



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

***El compositor Jesús Villