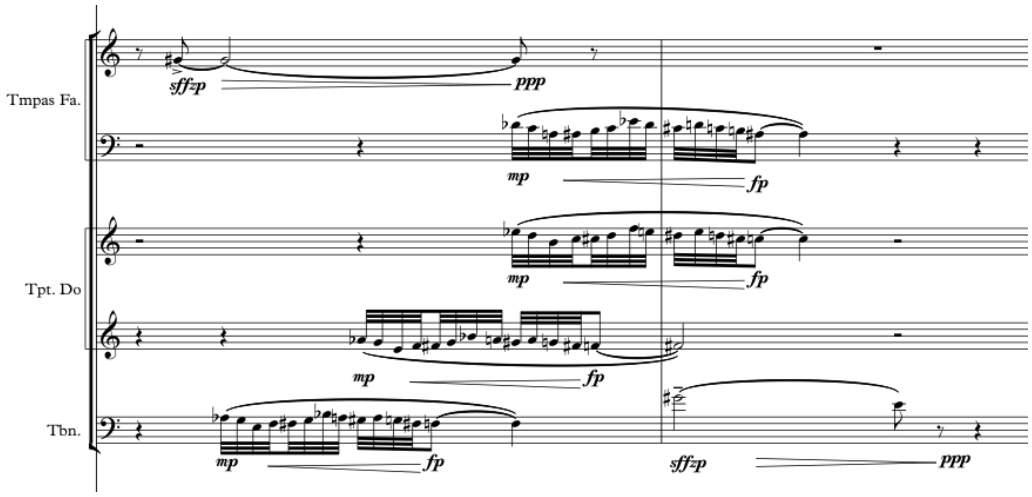


Figura 29. Melodías de sonoridad cromática presentadas por las maderas, cuerdas y metales en B3.2 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Mientras tanto, la celesta emite otra línea melódica independiente. Se trata de una melodía quebrada formada por escalas cromáticas ascendentes y descendentes, ya presentada anteriormente en diversas ocasiones (véase Figuras 10, 11 y 12).

A partir de este momento, las texturas van adquiriendo cada vez más y más complejidad, lo que marca el inicio del clímax de la obra. Esta evolución de la textura es sobre todo notoria en todos los vientos, pues las cuerdas continúan con su textura vertical (véase Figura 30).[93] Entre los compases 117 y 120 se presentan ocho motivos distintos y una textura homogénea. Los motivos corresponden a material temático utilizado de forma diseminada a lo largo de la obra hasta este momento, actuando ahora como una gran textura polifónica de profundo carácter contrapuntístico. Los motivos realizan un "juego imitativo" donde se observan preguntas-respuesta, técnicas como el *stretto*, variaciones y *lapsus* abruptos donde un motivo se transforma inmediatamente en otro. El resultado sonoro de este tratamiento es una masa sonora que recuerda al tratamiento micropolifónico utilizado anteriormente en la obra.

[93] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 24

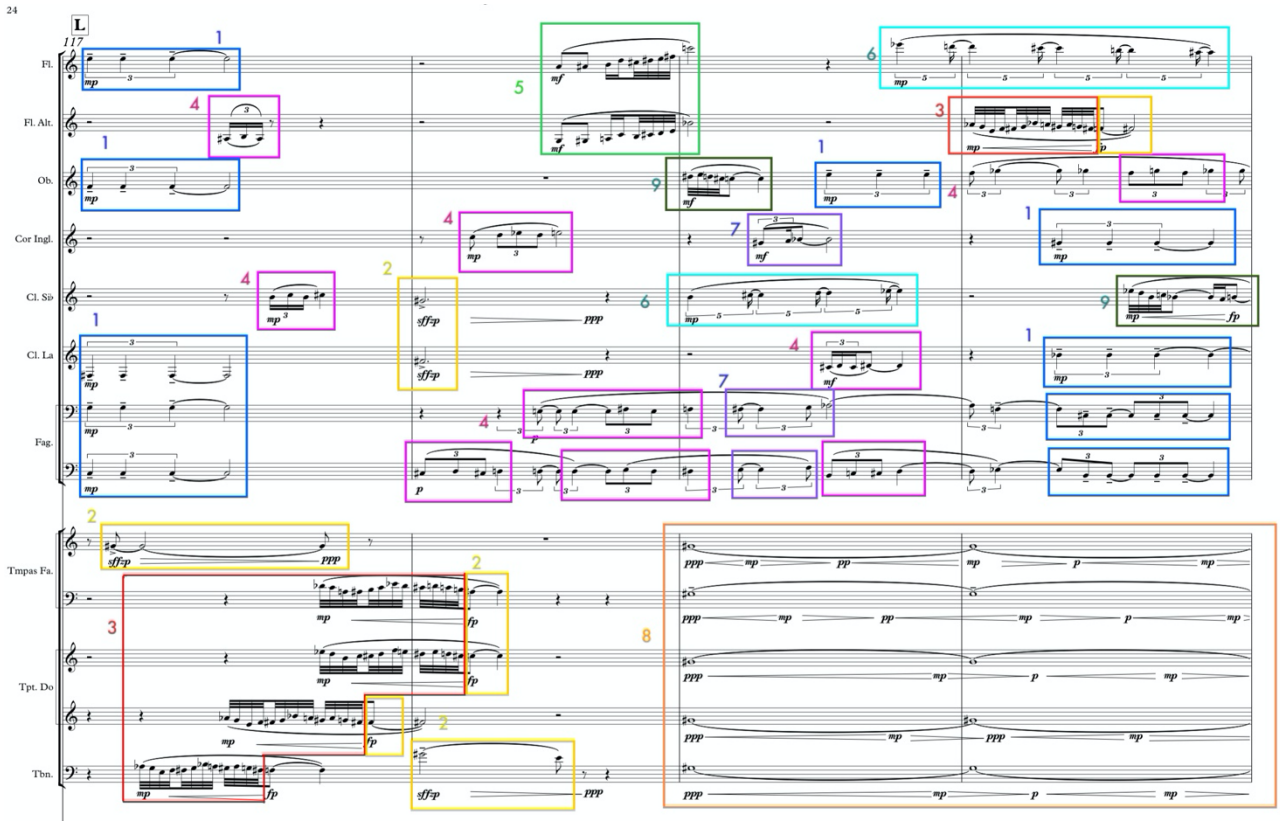


Figura 30. Textura compleja de los vientos que anticipa el clímax y su descomposición temática entre los compases 117 y 120 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

En la Figura 30, se puede observar una categorización de los nueve acontecimientos sonoros (materiales temáticos o motivos y una textura), que se podrían describir como textura compleja tipo “estratificada”, concepto que se explicará posteriormente.

El primer motivo, encuadrado en color azul oscuro y clasificado como “1”, ha sido presentado tres compases antes por la flauta en sol, el corno inglés y los fagotes y es el primero en aparecer. Sin embargo, esta vez lo presentan la flauta, el oboe, el clarinete en la y los fagotes. En el cuarto compás, este motivo sufre una reducción rítmica de tresillos de negra a tresillos de corchea. Al cambiar la instrumentación, y por consiguiente, el timbre de un motivo presentado anteriormente por otra combinación instrumental, se encontraría aquí otro ejemplo de timbre evolutivo. El segundo motivo, encuadrado en color amarillo y clasificado como “2”, fue presentado durante el pseudo canon puntillista de las maderas por los metales. Sin embargo, ahora también lo ejecutan las maderas (clarinetes y flauta en sol). El tercer motivo, encuadrado

en color rojo y clasificado como “3”, es la línea melódica de sonoridad cromática presentada entre los compases 112 y 113 por las maderas y en los compases 113 y 114 por las cuerdas, aparece aquí presentado primero por los metales (trombón, trompetas en do y trompas) y más tarde por la flauta en sol. Este es otro ejemplo de modulación tímbrica. El motivo encuadrado en color rosa y clasificado como “4” proviene del material motívico utilizado en el pseudo canon puntillista de las maderas, y aquí también sufre cambios como variaciones, transposiciones y ampliaciones, además de presentar un *stretto* entre los fagotes, el clarinete en la y el corno inglés. Es el motivo más recurrente durante todo el pasaje. El motivo encuadrado en color verde y clasificado como “5” solo aparece una única vez, presentado por la flauta y la flauta en sol. Ambas realizan una melodía con la misma relación interválica pero a distancia de un semitono. El motivo encuadrado en color azul claro y clasificado como “6” lo presentan primero el clarinete en si bemol e inmediatamente después la flauta, creando una melodía continuada (de nuevo la evolución tímbrica) construida en base a intervalos de segunda menor y mayor. El motivo encuadrado en color morado y clasificado como “7” es una respuesta melódica del motivo “4”, que presenta una variación rítmica en el corno inglés. Los dos compases encuadrados en color naranja y clasificados como ”8” pertenecen a una textura homogénea que presentan todos los metales, cuya finalidad es establecer de nuevo la polarización en sol sostenido y crear un contraste entre los motivos ligeros que predominan y esta textura, que se fundamenta en notas tenidas con reguladores que crean un efecto “ondulante” en la dinámica desde *molto pianissimo* hasta *mezzoforte*. El último material temático del pasaje está enmarcado en color verde oscuro y clasificado como “9”. Se trata de una melodía cuyo contorno melódico es descendente y es presentado por el oboe y el clarinete en si bemol. Todos estos motivos serán de crucial importancia para comprender el desarrollo temático de la obra, como se apuntará en el siguiente apartado.

La textura compleja que se da durante toda la subsección B3.2, que sirve de cierre de la sección B (el desarrollo de la obra) y presenta el clímax tímbrico y dinámico de toda la obra (compases 121, 122 y 123). Contra todo pronóstico, la polarización del clímax de la obra es do, una cuarta aumentada de distancia del sol sostenido que predomina durante toda la obra. Las cuerdas

realizan trémolos en do (a cuatro octavas de distancia entre los violines primeros y segundos y el resto de las cuerdas). Los metales apoyan con otro do (utilizando *frullato*, técnica cercana a los trémolos de la cuerda en cuanto a resultado sonoro). Todo esto apoya el desarrollo temático que se estaba fraguando entre los vientos y que ahora, in crescendo y con trinos de flautas y clarinetes que se suman, es mucho más evidente. Toda la tensión acumulada culmina en la letra M, donde un pianísimo súbito rompe con toda la textura creada (se trata de otro indicador que ayuda a corroborar la hipótesis planteada en este trabajo de investigación) anuncia el final de la sección B y el inicio de la siguiente sección: la recapitulación (sección C).

En el comportamiento temático y textural de B3.2, se pueden definir tres principales texturas: la textura de las cuerdas, de los vientos metales y la percusión y la de las maderas. Sin embargo, el resultado sonoro de esta superposición textural no es la independencia de las distintas texturas, sino la combinación de estas, lo que se puede catalogar como textura estratificada.

Joel Lester, en su obra *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* define la textura estratificada como "varios estratos de sonido independientes que producen toda la textura […] cuando se oyen texturas estratificadas, el oído pasa de uno a otro de los diversos componentes". [94] Este tipo de textura es muy típica en la música de compositores como Claude Debussy (1862-1918), Ígor Stravinski (1882-1971) o Luciano Berio (1925-2003), entre otros, y se puede observar en obras como *La Mer* de Debussy, *Le Sacre du Pritemps* de Stravinski o la *Sinfonía para orquesta y ocho voces* amplificadas de Berio. Aunque en muchas ocasiones, estas obras citadas presentan una tipología textural diversa simultánea, la sensación del oyente es de una textura compleja homogénea cimentada en la diversidad sonora, tal y como se ha podido demostrar que ocurre en *Y la mañana se llenó de luz.* Lo que realmente representa este suceso es la variabilidad tímbrica y su refinado tratamiento.

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de B3 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos).

---

[94] Joel Lester, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (Madrid: Ediciones Akal, 2005): 50 y 52

	B3.1	B3.2
Timbres graves	Cb., Pn., Tbn. (3)	Cb., Vc., B.D., t-t., Pn., Timb., Fag. (7)
Timbres medios	Vla., Vl., Vib., Arp., Tpt., Tmpas., Maderas. (12)	Vc., Vla., Vl., Pn., Cel., Glsp., Mar., Tbn., Tpt., Tmpas., Maderas. (16)
Timbres agudos	Vc., Tbn., Tpt., Tmpas. (4)	Cel., Fl. (2)

Tabla 5. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B3 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

2.3 Tercer bloque: Recapitulación [C]

Tras el momento climático de la obra, empieza la sección C, y por consiguiente, la sección C1 y C1.1. La sonoridad general de la orquesta se convierte en camerística, de forma muy similar al comienzo de la obra. Esta y otras características fundamentarán la teoría de que existe una "recapitulación" en la obra, de ahí la denominación de la sección. No obstante, como se ha explicado en los apartados anteriores, el concepto de "recapitulación" o "reexposición" no ha de entenderse con la connotación clásica del término, sino desde un punto de vista tímbrico. Son las texturas y el tratamiento tímbrico de la instrumentación las que generalmente dictaminan el resto de los parámetros como dinámica o la forma de la obra, lo que resulta en un tratamiento híbrido o liminar de los parámetros básicos (véase la página 13 de este trabajo).

La textura cambia por completo de forma súbita. Los vientos recrean una melodía presentada anteriormente (parte de los vientos en el compás 34 y el compás 71) bajo la indicación de *lontano*, es decir, lejano. Esta indicación no se refiere a la dinámica, sino al timbre, que debe ser modificado por el instrumentista para conseguir una sonoridad distante, parecida al *sotto voce*.[95] Al igual que en otras ocasiones donde la presente línea melódica ha aparecido, como en las cuerdas de la sección A (véase Figura 8), las armonías que se crean no tienen función tonal.

[95] Del italiano, susurrando.

Las cuerdas, pronto transforman su textura en melodía, ejecutada por un violín solo, acompañada por el resto de las cuerdas, que se encuentran reducidas, pues la línea de los contrabajos dejará de participar hasta bien adentrada la sección. En C1.1, el protagonista melódico es el violín solo. Este, realiza una melodía cuya naturaleza armónica e interválica está descrita en la Figura 31.[96]

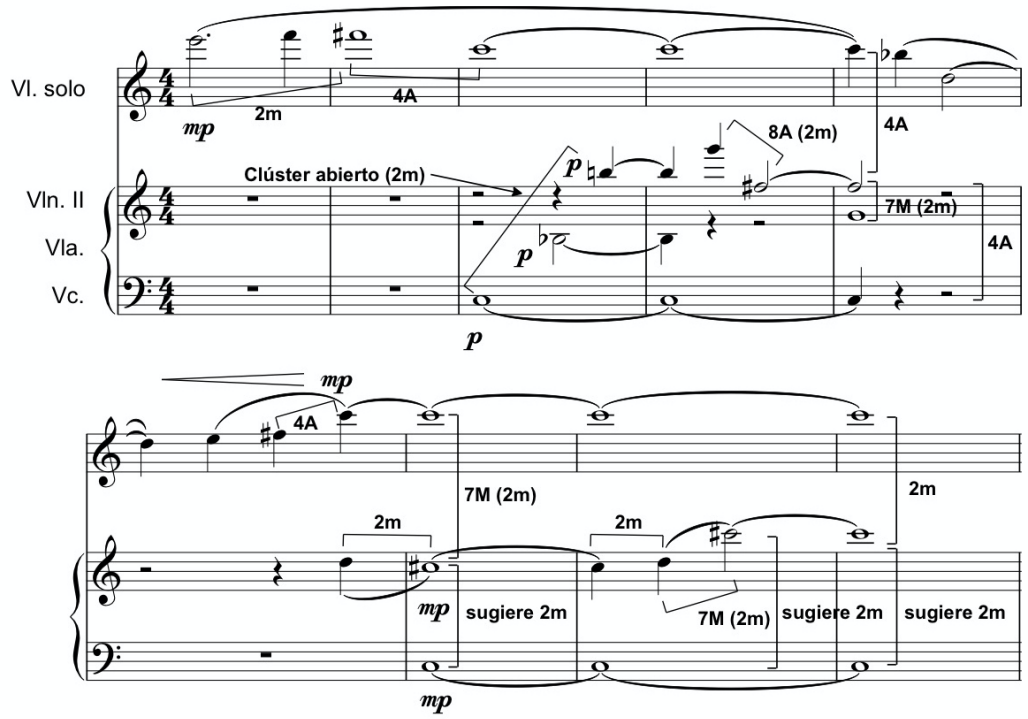


Figura 31. Reducción de la armonía e interválica de las cuerdas entre los compases 127 y 135 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Como se puede observar en la Figura 31, la melodía y su acompañamiento armónico se caracteriza por el uso preferente de intervalos de cuarta aumentada y segunda menor, o intervalos que los sugieran, como los de octava aumentada o séptima mayor. En el mismo comienzo del solo de violín, la interválica utilizada (dos segundas menores y una cuarta aumentada) ya prevé el tratamiento interválico que va a tener el pasaje, muy al estilo de los compositores expresionistas Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) o, de nuevo, Anton Webern, que configuraban muchas de sus obras en

[96] Imagen elaborada por el autor.

base a un “motivo generador” mediante el cual definían ya la interválica y principales gestos musicales relevantes. [97]

Mientras la cuerdas realizan su textura, la percusión presentan una textura homogénea, que se fundamenta en una polirritmia formada por grupos de tresillos de corcheas, semicorcheas y grupos de sextillos de semicorchea ejecutados por el vibráfono, la marimba y la celesta en pianísimo, emulando un motor rítmico al estilo minimalista. Además, los instrumentos nombrados establecen una nueva polarización en do sostenido, que se encuentra a distancia de cuarta justa de la polarización en sol sostenido, predominante en la obra.

A su vez, es destacable la línea melódica del piano, que se sobresale con tres materiales distintos: un acorde de sonoridades disonantes en *mezzoforte*, una melodía cromática quebrada (ampliamente usada en la obra, como se ha podido comprobar) y una melodía más compleja fundamentada en dos grupos de septillos de semicorchea, un grupo de tresillos de corchea y una blanca, cuya interválica dominante son de nuevo los intervalos de cuarta justa (que abre la melodía), cuarta aumentada y segunda menor (véase Figura 32).[98]

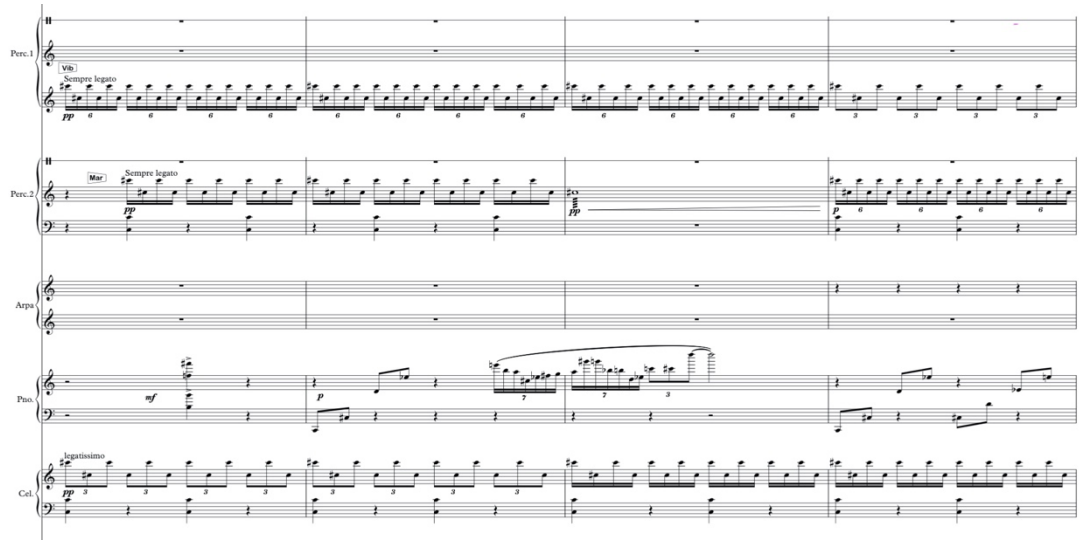


Figura 32. Textura homogénea de la percusión entre los compases 132 y 135 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

[97] Robert P. Morgan, trad. Patricia Sojo, *La música del siglo XX* (Madrid: Ediciones Akal, 1994): 79-105.
[98] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 26

El motor rítmico de la percusión, sumado a la melodía independiente del piano, que continúa variando sus tres materiales y las cuerdas, que continúan con la nota tenida que habían comenzado en el compás 133 pero una octava por encima, dan paso a la siguiente subsección,C1.2, que coincide con la letra O de ensayo y el compás 139.

C1.2 comienza con una melodía de la primera trompeta en do bajo las anotaciones de "Sordina. *Dolce* e *legatissimo*."[99] Se trata de una línea melódica quebrada descendente que dibuja un movimiento cromático ascendente, lo que crea un paralelismo con las primeras melodías quebradas que aparecen en la obra ejecutadas por la flauta y los clarinetes (véase Figura 6), pues se trata de un espejo de esta. Haber decidido emplear en la última sección material utilizado en la primera sección de *Y la mañana se llenó de luz*, y la decisión de hacerlo cambiando la instrumentación e indicaciones dinámicas y técnicas el timbre evolutivo son hallazgos que apoyan las teorías de reexposición y de timbre evolutivo. Además, el hecho de que en este momento la misma melodía este construida modo espejo también apoya otra de las teorías, la de la presencia de simetrías en varios aspectos de la obra. En la figura 33, se puede observar una comparativa entre la melodía de la sección A y la presente melodía presentada por la primera trompeta en do.[100]

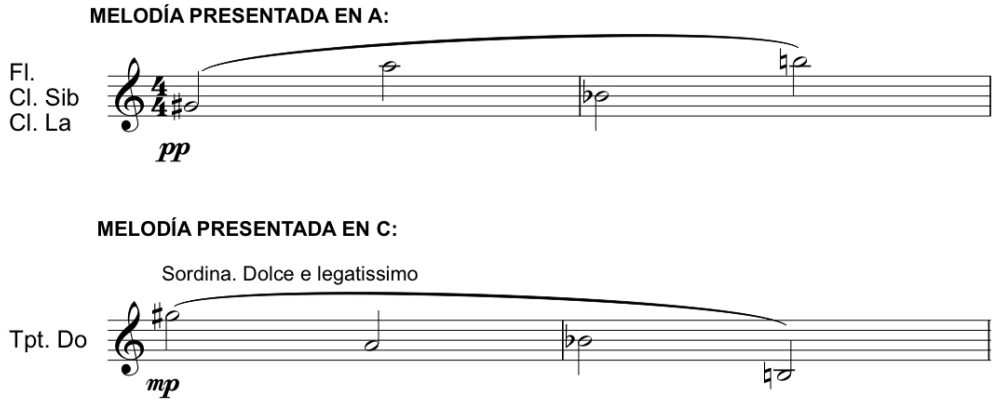


Figura 33. Comparación entre las melodías quebradas de A y C de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

[99] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 27
[100] Imagen elaborada por el autor.

Como se puede observar, se trata de un espejo en cuanto a tesituras. Si bien las notas son las mismas, el contorno melódico es contrario, sugiriendo así un efecto espejo. Son destacables de igual modo los cambios de dinámica (de pianísimo a *mezzopiano*), la reducción instrumental y las indicaciones técnicas y expresivas (de ninguna a *dolce* e *legatissimo* con sordina). Todos estos pequeños cambios participan en la modulación tímbrica, característica fundamental en la obra y principal fundamento de investigación del presente trabajo.

En estos primeros compases de C1.2, es destacable también el tratamiento de la percusión. La compositora escribe el mismo motivo (redonda en trémolo) al tam-tam y al timbal, creando así una combinación tímbrica nueva propia del tratamiento compositivo tipo "síntesis instrumental" explicada en el anterior capítulo. Alicia Díaz de la Fuente solicita que ambos instrumentos toquen con la misma dinámica (*molto pianissimo*), no obstante, solicita que el timbal comience un *crescendo* al final del primer compás, que continuará en los siguientes tres compases hasta llegar a un acento fortísimo en el compás 143, dejando atrás la sonoridad del tam-tam y dando pie a la entrada de la siguiente textura de las cuerdas, que acompañan el crescendo con trinos de semitono en *diminuendo* desde *mezzoforte*.[101]

El pasaje que ocupa desde el compás 142 hasta el 149, que da cierre a C1, se caracteriza por presentar la misma textura micropolifónica al estilo ligetiano planteada entre los compases 80 y 90, es decir, con B2.1. Sin embargo, esta vez la micropolitonalidad ligetiana está acompañada por texturas y contornos melódicos que nada tienen que ver con las que acompañaban a la textura en B2.1. Por una parte, las maderas (corno inglés y clarinetes) realizan un contorno melódico perteneciente al cuarto motivo de la textura compleja de los vientos entre los compases 117 y 120 y las trompas realizan el segundo motivo (véase Figura 30). Por otra parte, la marimba realiza una melodía quebrada tal y como ha hecho el piano anteriormente (véase Figura 32) para establecer de nuevo la polarización en sol sostenido.

En el compás 149, el vibráfono realiza un contorno melódico quebrado constituido por segundas menores. Tanto la marimba como el arpa ejecutan

[101] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 27-28

una escala ascendente, predominando en la línea melódica de la primera las segundas menores. El arpa ejecuta su melodía tipo *glissando* hasta llegar a un la sostenido 5, mientras que la marimba se establece en un sol sostenido 5, continuando con la polarización. Estos tres materiales protagonizados por el vibráfono, la marimba y el arpa significan el cierre de C1 y el inicio de la segunda subsección de C, C2 y por consiguiente, C2.1.

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de C1 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos).

	C1.1	C1.2
Timbres graves	Vc., Pn., Tbn. (3)	T-t., Timb., Mar., B.D. (4)
Timbres medios	Vla., Vi., Pn., Cel., Mar., Arp., Vib., Tpt., Tmpas., Fag., Cl. (11)	Vc., Vla., Vl., Pn., Arp., Mar., Vib., Tbn., Tpt., Tmpas., Cl., Cor. Ingl. (12)
Timbres agudos	Vl., Pn., Arp. (3)	Vl., Pn., Arp., Mar., Vib. (5)

Tabla 6. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección C1 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

El inicio de C2 y C2.1 lo marca un cambio de textura abrupto cuya sonoridad protagonista en el inicio son los aires emitidos por los metales. Esta nueva textura, que no se puede catalogar ni como armonicidad ni como inarmonicidad, por lo tanto debe catalogarse como componente de "ruido", abarca los primeros cuatro compases y la primera corchea del quinto compás de C2.1 y la compositora indica lo siguiente: "Solo aire. Dinámicas libres: las variaciones dinámicas para el sonido de aire que aparecen escritas solo buscan sugerir dichos cambios, no han de ser seguidas fielmente."[102] Este sonido de aire, como se ha explicado componente de ruido, sirve como base sonora de donde surgen los demás materiales. Durante los primeros compases de C2.1 es destacable el efecto de *glissando* irregular que realiza el vibráfono

[102] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 29

pasando dos baquetas con el pedal en funcionamiento haciendo movimientos irregulares desde un la 2 a un re 5, y el material de *clusters* adjudicado a las maderas y las cuerdas. Mediante dos tipos de *clusters*, que solo coinciden una vez (ampliando el clúster), la compositora combina las sonoridades disonantes de los vientos y las cuerdas bajo la misma dinámica, *molto pianísimo*. La escritura rítmica del primer compás no hace coincidir en ningún momento a los vientos y las cuerdas, no obstante, a partir del segundo compás tocan primero unísono, combinando sus timbres, para después cambiar el clúster de los vientos y que el clúster sea mayor, haciendo cambiar también la sonoridad del pasaje. Finalmente los vientos cambian de parecer, pero las cuerdas continúan con los *clusters*. En la Figura 34 se puede observar una reducción del comportamiento armónico del pasaje en las maderas y las cuerdas.[103] Es en el compás 154 donde vuelven a aparecer los contrabajos, que ejecutan un doble armónico natural cuyo resultado sonoro es una octava aumentada que podría sugerir un intervalo de segunda menor.

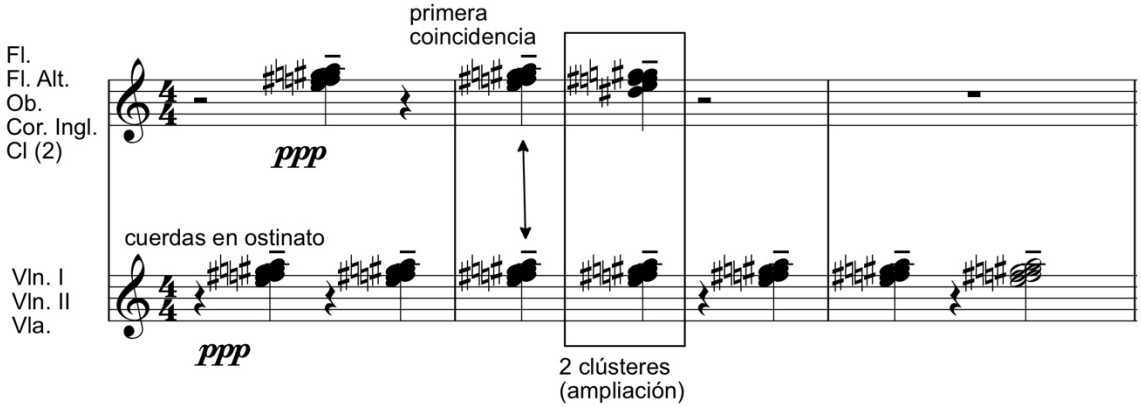


Figura 34. Comportamiento armónico de los *clusters* de maderas y cuerdas entre los compases 153 y 155 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

Durante la letra Q de ensayo, que se encuentra en el compás 155, se crea una nueva textura, esta vez planteada por la percusión. El vibráfono comienza a interpretar el motivo de la textura contrapuntística en la percusión en el comienzo de la subsección B2.2 (véase Figura 22). Se puede considerar, por tanto, un motivo con bastante relevancia en la obra, que ha ido desarrollándose durante esta y ha ido pasando por distintos instrumentos,

[103] Imagen elaborada por el autor.

mostrando así una clara modulación tímbrica. La segunda vez que el vibráfono interpreta el motivo, lo hace junto al oboe, que lo ejecuta una octava por debajo. La tercera vez, lo hace junto a la celesta, esta vez en unísono. La cuarta y última vez que lo presenta, lo hace junto a la cortinilla, que no es un instrumento melódico. Es decir, que la compositora no solo desarrolla un motivo desde el punto de vista armónico, sino también inarmónico. Este es otro ejemplo perfecto para observar de qué manera Alicia Díaz de la Fuente transforma las sonoridades de un mismo motivo o material y va combinando timbres utilizando la síntesis instrumental espectral. Se puede afirmar de esta forma que el desarrollo principal de la obra no es temático, como suele ser común, sino tímbrico. Durante todo el pasaje, el timbal realiza un *ostinato* en sol sostenido 1 (continuando así con la polarización) bajo la siguiente indicación expresiva de la compositora: "*Lontano*. Apagar el parche cubriéndolo parcialmente", continuando así la síntesis intrumental tan recurrente. [104]

Inmediatamente después de la presentación de estos motivos por el vibráfono, el oboe y la celesta, en el compás 157, los dos fagotes realizan al unísono bajo la anotación de "*legatissimo*" (la sostenido 2) el primer motivo de la textura compleja de los vientos entre los compases 117 y 120.[105]

Sin embargo, el timbre que más destaca durante la letra Q de ensayo es el del piano. De nuevo bajo la indicación de "*legatissimo*", indicación, cabe destacar, muy recurrente, Díaz de la Fuente presenta una melodía a fusas que había aparecido ya durante toda la letra A de ensayo, que se encuentra entre los compases 19 y 22, es decir, durante la subsección A1.2 de la sección A, la exposición de la obra. Este es otro de los indicadores de que *Y la mañana se llenó de luz* cuenta con exposición y reexposición tímbrica. Mientras el piano realiza esta melodía, las cuerdas continúan con el clúster que se puede observar en la Figura 34. La aparición súbita del primer cuenco tibetano, protagonista del inicio de la obra, marca el inicio de la última sección de C2, y por tanto, de la obra. En ese momento comienza C2.2 y la melodía del piano es tomada por el arpa en un intercambio tímbrico que produce la transformación sonora tan distintiva de la obra. El acontecimiento sonoro más destacable en el inicio de la última subsección es la entrada de los dos cuencos tibetanos, que

[104] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 30
[105] *Idem*.

sirven como analogía del de la misma apertura de *Y la mañana se llenó de luz*. Esta entrada no se produce simultáneamente, ocurriendo a distancia de blanca bajo las siguientes indicaciones (véase Figura 35): “Mover la vara alrededor del cuenco permitiendo que el sonido crezca y dejar que se extinga a partir del penúltimo compás dejando de mover la vara. No apagar el sonido. La obra terminará cuando el sonido del cuenco haya finalizado.”[106]

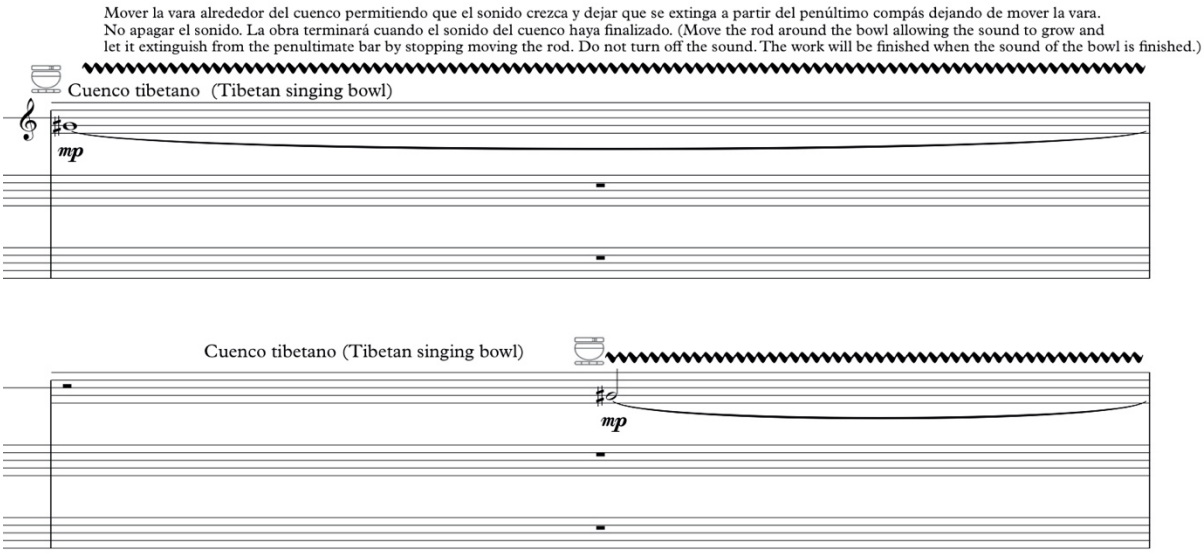


Figura 35. Última aparición de los dos cuencos tibetanos, acontecimiento sonoro que cierra *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente**.**

El hecho de que la compositora indique “la obra terminará cuando el sonido del cuenco haya finalizado” es del todo sugerente. Puede ser un claro indicador de que el parámetro cardinal de la obra es el timbre, y que por tanto, es este el que configura la obra, corroborando así la hipótesis de la presente investigación.

La melodía realizada por el piano, más tarde relevada por el arpa, que ha cerrado la anterior subsección, es ahora ejecutada por la celesta, mientras el piano ejecuta una blanca que engloba cuatro octavas distintas de sol sostenido (sol sostenido -1, 1, 4, y 5) y el arpa realiza una segunda menor entre las notas la sostenido 4 y si natural 4. Esta segunda menor es un claro paralelismo con la misma segunda menor que se escuchaba en la primera subsección (A1.1) de la primera sección (A), ejecutada también por el arpa,

[106] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 31

estas alturas, además pertenecen a los armónicos 18 y 19 del espectro armónico de sol sostenido (véase Figura 5).

La sonoridad general de la orquestación en toda la sección C va poco a poco reduciéndose, llegando incluso a convertirse en tratamiento camerístico. Esto mismo ocurre en la primera sección de la obra. Entre los compases 160 y el último, el compás 164, la textura orquestal es exactamente igual que al inicio de la obra, dando así una sensación de simetría acústica o espejo. Es tan parecido el tratamiento instrumental, que aparecen motivos y materiales que, literalmente, abren la obra y son distintivos del imaginario sonoro de esta. Estos son: la sonoridad de los dos cuencos ya mencionados, el motivo de semicorcheas presentado por los clarinetes y la flauta (motivo muy recurrente, véase Figura 8), el trino de timbre de la flauta que continúa con la polarización en sol sostenido (realizado por la flauta en los compases 3 y 4, y por el clarinete en si bemol en los compases 5 y 6) y los armónicos artificiales en sol sostenido de los violines primeros y segundos, que se encuentran repartidos en un *divisi* a 2 cada uno. Sin embargo, los armónicos artificiales de los violines tienen una variación respecto a su aparición al inicio de la obra: Alicia Díaz de la Fuente indica que deben ejecutarlo con el arco *molto sul tasto*, lo que, sumado al pianísimo que deben interpretar, desemboca en un resultado sonoro dulce, pero muy apagado. Probablemente, Díaz de la Fuente elija esta técnica extendida para finalizar porque quiere dar importancia y resaltar el timbre de los cuencos tibetanos.

Tal y como la compositora indica, la obra no acabará hasta que la resonancia de los cuencos tibetanos se extinga, por tanto, se podría deducir que este es el último timbre audible de la obra, como también es el primero que se escucha.[107] Parece que la compositora, de manera metafórica, edifica toda la amplia gama de sonoridades existentes en la obra extrayéndolas de la vibración de los cuencos tibetanos para luego volverlas a introducir dentro.

A continuación, en la siguiente tabla, se resume la instrumentación elegida para cada subsección de la última subsección de la obra, C2 y la predominancia de cada textura según su timbre (timbres graves, medios y agudos).

[107] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 31

	C2.1	C2.2
Timbres graves	B.D., Pn., Timb. (3)	Pn. (1)
Timbres medios	Cb., Vc., Vla., Vl., Cel., C.t., Pn., Vib., Maderas. (14)	Cb., Vc., Vla., Vl., Cel., Pn., Arp., C.t., Cl., Fl. Alt., Fl. (11)
Timbres agudos	Pn., Tbn., Trgl., Tpt., Tmpas. (5)	Vl., Cel., Pn. (3)

Tabla 7. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección C2 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente.

Para concluir con el presente capítulo y a modo de recapitulación, se ha considerado necesario profundizar en la predominancia tímbrica que se ha dado a lo largo de Y la mañana se llenó de luz y las simetrías que crean en relación con los aspectos formales (véanse Tablas 2, 3, 4, 5, 6 y 7).

A lo largo del presente capítulo, se han presentado una serie de tablas que recogen la instrumentación de cada sección y que tipología tímbrica, que se ha separado en tres tipos: timbres agudos, timbres medios y timbres graves, es predominante. A lo largo de la investigación se han podido comprobar distintos tipos de simetrías como las interválicas (sobre todo presentes en los acordes compuestos por cuartas), instrumentales (espejos teniendo en cuenta la instrumentación, como los cuencos tibetanos al inicio y al final de la obra), o melódicas (véase Figura 33).

Sin embargo, la principal conclusión y hallazgo del presente trabajo son las simetrías tímbricas que responden a la forma de la obra y que, por tanto, corroboran la hipótesis de que la obra se configura formalmente según el comportamiento de las texturas homogéneas empleadas, es decir, según el timbre. Se ha podido comprobar que a lo largo de la obra, se presentan diversas simetrías tímbricas entre las distintas secciones, pero también dentro de las propias subsecciones y entre las secciones y subsecciones.

En la Tabla 8, se puede observar la predominancia tímbrica en la totalidad de Y la mañana se llenó de luz teniendo en cuenta su forma (secciones indicadas arriba y subsecciones, que son las columnas). En la tabla, también se puede observar todos los ejes de simetría (los renglones pintados en blanco y negro). Estos ejes, si son observados en conjunto, demuestran

también como incluso existe simetría entre los propios ejes de simetría. Por lo tanto, se puede afirmar que la simetría es total, y de gran importancia en la presente obra objeto de estudio de Alicia Díaz de la Fuente.

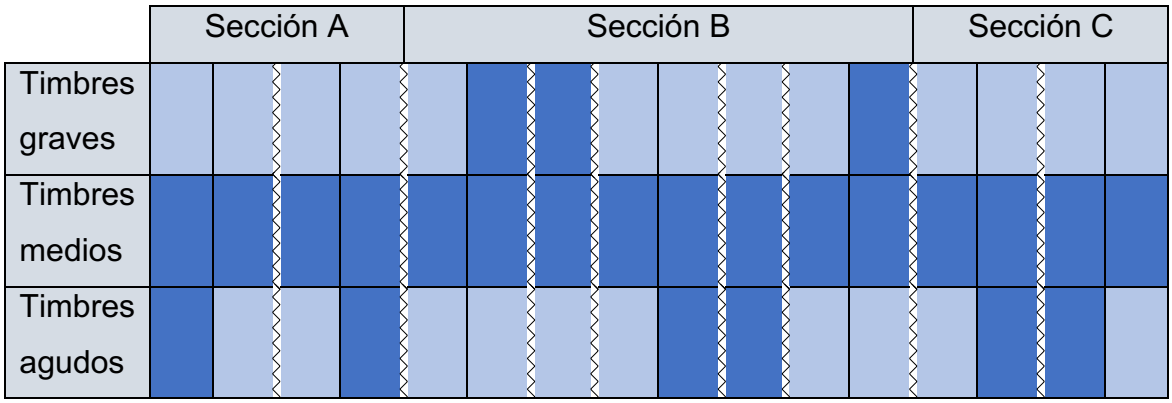


Tabla 8. Predominancia tímbrica de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente y demostración de su simetría.

CAPITULO 3. RECOPILACIÓN DE LOS ELEMENTOS DEFINITORIOS DE *Y LA MAÑANA SE LLENÓ DE LUZ* DE ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE EN RELACIÓN CON EL TIMBRE, LA FORMA Y EL TRATAMIENTO DEL MATERIAL

3.1 Principales polarizaciones de *Y la mañana se llenó de luz* según aspectos formales.

En música, se denomina polarización a la repetición de un parámetro musical, generalmente las frecuencias, sobre las que construir un contexto parcial o total. Las polarizaciones se dan en repeticiones de notas presentadas con modificaciones de tesitura (se presenta en diferentes octavas) y timbre (con distintas instrumentaciones).

Durante la mayor parte de la obra, la polarización principal se encuentra centrada en el sol sostenido, no obstante, existen momentos donde otras notas sustituyen al sol sostenido, creando relaciones interválicas entre las subsecciones.

A continuación, en la Tabla 9, se resumen las polarizaciones de todas las subsecciones de la sección A, junto con su instrumentación y algunos comentarios relevantes.

Durante toda la primera sección, se observa una polarización en sol sostenido. Esta polarización es presentada primero por los cuencos tibetanos, como se ha explicado en el cuerpo de texto del trabajo y posteriormente comienza a evolucionar siendo la propia instrumentación la que dicta su destino. Esta polarización se desarrolla mediante un aumento considerable de la instrumentación, siendo la subsección A1.2 su punto de máximo esplendor instrumental. Posteriormente, desde A1.3 y hasta A1.4, la instrumentación decrece y la polarización se percibe cada vez más débil.

Estas polarizaciones, pueden o no presentarse aisladas y siendo el principal material tímbrico de la obra o junto con otros materiales sonoros y quedar en un segundo plano. Al final de esta primera sección (A), la sonoridad formada por *clusters* obliga a la polarización a percibirse cada vez más débil, quedando relegada a un segundo plano y siendo presentada únicamente por los contrabajos, el vibráfono y el oboe.

Subsección	Polarización	Instrumentación	Comentarios
A1.1	Sol sostenido	Cb., Vc., Vln., Pn., Arp., C.T, Timb., Tbn., Cl., Fl.	Se trata de la presentación de la polarización en sol sostenido.
A1.2	Sol sostenido	Cb., Vc., Vla., Vln., Cel., Pno., Arp., Mar., Vib., C.T., Tbn., Tpt., Tmpas.	La instrumentación crece y la polarización se encuentra en el punto más álgido de la sección.
A1.3	Sol sostenido	Cb., Vln., Pno., Cr.	El piano la presenta con la mano izquierda. En este punto la polarización comienza a volverse débil, únicamente sustentada por armónicos artificiales de violines primeros al final de la subsección.
A1.4	Sol sostenido	Cb., Vib., Ob.	En el caso del vibráfono, la polarización es presentada mediante la fundamental del acorde. La polarización se vuelve muy débil. En su lugar, empieza a predominar la sonoridad de clúster.

Tabla 9. Polarizaciones e instrumentación en la sección A de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente.

La siguiente subsección, que corresponde con B1.1, sigue manteniendo la polarización en sol sostenido. A continuación, se observa una tabla donde se

resumen las polarizaciones de todas las subsecciones de la subsección B1, junto con su instrumentación y algunos comentarios relevantes.

Subsección	Polarización	Instrumentación	Comentarios
B1.1	Sol sostenido	Cb., Vc., Vla., Vl., Cel., Glsp., T.B., Timb., Tmpas., Fl., Fl. Alt.	El glockenspiel presenta la polarización en la fundamental del acorde. Existe una gran modulación tímbrica donde las campanas tubulares y trompas sustituyen a las cuerdas.
B1.2	Sol sostenido	Cb., Vc., Vla., Vln., Timb., Tbn., Fag., Cl., Cor. Ingl., Fl. Alt.	La instrumentación es reducida, pero la polarización no pierde predominancia.
B1.3	Sol sostenido	Cb., Vc., Vla., Vln., Timb., Tbn., Tpt., Tmpas.	Sigue perdiendo instrumentación, pero continúa predominante. Los vientos madera sugieren una polarización en re natural que no llega a suceder.

Tabla 10. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B1 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente.

Si algo caracteriza a la siguiente subsección (B2) es la transformación hacia sonoridades de clúster y micropolifonía en sus dos primeras partes (B2.1 y B2.2). Aunque *a priori* este cambio podría parecer abrupto, se trata de una transformación natural que realizan violines primeros, que ejecutan un sol sostenido 5 y transfiguran la textura de todas las cuerdas en una micropolifonía marcada por pequeños *glissandi* por donde viajan los *clusters* presentados.

Esta textura “contagia” a las maderas, que comienzan a ejecutar *clusters* igualmente. La sonoridad marcada por los *clusters* sigue presente en B2.2, esta vez presentada únicamente por las cuerdas, pues el resto de la orquesta está desarrollando un tratamiento motívico contrapuntístico; y en B2.3. Aunque en esta última subsección las cuerdas vuelven a introducir la polarización en sol sostenido de nuevo.

A continuación se resumen las polarizaciones de todas las subsecciones de la subsección B2, junto con su instrumentación y algunos comentarios relevantes.

Subsección	Polarización	Instrumentación	Comentarios
B2.1	Clúster (micropolifonía)	Vla., Vln., Tbn., Tpt., Tmpas., Cl., Cor. Ingl., Ob., Fl. Alt., Fl.	La polarización en sol sostenido se transforma en una consecución de *clusters* presentados por las cuerdas gracias a la micropolifonía.
B2.2	Clúster	Cb., Vla., Vln.	Las cuerdas (sin violonchelos) continúan con la sonoridad de clúster. El resto de la orquesta realiza desarrollo motívico.
B2.3	Clúster y sol sostenido	Clúster: Fag., Cl., Cor. Ingl., Ob., Fl. Alt., Fl. Sol sostenido: Cb., Vc., Vla., Vln., Cel.	Vuelve a aparecer la polarización en sol sostenido, pero contagiada con la polarización de *clusters*, que siguen presentando las maderas.

Tabla 11. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B2 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente.

A continuación, se observa una tabla donde se resumen las polarizaciones de todas las subsecciones de la subsección B3, junto con su

instrumentación y algunos comentarios relevantes. Se trata de una subsección de carácter climático, pues es la subsección que contiene el tratamiento textural más complejo de la obra y donde se encuentra su clímax (al final de B3.2). B3 comienza con una polarización en do natural (una quinta aumentada de diferencia) que se encuentra entremezclada con la nueva polarización en do natural. Durante B3.2, subsección que cierra la sección B, se establece de nuevo la polarización en sol sostenido.

Subsección	Polarización	Instrumentación	Comentarios
B3.1	Do natural y clúster	Do natural: Cb., Vla., Arp., Vib. Clúster: Cb., Vla., Vln., Pno., Tbn., Tpt., Tmpas., Fag., Cl., Cor. Ingl., Ob., Fl. Alt., Fl.	La sonoridad de clúster continúa. Mientras, se presenta una nueva polarización en do natural, lo que crea una distancia de quinta aumentada entre esta y la anterior subsección.
B3.2	Sol sostenido.	Cb., Vc., Vla., Vln., Pno., Timb., Tbn., Tpt., Tmpas.	Se trata de uno de los momentos climáticos de la obra en cuanto a complejidad textural se refiere, pues aquí donde se encuentra el clímax de la obra.

Tabla 12. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B3 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente.

En la Tabla 13 se advierte una tabla donde se resumen las polarizaciones de todas las subsecciones de la sección C, junto con su instrumentación y algunos comentarios relevantes. La configuración de la textura se convierte en camerística, siendo predominantes las sonoridades de la percusión. Además, la nueva polarización en do sostenido separa esta y la sección anterior a partir de un intervalo de cuarta justa, lo que difiere con la quinta aumentada anterior.

Subsección	Polarización	Instrumentación	Comentarios
C1.1	Do sostenido	Vln., Cel., Mar., Vib.	La instrumentación se transforma en camerística, siendo predominante las sonoridades de la percusión de altura determinada. La polarización separa esta y la anterior subsección a partir de una cuarta justa.
C1.2	Clúster (micropolifonía)	Vla., Vln., Cl., Cor. Ingl.	Paralelismo obvio entre esta subsección y B2.1 por el mismo tratamiento textural e interválico de los *clusters* mediante la micropolifonía.
C2.1	Clúster y sol sostenido.	Clúster: Vc., Pno., Timb., Fag. Sol sostenido: Vla., Vln.	Paralelismo obvio entre esta subsección y B2.3. Vuelve a combinarse la polaridad en clúster y en sol sostenido. Sin embargo, finalmente prevalece la de sol sostenido, que augura el final de la obra en la siguiente subsección.
C2.2	Sol sostenido	Vln., Cel., Pno., Arp., C.t (2), Cl., Fl. Alt., Fl.	La obra termina con una polarización en sol sostenido, creando un paralelismo con el

			inicio, pues el tratamiento textural (camerístico) y la polarización son exactamente iguales.

Tabla 13. Polarizaciones e instrumentación en la sección C de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente.

3.2. Técnicas y efectos instrumentales que participan en el cambio y evolución del timbre en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente a través de aspectos formales.

Uno de los parámetros compositivos que dictan la evolución del timbre y sus modulaciones es la utilización de diversas técnicas extendidas y efectos instrumentales que se dan a lo largo de la obra. Las técnicas extendidas son un conjunto de técnicas no convencionales, predominantes en la música del siglo XX y XXI cuyo propósito es ejecutar efectos y modificaciones sonoras. Muchas veces, estas técnicas son fruto de una extensa investigación del compositor o la compositora en el concepto de instrumentación.

A continuación, se irán exponiendo estas técnicas teniendo en cuenta la estructura formal de la obra y familia instrumental. Esto es, cuerdas, percusión, viento metal y viento madera.

En la siguiente tabla, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de las cuerdas en la primera sección de la obra.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Cuerda	A1.1	Armónicos artificiales y *pizzicato* con oscilación de la afinación.
	A1.2	Armónicos artificiales *gettato*, y *pizzicato* ordinario.
	A1.3	Armónicos artificiales *molto sul tasto*,

	A1.4	*Divisi* a 2, creando mayor masa sonora en *clusters*.

Tabla 14. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por las cuerdas

Las técnicas extendidas en el grupo de las cuerdas comienzan en el compás 3, donde los violines primeros ejecutan un sol sostenido mediante armónicos artificiales y los segundos trazan una línea melódica que asciende desde el sol sostenido presentado por los violines primeros hasta un si natural para inmediatamente después, descender hasta un fa natural (planteando en este momento uno de los gestos interválicos más utilizado en la obra, el de cuarta aumentada), todo mediante armónicos artificiales de cuarta. Esta técnica, que se encuentra en constante evolución, es muy recurrente en toda la obra. Entre los compases 5 y 7 y en el 11, los contrabajos y los violonchelos realizan un *pizzicato* oscilante bajo las indicaciones "después de realizar el *pizz*. generar un movimiento rápido de la cuerda con el fin de conseguir una oscilación ascendente y descendente que convierta el sol sostenido en un sonido dinámico".[108] Mediante esta técnica, la compositora pretende crear una oscilación de la afinación del sol sostenido y, por consiguiente, crear una sonoridad distinta a la de un *pizzicato* ordinario. Del mismo modo, parece pretender crear interferencias en la continuidad del espectro armónico de sol sostenido que se da durante esta sección. Entrando en la subsección A1.2, los armónicos artificiales ejecutados por los violines primeros y segundos evolucionan mediante la anotación "*gettato*".[109] Esta técnica, que es equivalente a la técnica *ricochet*, consiste en un golpe de arco propio de los instrumentos de cuerda donde el instrumentista deja rebotar el arco sobre las cuerdas. Esta técnica, aparte de afectar directamente en el timbre, también genera una textura concreta que caracteriza el inicio de la subsección. Si se observa en comienzo de A1.3, también se utiliza la técnica de los armónicos artificiales en los violines primeros y segundos. Sin embargo, esta vez bajo la indicación de "*molto sul tasto*", término antónimo a *sul ponticello* que significa tocar muy cerca del diapasón. Esta técnica si afecta directamente al timbre resultante de su ejecución. El hecho de que se presente una misma técnica

[108] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 1
[109] *Idem*.

(armónicos artificiales) bajo diferentes indicaciones expresivas o diferentes efectos requeridos (*gettato*, *molto sul tasto*) es un ejemplo e indicador de cómo Alicia Díaz de la Fuente evoluciona el timbre de los elementos que conforman su obra.

Durante la subsección A1.3, la compositora ya no utiliza los armónicos artificiales como técnica predominante. En su lugar, pide a los violonchelos, las violas y violines primeros y segundos que se dividan a dos voces (divisi a 2) para crear una textura "ensanchada" de masa sonora compleja que sugiere una micropolifonía que más tarde (en la siguiente sección, B) desarrollará.[110]

En la siguiente tabla-resumen se observan las técnicas extendidas y efectos sonoros requeridos que la compositora indica a la familia instrumental de la percusión en A. No se ha considerado los trémolos ordinarios como efecto o técnica relevante en la evolución tímbrica, excepto el tam-tam en el comienzo.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Percusión	A1.1	*Laissez vibrer* en cuenco tibetano, trémolo tam-tam (C.2).
	A1.2	Arco de violonchelo por tam-tam, parche tapado en timbal, plato invertido sobre parche del timbal y *pedal ad libitum*.
	A1.3	*Laissez vibrer* en vibráfono con arco de contrabajo o violonchelo, arco de violonchelo sobre crótalo afinado en sol sostenido.
	A1.4	Cuenco tibetano sobre parche de timbal y pedal *ad libitum*.

Tabla 15. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por la percusión

Las técnicas y efectos sonoros son presentados por primera y última vez por la percusión (concretamente por dos cuencos tibetanos, como se ha explicado en el cuerpo de texto de la presente investigación). Por lo tanto, las

[110] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 8.

técnicas utilizadas en la familia de los instrumentos de percusión se considerarán de suma importancia.

Tras la presentación de la sonoridad de los cuencos tibetanos, el tam-tam coge el relevo tímbrico presentando un trémolo que evoca la singularidad y homogeneidad de su propio timbre, que nunca alcanzará la dinámica de los cuencos tibetanos. “La dinámica del tam-tam no podrá estar, en estos primeros compases, por encima del cuenco tibetano” indica la compositora.[111] Esto indica la intencionalidad no solo del timbre, sino también, como es obvio, de la intensidad. Pero si alguna técnica es recurrente durante esta primera sección entre los instrumentos de percusión, esa es la utilización de arcos propios de instrumentos de cuerda, específicamente de contrabajo o de violonchelo. Al comienzo de la subsección A1.2, Díaz de la Fuente indica al intérprete del tam-tam: “Pasar el arco de un violonchelo por el borde del tam-tam al tiempo que se deslizan dos o tres dedos de la otra mano por la superficie anterior de la plancha para generar armónicos.”[112] Con estas indicaciones, se vuelve a entrever la intencionalidad de la compositora para evolucionar el timbre natural del tam-tam, que si se toca de forma ordinaria, normalmente no generaría esos armónicos solicitados.

Por otra parte, se encuentra el timbal, que evoluciona de tocar un sol sostenido 1 tapando el parche del timbal para emitir un sonido apagado en el compás 13, a colocar un plato invertido sobre el parche y en vez de percutir el timbal, tocarlo a través del peda en el compás 16.

Durante A1.3 se encuentra la evolución de la técnica de tocar instrumentos de percusión mediante un arco de violonchelo o contrabajo en dos fases: emisión de vibraciones del vibráfono con arco de contrabajo en el compás 19 o de violonchelo y emisión de vibraciones de un crótalo afinado “preferiblemente” en sol sostenido con arco de violonchelo entre los compases 24 y 28 y en el compás 30. El timbal presenta su última evolución durante A1.4, donde la compositora indica “colocar un cuenco tibetano sobre el timbal, golpearlo y mover *ad libitum* el pedal hasta que se extinga el sonido”. [113]

---

[111] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 1
[112] *Idem.*
[113] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 8

Seguidamente, en la siguiente tabla-resumen se observan las técnicas extendidas y efectos sonoros de los metales durante la sección A.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Viento metal	A1.1	No se observan.
	A1.2	*Bouché* de las trompas.
	A1.3	Sonido de aire y sonido ordinario de las trompas, sonido de aire de las trompas.
	A1.4	Doodle tonguing de las trompetas, glissando del trombón.

16. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por los metales

Como es fácilmente observable, el tratamiento del material reservado a los vientos metales no se caracteriza por el abuso de técnicas extendidas ni efectos sonoros. Sin embargo, se observa la presentación de tratamientos esenciales en la obra como el sonido contaminado de aire de y el sonido de aire de las trompas o el glissando del trombón.

Para concluir con las técnicas y efectos sonoros de la sección A, se puede observar la siguiente tabla-resumen, perteneciente a las técnicas extendidas y efectos sonoros reservados a los vientos madera.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Viento madera	A1.1	*Bisbigliando* (intercambiado entre flauta y clarinete en si bemol).
	A1.2	Multifónico del clarinete en si bemol, sonido contaminado de aire (flauta en sol, oboe, corno inglés y clarinetes).
	A1.3	No se observan.
	A1.4	Sonido resultante a través de llave de octava del

		oboe y sonido de aire y llaves de todas las maderas.

Tabla 17. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por las maderas

Las maderas comienzan su modulación tímbrica a través de un intercambio de sonoridades entre los compases 3 y 7. La flauta realiza un *bisbigliando* en sol sostenido 3 que surge de la sonoridad remanente del cuenco tibetano al inicio. La respuesta recae en el clarinete en si bemol, que coge el relevo inmediatamente después, en el compás 5 y realiza otro *bisbigliando*, esta vez en sol sostenido 4, una octava alta. Se puede observar aquí como la sonoridad del cuenco tibetano, germen de la obra, se transforma en el timbre del clarinete a través de la flauta.

En el comienzo de A1.2, el clarinete realiza un multifónico que difiere con el espectro armónico de sol sostenido que configura la obra y plantea la mayoría de las polarizaciones que se han demostrado en el último apartado del segundo capítulo del presente trabajo. Esta interferencia se observa en el sonido resultante central del multifónico, un fa natural 4, que se encontraría entre el decimotercero y decimocuarto armónico del espectro armónico de sol sostenido. Entre los compases 14 y 16, la flauta en sol, el oboe y el corno inglés realizan sonido contaminado de aire. Esto crea un paralelismo con la misma técnica presentada posteriormente (compases 17 y 18) por los clarinetes y entre los compases 20 y 21 por las trompas, lo que vuelve a indicar una clara modulación tímbrica.

La subsección A1.4 es la más relevante en cuanto a técnicas y efectos en las maderas se refiere. En esta subsección se encuentra el efecto de sonido resultante a través de la llave de octava en el oboe (compases 39, 40 y 41) y el efecto de sonido de aire y sonido de llaves que engloba a todas las maderas formando una textura compleja bajo las siguientes indicaciones:[114]

> *Sonido de aire y llaves ad libitum. El sonido de aire crecerá y decrecerá libremente y el sonido de llaves variará la velocidad también con libertad. Por tanto, las indicaciones rítmicas para el sonido de llaves y las variaciones dinámicas para el sonido*

[114] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 8

de aire que aparecen escritas solo buscan sugerir dichos cambios, no han de ser seguidas fielmente. En todo caso, los sonidos de llaves quedarán envueltos por el sonido de aire y todo ello a su vez envuelto en los sonidos del resto de la orquesta. En ningún caso el sonido de llaves quedará en primer plano.

Todas las técnicas que son requeridas en las distintas familias instrumentales participan en la evolución del timbre. A continuación, se plantean una serie de esquemas que resumen las modulaciones tímbricas esenciales en la sección A, por familias instrumentales.

Cuerdas

Armónicos artificiales ⇒ Armónicos artificiales *gettato* ⇒ Armónicos artificiales *molto sul tasto*

Percusión

Arco de violonchelo sobre tam-tam ⇒ Arco de violonchelo sobre vibráfono ⇒ Arco de violonchelo sobre crótalo

Tapar parche de timbal ⇒ Colocar plato invertido sobre parche de timbal y pedal *ad libitum* ⇒ Colocar cuenco tibetano sobre parche de timbal y pedal *ad libitum*

Viento metal

Sonido contaminado de aire de trompas ⇒ Sonido de aire de trompas

Viento madera

Bisbigliando de la flauta ⇒ *Bisbigliando* del clarinete en si bemol

Sonido contaminado de aire (Fl. Alt., OB., Cor. Ingl., Cl.) ⇒ Sonido de aire y llaves de todas las maderas.

Durante toda la sección B, estas técnicas y efectos siguen desarrollándose, afectando a la sonoridad de la obra , a sus texturas y por consiguiente, a los timbres individuales y colectivos de las masas sonoras. A

continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de las cuerdas en la segunda sección de la obra (B), que corresponde al desarrollo.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Cuerda	B1	Ampliación de registro, *glissando* de arpa, polirritmia en contrabajos, violonchelos, violas y violines; golpe en parte grave del arpa del piano, *arpegiatto* del piano.
	B2	Micropolifonía a través de *glissandi*, mantener pedal de resonancia abierto en el piano, golpe en parte grave del arpa del piano, polirritmia en violonchelos, violas y violines; *glissando* violines primeros.
	B3	Trémolo de doble octava, sonido de aire de violonchelos, golpe en la parte grave del arpa del piano.

Tabla 18. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por las cuerdas

Al comienzo de la sección B, y la subsección B1, entre los compases 49 y el 53, se realiza una ampliación de registro entre los contrabajos, violonchelos, violas y violines que abarca la apertura de seis octavas en total, desde sol sostenido 1 hasta sol sostenido 6 (hay un salto de dos octavas entre la línea de los contrabajos y la de los violonchelos). Más tarde, en el compás 57, el arpa realiza un glissando que comienza en un sol sostenido -1 e introduce la subsección B1.2.

A partir del compás 64, los contrabajos, los violonchelos, las violas y los violines ejecutan una compleja polirritmia que otorga el carácter rítmico a la presente textura. Inmediatamente después, en el compás 68, el piano introduce una técnica extendida que resultará bastante relevante durante la sección (lo vuelve a presentar en el compás 97 y en el compás 106) y durante la obra en general. Esta técnica aparece bajo la indicación “golpear con la palma de la

mano en la sección grave del arpa del piano con el pedal de resonancia abierto".[115] Más tarde, en el compás 71, el piano realiza un *arpegiatto* del acorde que también imitará la celesta.

Al comienzo de la subsección B2, las violas y violines primeros y segundos realizan una textura, que como se ha comentado, se había presagiado anteriormente, que no es más que una textura micropolifónica que se desplaza a través de pequeños *glissandi*, formando *clusters* móviles. Esta micropolifonía aparece bajo la indicación:[116]

> *Nota general para los glissandi de las cuerdas: no importa que los glissandi no sean exactos entre las cuerdas. Más bien se buscará la independencia del gesto en cada intérprete, pues el resultado que se pretende es el de una textura compleja con glissandi internos e indiferenciación de las partes.*

Como se puede interpretar, lo que verdaderamente le importa a Alicia Díaz de la Fuente es el resultado sonoro de la propia textura, de la masa sonora, y no de cada línea melódica individual. Por lo tanto, lo que importa y a la compositora le interesa es el timbre general de las cuerdas y su compleja sonoridad.

Entre los compases 88 y 91, el piano presenta una línea melódica de complejo carácter interválico. En este momento, la compositora pide al pianista que mantenga el pedal de resonancia abierto bajo la indicación *legatissimo*, lo que produce un efecto de emborronamiento de la melodía. Otra polirritmia presentada por las cuerdas cierra la subsección y da paso a B3.

La técnica extendida predominante en todo B3 es el trémolo de doble octava, presentado por las violas primero y más tarde por las violas junto a los violines segundos y primeros. A la vez, los violonchelos tienen que ejecutar el efecto de sonido de aire. El último efecto sonoro de la subsección es otro golpe en la sección grave del arpa del piano.

A continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de la percusión en la segunda sección de la obra (B).

---

[115] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 14
[116] *Idem.*

Familia instrumental	Subsección	Técnica extendida o efecto sonoro relevante
Percusión	B1	*Laissez vibrer* campanas tubulares, arco de violonchelo por tam-tam, contraste dinámico en cajas chinas.
	B2	*Arpegiatto* de celesta, *glissando* lento con pedal de vibráfono, timbal *lontano*, campanas tubulares con baquetas de marimba con y sin trémolo.
	B3	No se observan.

Tabla 19. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por la percusión

El desarrollo comienza con la resonancia de las campanas tubulares, bajo la indicación *l.v* (*laissez vibrer*) en el compás 53. A la vez, el intérprete de tam-tam utiliza un arco de violonchelo para hacer vibrar el instrumento. En los compases 60 y 62, se produce un contraste dinámico en las cajas chinas, que ejecutan un acorde de séptima arpegiado descendente.

Durante la subsección B2, se encuentran diversas técnicas que engloban el *arpegiatto* de la celesta o el glissando lento con pedal del vibráfono, que acomete *glissandi* irregulares entre el compás 88 y el 89. Entre los compases 91 y el 95, el timbal ejecuta una serie de golpes indicados con la expresión "*lontano*", el cual podría indicar realizar los golpes buscando un resultado sonoro apagado y, como su propio nombre indica, lejano. Hacia el final de esta subsección, entre los compases 96 y 103, las campanas tubulares realizan una evolución tímbrica desde tocar las campanas con baquetas de marimba (lo que permite una sonoridad más suave y menos percutida a la habitual), para luego transformar los toques aislados en un trémolo homogéneo.

A continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental del viento metal en la segunda sección de la obra (B).

Familia instrumental	Subsección	Técnica extendida o efecto sonoro relevante
	B1	Casi solo aire en todos los metales.

Viento metal	B2	Glissando primera trompa.
	B3	Casi solo aire, frullato.

Tabla 20. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por los metales

Como se puede observar, las técnicas extendidas y efectos instrumentales reservadas a la familia de los metales siguen siendo algo escasas. Únicamente se nos presenta la técnica de "solo aire", indicado en todos los metales, un *glissando* aislado de la primera trompa en el compás 102; y uno de los pasajes con más relevancia de efectos hacia el final de la sección, marcado como "casi solo aire".[117] Se trata de un pasaje cromático con la indicación "buscar el máximo empaste entre los metales".[118]

A continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental del viento madera en la segunda sección de la obra (B).

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Viento madera	B1	*Molto vibrato* de flauta y clarinete en si bemol, casi eco de flauta, multifónico de clarinete en si bemol, acelerando escrito de todas las maderas excepto la flauta, *vibrato* irregular.
	B2	Sonido de aire (sonido de mar) de clarinete en si bemol y clarinete en la, sonido contaminado de aire de flauta, flauta en sol y clarinete en si bemol, micropolifonía contrapuntística.
	B3	Doble evolución de la micropolifonía contrapuntística.

Tabla 21. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por las maderas

[117] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 21
[118] *Idem.*

Si hay una familia instrumental que durante el desarrollo despliega más las técnicas extendidas y diferentes efectos sonoros y muestran una clara evolución tímbrica marcada por las distintas modulaciones texturales, esta es la familia del viento madera.

La sección comienza de manera muy similar al comienzo de la anterior sección. La flauta plantea un efecto sonoro (*molto vibrato*), que es respondida por el clarinete en si bemol a modo de relevo, tal y como pasaba al inicio de la obra con el *bisbigliando*.[119] Continuando con el paralelismo entre A y B, el clarinete ejecuta el mismo multifónico que realizaba en la sección A1.2, esta vez en el compás 56. Este multifónico sigue difiriendo con el espectro armónico de la polarización que se está llevando a cabo, la de sol sostenido. Durante el compás 63 (y siguientes), los fagotes, los clarinetes, el corno inglés, el oboe y la flauta en sol realizan un acelerando escrito mediante una grafías concretas, propia de la música del siglo XX. En la grabación del estreno de la obra, se puede percibir como en este momento, las maderas sugieren sonoridades de doble picado, lo que afecta directamente en el timbre natural de los instrumentos y en la manera en la que empastan unos con otros. Pero la técnica más relevante en la subsección B1, que crea una textura completamente homogeneizada, es la que se da entre los compases 69 y 70: *vibrato* irregular en todas las maderas bajo las indicaciones "variaciones dinámicas libres oscilando entre piano y pianísimo".[120]

La subsección B2 comienza directamente con una técnica extendida relevante, esta vez protagonizada por el clarinete en si bemol y el clarinete en la: sonido de aire, que Alicia Díaz de la Fuente cataloga como "sonido de mar" bajo las indicaciones "sonido de mar: soplar con el tubo completamente tapado y con mínima presión sobre la caña".[121] En el compás 95, la flauta, la flauta en sol y el clarinete en si bemol ejecutan sonido contaminado de aire. A continuación, todas las maderas realizan una textura homogénea entre los compases 97 y 105. Se trata de una micropolifonía contrapuntística que evoca las masas sonoras complejas que se habían apreciado en la sección de cuerdas durante los compases 80 y 90 de la subsección B2. Esta textura

[119] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 10
[120] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 14
[121] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 16

contrapuntística es sometida a dos evoluciones más entre los compases 107 y 111 y entre los compases 117 y 123, transformando la progresivamente la textura en una más y más compleja.

A continuación, se plantean una serie de esquemas que resumen las modulaciones tímbricas esenciales en la sección B, por familias instrumentales.

Cuerdas:

Polirritmia homogénea ⇒ micropolifonía (*gliss*.) ⇒ polirritmia aislada ⇒ trémolo de doble octava y sonido de aire

Golpe sección grave del arpa del piano ⇒ línea melódica con pedal de resonancia abierto

Percusión:

Laissez vibrer de campanas tubulares con baqueta ordinaria ⇒ campanas tubulares con baqueta de marimba ⇒ campanas tubulares con baqueta de marimba y trémolo

Viento metal:

Solo aire ⇒ pasaje cromático aire contaminado de sonido ⇒ *frullato*

Viento madera:

Molto vibrato flauta ⇒ molto vibrato clarinete en si bemol

Vibrato irregular ⇒ micropolifonía contrapuntística ⇒ primera variación de micropolifonía contrapuntística ⇒ segunda variación de micropolifonía contrapuntística

Sonido de aire de clarinetes ⇒ sonido contaminado de aire de flauta, flauta en sol y clarinete en si bemol

A continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de las cuerdas en la última sección de la obra (C), que corresponde a la reexposición. Esta sección se caracteriza por una utilización de técnicas ya utilizadas y que definen a la obra, lo que otorga un carácter de recapitulación sonora o tímbrica.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Cuerda	C1	Melodía acompañada (violín solo), micropolifonía a través de *glissandi.*
	C2	Sonoridades de clúster vertical, armónicos artificiales.

Tabla 22. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por las cuerdas

Al comienzo de la sección, la textura se transforma en una clara melodía (interpretada por un violín solo) acompañada por el resto de las cuerdas, lo que evoca las sonoridades camerísticas del comienzo, siendo esto un indicador que confirma la reexposición tímbrica. Es la primera vez y última que esta transformación textural se da en toda la obra. Hacia el final de la subsección C1, las violas y los violines ejecutan la misma textura micropolifónica realizada en la sección B que recuerda al tratamiento textural realizado por Ligeti en *Atmosphères*. Más tarde, durante la subsección C2, vuelven a surgir los acordes de clúster vertical que también servían como respuesta en el pasaje del desarrollo.

A continuación, se puede observar una tabla-resumen de las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de la percusión en la última sección de la obra. Se puede observar una clara disminución de técnicas y efectos relevantes destinados a la familia de percusión durante esta sección.

Familia instrumental	Subsección	Técnica extendida o efecto sonoro relevante
Percusión	C1	Polirritmias *sempre legato* (vibráfono y marimba), sonoridades de trémolo (percusión indeterminada).
	C2	*Glissando* lento (vibráfono), *laissez vibrer* cuencos tibetanos.

Tabla 23. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por la percusión

Durante la primera subsección de C, el vibráfono y la marimba ejecutan polirritmias basadas en una polarización en do sostenido, cuya indicación es *sempre legato*, lo que parece buscar un "emborronamiento" rítmico, también apoyado por la propia polirritmia. Mientras tanto, los instrumentos de percusión no determinada realizan trémolos, quedando en un segundo plano, pero apoyando la textura desde las frecuencias graves (tam-tam, bombo). Después, en la subsección C2, únicamente se encuentran dos técnicas más. Un *glissando* lento del vibráfono, realizado anteriormente en la sección preliminar, y la resonancia final de los dos cuencos tibetanos, que entran a distancia de una blanca y marcan el final de la obra.

A continuación, se ha realizado una tabla que reúne las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de los metales en la última sección de la obra.

Familia instrumental	Subsección	Técnica extendida o efecto sonoro relevante
Viento metal	C1	Sordina (dolce y legatissimo).
	C2	Solo aire (entradas contrapuntísticas).

Tabla 24.Técnicas y efectos utilizados en la sección C por los metales

En toda la última sección, únicamente se reúnen dos técnicas extendidas en todo el bloque de metales: el uso de sordina de la primera trompeta en do entre los compases 139 y 141, y el uso de "solo aire" de todos los metales entre los compases 150 y 154 bajo las indicaciones de "dinámicas

libres: las variaciones dinámicas para el sonido de aire solo buscan sugerir dichos cambios, no han de ser seguidas fielmente".[122]

Por último, se puede observar una tabla-resumen que reúne las principales técnicas extendidas y efectos sonoros utilizados en la familia instrumental de los metales en la última sección de la obra.

Familia instrumental	**Subsección**	**Técnica extendida o efecto sonoro relevante**
Viento madera	C1	No se observan.
	C2	*Glissando* (corno inglés), *bisbigliando* (flauta).

Tabla 25. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por las maderas

Las únicas técnicas extendidas relevantes ejecutadas por las maderas en la reexposición se encuentran en la última subsección (C2). Estos son: un pequeño *glissando* interpretado por el corno inglés en el compás 156 y un *bisbigliando* que realiza la flauta entre los compases 160 y 162 que actúa como un gran paralelismo entre el presente final de la obra y el inicio de esta, donde se presentan texturas sumamente similares, pero que sin embargo, han evolucionado.

A continuación, se plantean el esquema principal de evoluciones relevantes de la sección C, que protagonizan las cuerdas.

Cuerdas

Melodía acompañada (violín solo) ⇒ micropolifonía a través de *glissandi.*

[122] Alicia Díaz de la Fuente, *Y la mañana se llenó de luz* (Madrid: Autoeditada, 2020): 29

CONCLUSIONES

Para el correcto acercamiento a las conclusiones y hallazgos del presente trabajo de investigación, ha sido necesario superar las barreras de dificultades que se enumeran a continuación:

1) Falta de investigaciones y/o materiales que traten la obra objeto de estudio de esta investigación.
2) Falta de material sonoro de *Y la mañana se llenó de luz* para una correcta comparación. Solo existe una grabación del estreno.

Estas dificultades, sin embargo, no han sido determinantes por el acercamiento con la compositora y su lenguaje musical. Es por esto, que se ha podido llegar a una serie de conclusiones y hallazgos a través de los objetivos propuestos y el análisis formal y tímbrico de *Y la mañana se llenó de luz*.

Gracias a la consulta asidua de la página web de Alicia Díaz de la Fuente y los trabajos de investigación centrados en su obra, así como la página web de la Orquesta y Coros Nacionales de España, se han podido cumplir los dos primeros objetivos específicos de la investigación (conocer rasgos biográficos clave y el contexto sociocultural general que envuelve a la figura de Alicia Díaz de la Fuente y conocer las circunstancias de composición de la obra objeto de estudio). Para cumplir el tercer objetivo específico (relacionar, a rasgos generales, la obra de Díaz de la Fuente mediante el estudio de las características que dotan la obra comprendida entre los años 2018 y 2020 de homogeneidad) ha sido necesario establecer un listado de características principales de la obra de Alicia Díaz de la Fuente entre 2018 y 2020 y se ha concluido que estos son: la influencia de la *Estética Espectral* y la influencia de la poesía y los recursos retóricos, que pueden observarse en sus títulos e indicaciones expresivas. Además, el estudio de este último parámetro ha favorecido en la búsqueda de los temas más recurrentes de su obra. El descubrimiento de la temática periódica en la obra de la compositora ha sido la primer condición homogénea que se relaciona con la hipótesis de este trabajo.

Por otra parte, otras conclusiones y descubrimientos han sido cruciales para cumplir los objetivos generales y dar respuesta a la pregunta de investigación (¿es el uso de las combinaciones tímbricas y el timbre evolutivo, que forman texturas homogéneas, la característica que articula la estructura formal y tímbrica de la obra objeto de estudio?).

De esta manera, las revelaciones que responden a la hipótesis son:

1) El tratamiento liminar del timbre y los materiales
2) El uso de la herramienta compositiva de timbre evolutivo.
3) La presencia de una "mirada a la tradición" en el aspecto formal y motívico.
4) La organización sonora y tímbrica a través de polarizaciones.
5) Herencia de compositores como Johann Sebastian Bach, Olivier Messiaen, György Ligeti, los compositores del *Espectralismo francés* (en especial Tristan Murail y Gérard Grisey) y, principalmente, Anton Webern.
6) Simetrías tímbricas y formales que diseñan la estructura de la obra.

De esta manera, los resultados alcanzados que responden a estos elementos son los siguientes:

1) Diferenciación de dos procedimientos tímbricos: timbre evolutivo (el timbre se encuentra en una continua transformación) y tratamiento liminar del timbre (el timbre no llega a transformarse, se queda en un umbral).
2) La "mirada a la tradición" se lleva a cabo a través de la configuración formal de la obra (ABA') y de procedimientos compositivos como el uso del contrapunto imitativo y las melodías quebradas.
3) En el aspecto armónico y la organización de las alturas, la obra se configura a través de polarizaciones muy estables que crean relaciones interválicas entre las secciones y subsecciones.
4) La compositora evoca influencias de compositores anteriores como Bach, Messiaen, Ligeti o Webern a través de la utilización del contrapunto imitativo y melodías quebradas, suspensión armónica gracias a acordes construidos por cuartas y la micropolifonía.
5) La obra está construida sobre la base de diversas simetrías. Principalmente son observables las que se relacionan con la estructura de la obra y con el tratamiento tímbrico de esta (teniendo en cuenta los timbres agudos, medios y graves).

Para tratar los timbres de los distintos instrumentos de la orquesta, Alicia Díaz de la Fuente recurre constantemente a la herramienta compositiva de "timbre evolutivo", es decir, lleva la sonoridad a un plano liminar o limítrofe

utilizando técnicas extendidas y efectos sonoros que parecen “desdibujar” o “desnaturalizar” los timbres y sonoridades propios de cada instrumento de la orquesta. La herramienta de timbre evolutivo o modulación tímbrica, muy común en compositores como Tristan Murail (influencia corroborada por la compositora), es un elemento intrínseco de la instrumentación y en esta obra está muy presente, llegando incluso a transformar completamente el timbre “natural” de instrumentos empleados. La liminaridad conseguida al aplicar estos efectos sonoros, es una de las características principales de *Y la mañana se llenó de luz.*

Por otra parte, existe una intensa “mirada a la tradición” en la obra, marcada principalmente por el tratamiento formal y motívico de los materiales. Sin embargo, esta regresión se contempla desde un prisma disímil, buscando siempre la relevancia tímbrica. La estructura general de la obra podría sugerir una forma ABC, forma muy recurrente en la historia de la música. Sin embargo, también se puede observar que la estructura total es ABA’, si se pone la atención en el tratamiento tímbrico de cada subsección, que así lo dicta. También se puede observar la mirada a la tradición en muchos pasajes que evocan formas antiguas como un pseudo canon, el tratamiento contrapuntístico de muchas melodías y texturas y el uso de líneas melódicas compuestas propias de compositores como Bach.

Pero no solo es observable la herencia de Bach en la obra, también se percibe la herencia de otros compositores consagrados como Olivier Messiaen, principalmente en el tratamiento armónico y alguna tipología de acordes como los construidos por cuartas (justas y aumentadas, véase Figura 15) y la relación interválica de las melodías; o György Ligeti en la formación de texturas, que en ocasiones recuerda al desarrollo en masa de sonido y micropolifonía propia de algunas obras de Ligeti (véase Figura 15), o en la armonía no funcional de alguno de los pasajes (véase Figura 8). No obstante, todas estas influencias son tratadas de manera muy personal.

Pero es la continua simetría formal y tímbrica el hallazgo más significativo de la presente investigación, pues es el aspecto que permite descubrir cual es el elemento cohesionador que relaciona la estructura formal y tímbrica, y que, por tanto, responde a la hipótesis del trabajo (véanse todas las tablas).

El tratamiento tímbrico de cada subsección actúa de manera totalmente simétrica en todas las subsecciones y es este elemento el que configura formalmente la obra.

Concisamente, se ha concluido que todos los objetivos han sido abordados con resultados sumamente positivos, y este resultado, junto a la confirmación de la pregunta de investigación, son el inicio de una posible investigación futura, quedando pendiente el estudio o análisis de otras cualidades del sonido como el uso de la altura o la intensidad, u otros parámetros como el ritmo. Asimismo, es importante destacar la importancia que esta investigación tiene en su autor, en cuestiones performativas como intérprete y en cuestiones de investigación como compositor.

Para concluir, se considera necesario insistir en la importancia del trabajo de Alicia Díaz de la Fuente y otros compositores y compositoras como ella, pues sin su labor compositiva, divulgativa y pedagógica el panorama musical nacional no sería para nada lo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Alicia Díaz de la Fuente. «Alicia Díaz de la Fuente – Inicio». https://www.aliciadiazdelafuente.com/

Bach, Johann Sebastian. *Konzert für zwei Violinen, Streichter und Basso continuo d-Moll*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986.

Blázquez Cerrato, Inmaculada (2019). «Los caminos de la creación son infinitos. Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente» Sibila 57 (2019): 53-54.

Blázquez Cerrato, Inmaculada. «Alicia Díaz de la Fuente. Una aproximación a su personalidad musical» Trabajo fin de carrera. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2000.

Blázquez Cerrato, Inmaculada. «Llueven estrellas en el mar de Alicia Díaz de la Fuente. Un acercamiento a través del análisis». Trabajo fin de Máster. Universidad Internacional de La Rioja, 2019.

Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa S.A, 1996.

Boulez, Pierre. trad. Maite Eguiazabal, «Timbre y composición: timbre y lenguaje», *Quodlibet* n.º 13 (1999): 42-51.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.

Calvo Fernández, Vicente. y Félix Labrador Arroyo, *IN_DES_AR. Investigar desde el arte*. Madrid: Dykinson S.L, 2011.

Carpentier, Grégoire. «Approche computationnelle de l'orchestration musicale: optimisation multicritère sous contraintes de combinaisons instrumentals dans de grandes banques de sons.» Tesis doctoral. Universite Paris VI - Pierre et Marie Curie, 2008.

Chion, Michel. *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet Chastel, 2009.

Da Fonseca, Luis Augusto. «La composición algorítmica y su aplicación en la generación de timbres, reverberación y espacialización.» Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2021.

Díaz de la Fuente, Alicia. «Del espacio virtual a la ubicuidad sonora», *Espacio sonoro* 15 (2008): 1-10.

Díaz de la Fuente, Alicia. «Estructura y significado en la música serial y aleatoria». Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

Díaz de la Fuente, Alicia. «El sonido de Kaija Saariaho». *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, n.º23 (2016): 153-164.

Díaz de la Fuente, Alicia. *Color de invierno*. Madrid: Autoeditada, 2019.

Díaz de la Fuente, Alicia. *Como brisa de otoño*. Madrid: Autoeditada, 2019.

Díaz de la Fuente, Alicia. «Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX», *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º24 (2002).

Díaz de la Fuente, Alicia. *Más allá del horizonte*. Madrid: Autoeditada, 2019.

Díaz de la Fuente, Alicia. *Y la mañana se llenó de luz*. Madrid: Autoeditada, 2020.

Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper Verlag GmbH, 1998.

Dufourt, Hugues. *La musique spectrale: une révolution épistémologique*. Sampzon: Éditions Delatour France, 2014.

Forte, Allen. *The structure of Atonal Music*. Yale: Yale University Press, 1977.

García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2014.

Grisey, Gérard. *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale*. Paris: MF éditions, 2008.

Harvey, Jonathan. «Spectralism», *Contemporary Music Review* 19, n.º3 (2011): 11-14. doi: 10.1080/0749440000640331. https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0808110125A

Lai, Antonio. «La imagen del sonido y la escritura espectral», *Escritura e imagen* 4, n.º diciembre (2008): 125-146.

Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Ligeti, György. *Apparitions*. Vienna: Universal Edition, 1959.

Ligeti, György. *Atmosphères*. Vienna: Universal Edition, 1961.

Ligeti, György. *Lontano*. Mainz: Schott Music, 1967.

Ligeti, György. *Lux Aeterna*. Leipzig: C.F. Peters Musikverlag, 1966.

Ligeti, György. *Requiem*. Leipzig: C.F. Peters Musikverlag, 2005.

Morgan, Robert P. *La música del siglo XX.* Traducido por Patricia Sojo. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

Murail, Tristan. «After-thougts», *Contemporary Music Review* 19, n.º3 (2000): 5-9.

Murail, Tristan. «Spectra and Sprites», *Contemporary Music Review* 24, n.º2/3 (2005): 137-147. doi: 10.1080/07494460500154806.

Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 1. Músicos y contexto*. Madrid: Vision Libros, 2011.

Penderecki, Krzysztof. *Threnody to the Victims of Hiroshima*. Los Ángeles: Alfred Music, 1960.

Persichetti, Vicent. *Armonía del Siglo XX*. Traducido por Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1995.

Piston, Walter. *Contrapunto*. Traducido por Juan Luís Milán. Madrid: Mundimúsica Ediciones S. L., 2007.

Rodríguez Hernández, Rosa María. *15 compositoras españolas de hoy.* Valencia: Editorial Piles, 2012.

Roederer, Juan G. *Acústica y Psicoacústica de la música*. Traducido por Guillermo D. Pozzati. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1997.

Victorio Molina, M. «Análisis, uso de las técnicas extendidas y estudio de Metally de Alicia Díaz de la Fuente» Trabajo fin de Máster. Real Conservatorio de Música de Madrid, 2019.

Xenakis, Iannis. *Metastaseis (B).* Londres: Boosey & Hawkes, 1954.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Análisis de Fourier hasta el sexto armónico de una onda diente de sierra. 16
Figura 2. *Color de invierno*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 4-10. 18
Figura 3. *Como brisa de otoño*, de Alicia Díaz de la Fuente. C.1. 19
Figura 4. *Más allá del horizonte*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 38..... 19
Figura 5. Primeros 20 sonidos del espectro armónico de sol sostenido. 23
Figura 6. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 13 y 14. 25
Figura 7. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 13-16. . 25
Figura 8. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 23-27. . 27
Figura 9. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 14-16. . 27
Figura 10. *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 30 y 31. 28
Figura 11. Reconstrucción de la melodía del piano en C.30 y 31 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 28
Figura 12. Textura contrapuntística presentada por el piano y la celesta en *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 30-32..... 29
Figura 13. Diferenciación de las dos melodías en la línea melódica compuesta del primer violín en la exposición del primer movimiento del *Concierto para dos violines* BWV 1043 de Bach. 30
Figura 14. Reconstrucción contrapuntística de las dos melodías en la línea melódica compuesta del primer violín en la exposición del primer movimiento del *Concierto para dos violines* BWV 1043 de Bach. 30
Figura 15. Reconstrucción armónica de la textura de las cuerdas en *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. C. 43-47..... 31
Figura 16. Cuerdas en los compases 49-53 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 34
Figura 17. Reconstrucción armónica en las cuerdas entre los compases 49 y 57 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 35
Figura 18. Motivo de las cajas chinas en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. C. 60. 37

Figura 19. Polirritmias en la polarización del compás 69 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 38
Figura 20. Textura en masa en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. C. 80-86. 40
Figura 21. Consecución de los cuatro principales *clusters* entre los compases 80 y 90 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 42
Figura 22. Tipología imitativa de la textura contrapuntística en la percusión en el comienzo de la subsección B2.2 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. Principales técnicas de imitación. 44
Figura 23. Motivo desencadenante de micropolifonía en B2.3 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. 45
Figura 24. Entrada escalonada de los vientos en la subsección B3.1 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 47
Figura 25. Reconstrucción de los cuatro *clusters* principales en el pasaje de los vientos madera en B3.1 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 48
Figura 26. Tipología imitativa de la textura contrapuntística en los vientos maderas de B3.2 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 50
Figura 27. Inicio del primer movimiento del *Quartet* Opus 22 de Anton Webern. 52
Figura 28. Pseudo canon puntillista en los vientos metales y timbal en B3.2 en *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 53
Figura 29. Melodías de sonoridad cromática presentadas por las maderas, cuerdas y metales en B3.2 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 54
Figura 30. Textura compleja de los vientos que anticipa el clímax y su descomposición temática entre los compases 117 y 120 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 55
Figura 31. Reducción de la armonía e interválica de las cuerdas entre los compases 127 y 135 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 59
Figura 32. Textura homogénea de la percusión entre los compases 132 y 135 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 60

Figura 33. Comparación entre las melodías quebradas de A y C de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 61
Figura 34. Comportamiento armónico de los *clusters* de maderas y cuerdas entre los compases 153 y 155 de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 64
Figura 35. Última aparición de los dos cuencos tibetanos, acontecimiento sonoro que cierra *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 66

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Análisis formal *de Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 22
Tabla 2. Instrumentación y predominancia tímbrica en la sección A de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 33
Tabla 3. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B1 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 39
Tabla 4. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B2 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 46
Tabla 5. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección B3 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 58
Tabla 6. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección C1 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 63
Tabla 7. Instrumentación y predominancia tímbrica en la subsección C2 de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente. 68
Tabla 8. Predominancia tímbrica de *Y la mañana se llenó de luz*, de Alicia Díaz de la Fuente y demostración de su simetría. 69
Tabla 9. Polarizaciones e instrumentación en la sección A de *Y la mañana se llenó de luz* de Alicia Díaz de la Fuente. 71
Tabla 10. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B1 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. 72
Tabla 11. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B2 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. 73
Tabla 12. Polarizaciones e instrumentación en la subsección B3 de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. 74
Tabla 13. Polarizaciones e instrumentación en la sección C de Y la mañana se llenó de luz de Alicia Díaz de la Fuente. 76
Tabla 14. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por las cuerdas..... 77
Tabla 15. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por la percusión..... 78
16. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por los metales..... 80
Tabla 17. Técnicas y efectos utilizados en la sección A por las maderas 81
Tabla 18. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por las cuerdas..... 83
Tabla 19. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por la percusión..... 85

Tabla 20. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por los metales 86
Tabla 21. Técnicas y efectos utilizados en la sección B por las maderas 86
Tabla 22. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por las cuerdas 89
Tabla 23. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por la percusión 90
Tabla 24.Técnicas y efectos utilizados en la sección C por los metales..... 90
Tabla 25. Técnicas y efectos utilizados en la sección C por las maderas 91

ANEXOS

Anexo 1. Traducción del capítulo: A propósito de la síntesis instrumental de los *Escritos* de Gérard Grisey. 1979[123]

À PROPOS DE LA SYNTHÈSE INSTRUMENTALE
1979

Depuis quelques annes, l'acoustique nous donne à percevoir la structure interne du son. Ainsi, grâce à l'électronique et à l'écoute microphonique qu'elle permet, j'ai découvert peu à peu ce qui allait devenir le matériau essentiel de toute ma musique: l'interieur même du son, ce qui est caché, occulté par plusieurs siècles de practiques musicales qu'on pourrait appeler macrophoniques.

L' appréhension de ce nouveau champ acoustique encore vierge a rafraîchi toute mon écoute et déterminé de nouvelles formes; il est, en effect, devenu imaginable d'explorer l'intérieur d'un son en étirant sa durée, de voyager du macrophonique au microphonique à des vitesses variables, cet effet de zoom avant-arrière devenant une forme musicale en soi. Cette dimension enfin découverte nous ouvre un tel champ d'infinies combinaisons, un tel foisonnement de possibles que plus d'un jeune compositeur éclatera de rire s'il entend dire que la jeune musique est en crise!

Seules la synthèse électronique et la synthèse instrumentale nous permettent d'aborder cette nouvelle dimension. Dans la synthèse instrumentale, c'est l'instrument qui exprime chaque composante du son et, à la différence de la synthèse électronique, la source est elle-même déjà une micro-synthèse. Pour la distinguer de cette dernière, appelons donc macro-synthèse la synthèse instrumentale qui vise à l'élaboration de formes sonores.

Ces formes sonores, empruntées à toute l'échelle des possibilités acoustiques depuis le spectre de partiels harmoniques jusqu'au bruit blanc en passant par les différents spectres de partiels inharmoniques, présupposent

[123] Gérard Grisey, «À propos de la synthèse instrumentale», en *Écrits, ou l'Invention de la musique spectrale*. Paris: MF éditions, 2008. p. 39-41.

une écriture utilisant des fréquences non tempérés. Précisions toutefois que ceci n'a rien à voir avec l'emploi de quarts ou de tiers de ton qui réfèrent à un système microphonique et qui souvent ne proposent qu'un raffinement du système tempéré.

D'autre part, l'instrument comme micro-synthèse et source complexe doit être utilisé en tant que tel et non pour sa connotation culturelle (les flûtes idylliques, le hautbois champêtre, le cor lointain, etc.). l'analyse spectrale des instruments (sonagramme, spectrogramme) devient alors indispensable. Ainsi, tel son de clarinette dont l'harmonique 3 est très apparent, tel son de trompette dont la sourdine filtre une région de 3000 à 4000 Hz pourront trouver leur place dans la macro-synthèse en raison de leurs qualités intrinsèques et non pour colorier une harmonie ou élaborer un joli timbre!

Il serait trop long d'aborder ici l'aspect technique de cette écriture qui synthétise des spectres plus ou moins complexes, articule leurs transitoires, joue sur les glissements insensibles d'une Gestalt [124]*à une autre, souligne les sons résultants (véritable ombre du son), prend les battements comme sur e rythmique, les déphasages comme sur ce mélodique et les effets de filtrages comme une sorte de micro-travelling où le microscope relaierait l'effet de zoom de la caméra.*

De ce traitement, il résulte que la source instrumentale disparaît au profit d'un timbre synthétique totalement inventé. Le timbre et la hauteur sont donc composés simultanément et l'instrumentation, au sens traditionnel, est lettre morte. Avouons toutefois que nous sommes encore trop balbutiants dans ce nouveau mode d'appréhension de l'instrumental pour pouvoir nous passer tout à fait des béquilles de la tradition!

Si la musique instrumentale faisant appel à la synthèse est parfois qualifiée d'"hédoniste" et de "facile", c'est que le rapport qu'elle entretient avec l'acoustique est tel que l'instrument sonne dans un contexte qui est le sien et rend toute la plénitude de sa sonorité. Si la musique qui sonne de façon satisfaisante est taxée d'hédonisme, alors non seulement j'accepte l'hédonisme mais je revendique le plaisir du son comme une forme d'érotisme et je renvoie à

---

[124] *Notion centrale de la Gestalttheorie, le terme Gestalt (forme, en allemand) désigne les "formes" que nous percevons globalement et non décomposées suivant l'ensemble de leurs éléments. [N.d.E]*

la musique castrée qui a sévi pendant de nombreuses années tous ceux auxquels ce plaisir fait peur. Quant à la prétendue facilité, elle a probablement pour origine un malentendu concernant le simple et le complexe. La musique simple est pour moi l'objet d'une constante recherche. Évidence et simplicité sont souvent ´'aboutissement d'un travail long et d'une lente et complexe élaboration. Ce qui parait très compliqué m'est souvent suspect, car là se cache la plupart du temps une méconnaissance ou, plus grave encore, un mépris pour les mécanismes de la perception humaine et de ses limites, aujourd'hui objet de recherche sous le nom de psycho-acoustique.

Qu'elle soit microphonique pu microphonique, la réalité sonore est continue. Nous y introduisons une discontinuité ou, si l'on veut, une forme afin d'y voir plus clair. Mais pourquoi ne pas regarder une bonne fois entre les couleurs de l'arc-en-ciel, pourquoi ne pas dire que cette échelle discrète que nous projetons sur le réel est une pure convention et qu'elle n'a d'autre valeur qu'une simple grille de lecture?

Apprenons enfin à la jeter après l'usage.

A PROPÓSITO DE LA SÍNTESIS INSTRUMENTAL
1979

Desde hace algunos años, la acústica nos permite comprender la estructura interna del sonido. Así, gracias a la electrónica y a la escucha microfónica que permite, he descubierto poco a poco lo que iba a convertirse en el material esencial de toda mi música: el interior mismo del sonido, lo que está oculto, oscurecido por varios siglos de prácticas musicales que podrían llamarse macrofónicas.

La comprensión de este campo acústico nuevo e intacto refrescó toda mi escucha y determinó nuevas formas. Se hizo, en efecto, imaginable explorar el interior de un sonido alargando su duración y viajar de lo macrofónico a lo microfónico a velocidades variables. Este efecto de acercamiento y alejamiento se convirtió en una forma musical en sí misma. Esta dimensión, por fin descubierta, abre tal campo de infinitas combinaciones, tal abundancia de posibilidades, ¡que más de un joven compositor estallará en carcajadas si se entera de que la música joven está en crisis!

Sólo la síntesis electrónica e instrumental nos permite acercarnos a esta nueva dimensión. En la síntesis instrumental, es el instrumento el que produce cada componente del sonido y, a diferencia de la síntesis electrónica, la fuente ya es en sí misma una microsíntesis. Para distinguirla de esta última, llamemos macrosíntesis a la síntesis instrumental que tiene por objeto la elaboración de formas sonoras.

Estas formas sonoras, tomadas de toda la escala de posibilidades acústicas, desde el espectro de parciales armónicos hasta el ruido blanco, pasando por los diferentes espectros de parciales inarmónicos, presuponen una escritura que utiliza frecuencias no temperadas. Sin embargo, hay que señalar que esto no tiene nada que ver con el uso de cuartos o terceros de tono, que se refieren a un sistema microfónico y que a menudo sólo ofrecen un refinamiento del sistema temperado.

Por otra parte, el instrumento como fuente micro-sintética y compleja debe utilizarse como tal y no por su connotación cultural (las flautas idílicas, el oboe campestre, la trompa lejana, etc.) El análisis espectral de los instrumentos

(sonograma, espectrograma) se hace entonces indispensable. Así, un sonido de clarinete con un 3er armónico muy aparente, o un sonido de trompeta cuya sordina filtra una región de 3000 a 4000 Hz, pueden encontrar su lugar en la macrosíntesis por sus cualidades intrínsecas ¡y no solamente para colorear una armonía o elaborar un timbre bonito!

Sería demasiado largo entrar en el aspecto técnico de esta escritura, que sintetiza espectros más o menos complejos, articula sus transitorios, juega con los desplazamientos insensibles de una *Gestalt* [125] a otra, subraya los sonidos resultantes (una verdadera sombra sonora), toma los tiempos como si fueran rítmicos, los desplazamientos de fase como si fueran melódicos, y los efectos de filtrado como si fueran una especie de micro-viaje donde el microscopio relevaría el efecto zoom de la cámara.

Como resultado de este tratamiento, la fuente instrumental desaparece en favor de un timbre sintético completamente inventado. El timbre y el tono se componen así simultáneamente y la instrumentación, en el sentido tradicional, es lengua muerta. Debemos admitir, sin embargo, ¡que aún somos demasiado novatos en esta nueva forma de entender lo instrumental como para poder prescindir de las muletas de la tradición!

Si la música instrumental que utiliza la síntesis se describe a veces como "hedonista" y "fácil", es porque su relación con la acústica es tal que el instrumento suena en su propio contexto y ofrece la plenitud de su sonido. Si se acusa de hedonismo a la música que suena satisfactoriamente, no sólo acepto el hedonismo, sino que reivindico el placer del sonido como una forma de erotismo y remito a todos los que temen este placer a la música casposa que existe desde hace muchos años. En cuanto a la supuesta facilidad, probablemente tiene su origen en un malentendido de lo simple y lo complejo. Para mí, la música sencilla es objeto de una búsqueda constante. La obviedad y la simplicidad son a menudo el resultado de un proceso largo y complejo. Lo que parece muy complicado me resulta a menudo sospechoso, porque en ello subyace la mayoría de las veces un desconocimiento o, lo que es más grave,

[125] Concepto central de la teoría de la Gestalt, el término Gestalt (forma, en alemán) designa las "formas" que percibimos como un todo y no descompuestas en sus elementos individuales. [N.d.E]

un desprecio de los mecanismos de la percepción humana y de sus límites, hoy objeto de investigación bajo el nombre de psico acústica.

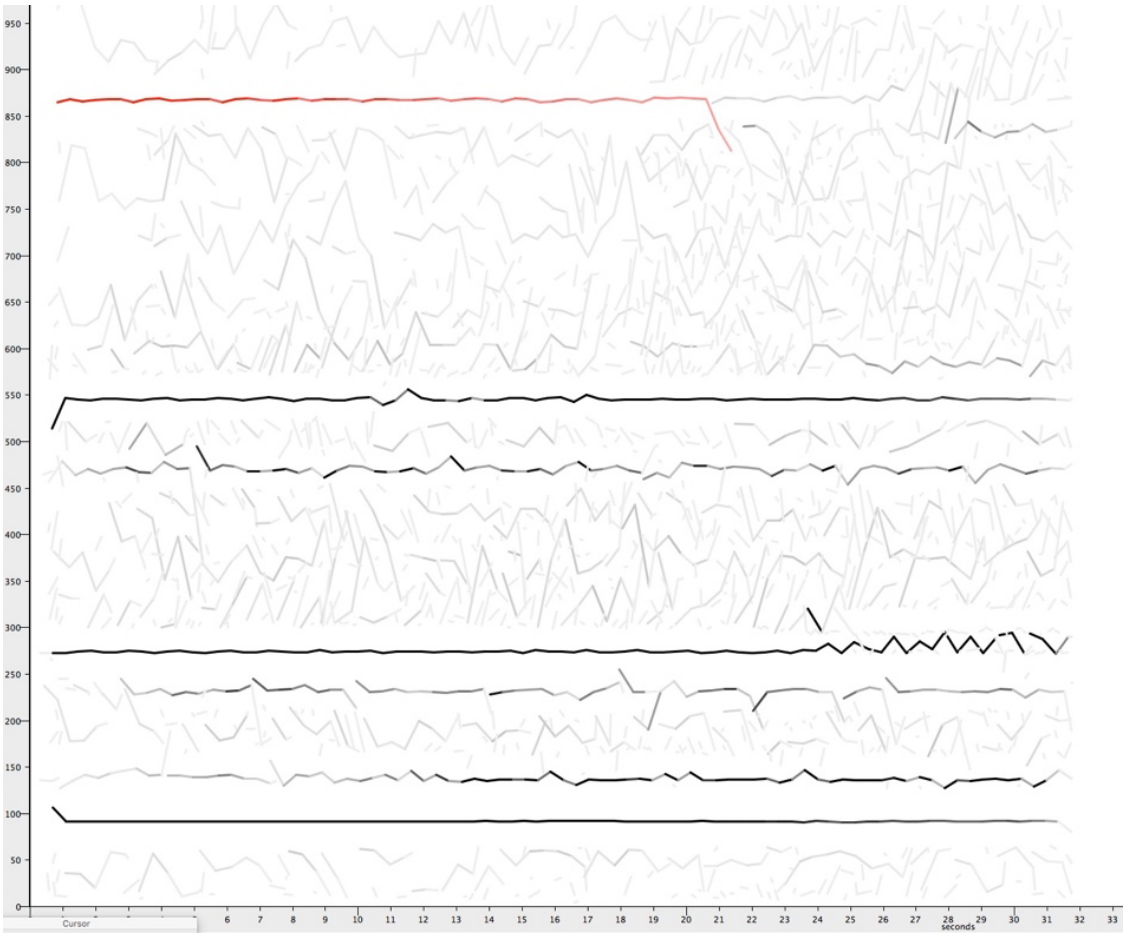
Ya sea microfónica o microfónica, la realidad sonora es continua. Introducimos una discontinuidad o, si se quiere, una forma para verlo más claro. Pero ¿por qué no buscar de una vez por todas entre los colores del arco iris, por qué no decir que esa escala discreta que proyectamos sobre la realidad es una pura convención y que no tiene más valor que el de una simple cuadrícula de lectura?

Aprendamos por fin a tirarlo después de usarlo.

Anexo 2. Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente: 01-06-2023.

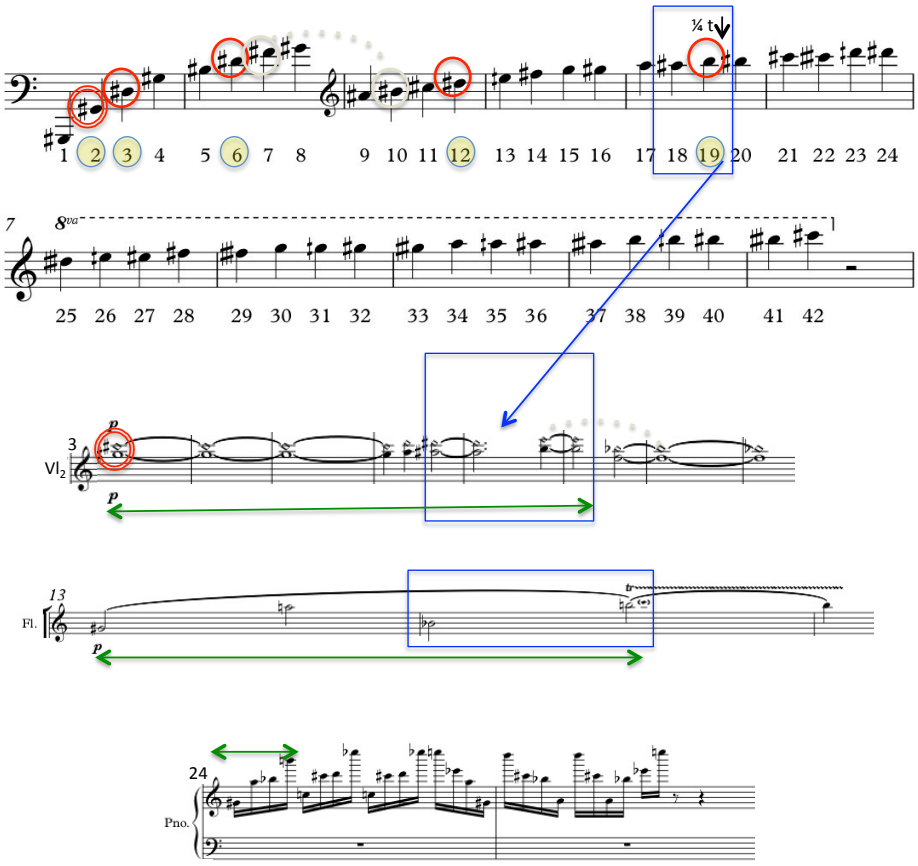
Iñaki Marcos Bueno: ¡Hola, Alicia! Muchísimas gracias por tu disposición para participar en el presente trabajo de investigación sobre tu obra *Y la mañana se llenó de luz*. En primer lugar, ¿se han utilizado modelos acústicos para la concepción de la obra?

Alicia Díaz de la Fuente: Sí. De algún modo *Y la mañana se llenó de luz* es heredera del espectralismo francés y teje su discurso a partir del modelo acústico de un cuenco tibetano del cual se derivan las texturas y gestos que se transforman sutilmente a lo largo de toda la obra.
Este es el espectro de cuenco tibetano:



I.M.B: ¿Se podría considerar el tratamiento tímbrico del inicio como timbre evolutivo?

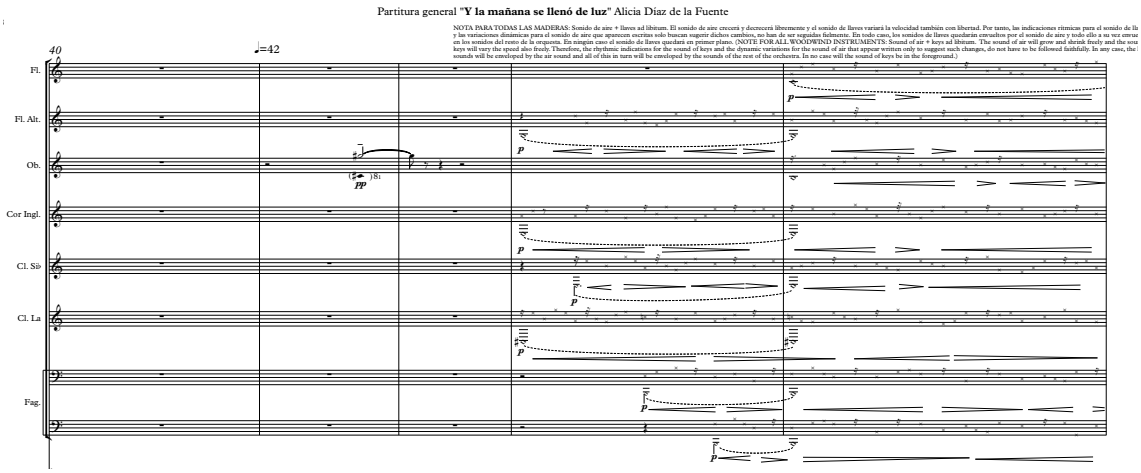
A.D.F: Podríamos decir que sí. Se trata de un modelo acústico que evoluciona, se transforma y transita por diversos estados de distorsión espectral. De algún modo, las cualidades acústicas del cuenco tibetano sustentan el edificio sonoro de la obra, no solo por sus cualidades espectrales concretas, sino también por la desviación que propone su reverberación en relación con un espectro de naturaleza armónica, estable.



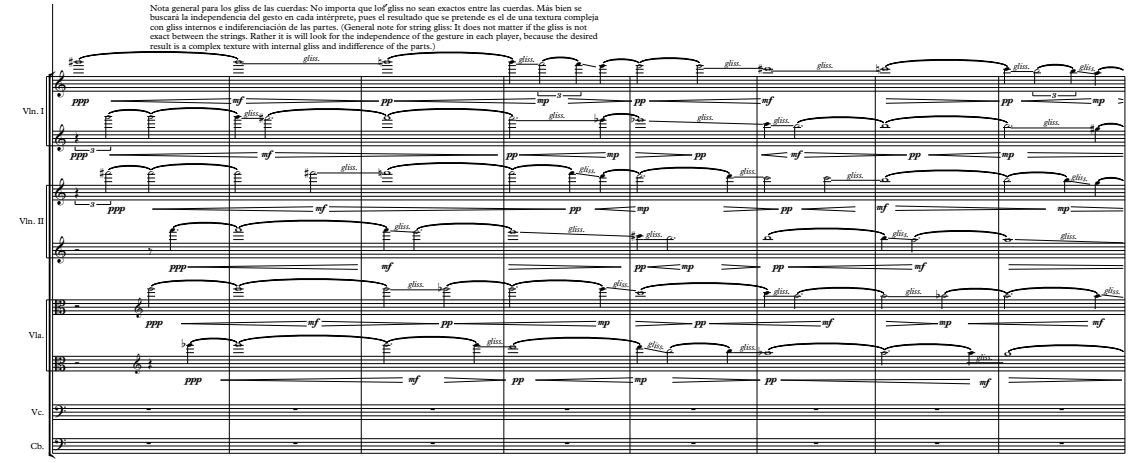
I.M.B: ¿El tratamiento de la textura es tratada independientemente por familias instrumentales (maderas, metales, cuerdas…)?

A.D.F: Depende del momento de la obra, aunque es cierto que, en general, hay un tratamiento instrumental bastante unificado. Hay momentos en los que se

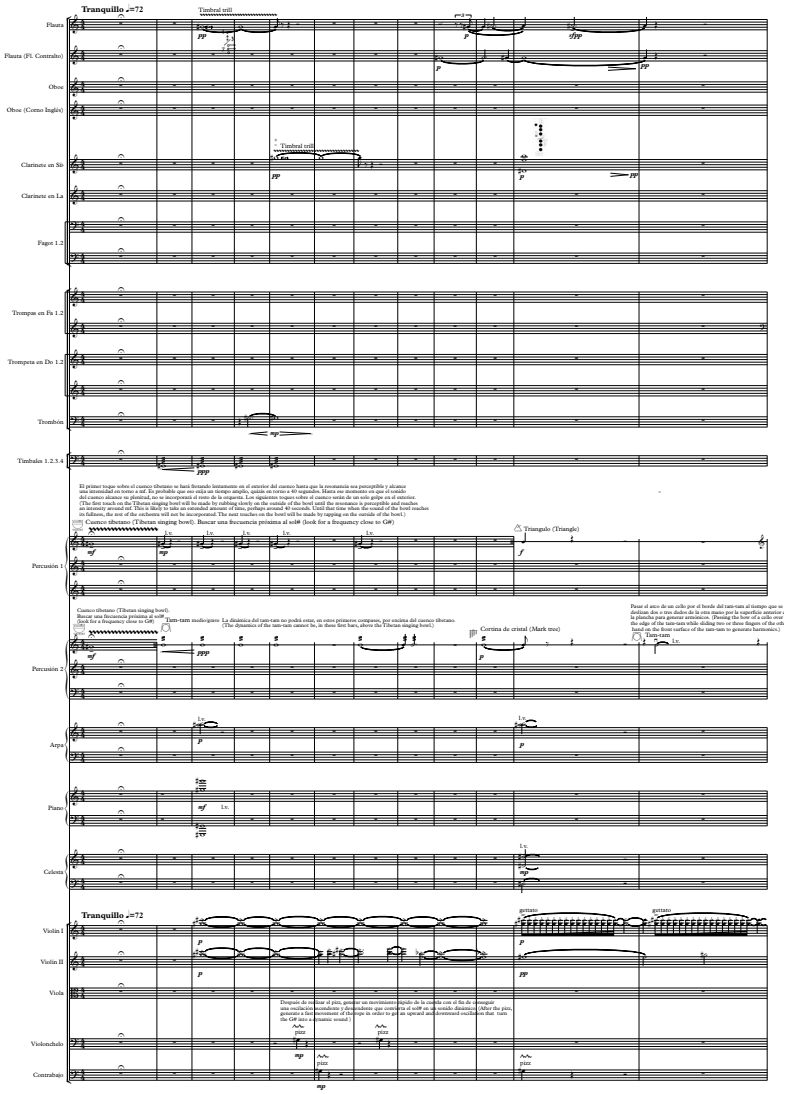
plantea un claro tratamiento uniforme de una familia instrumental, como ocurre, por ejemplo, en el pasaje de sonido de aire y llaves que aparece en el compás 40 y siguientes.



O el pasaje de *glissandi* en las cuerdas a partir del compás 80:



Pero hay otros momentos en los que la escritura instrumental está mucho más diversificada; se brinda a los instrumentos una escritura más autónoma, a veces de cualidad camerística. El inicio de la obra es un ejemplo de esta autonomía de escritura instrumental:



I.M.B: ¿Dirías que el tratamiento del ritmo en la obra tiene que ver con el espectro armónico, o actúa independientemente?

A.D.F: A veces ligo las proporciones que se derivan del espectro con las relaciones rítmicas del discurso, pero en esta obra el ritmo se desarrolla con mayor flexibilidad, así que tal vinculación no se produce.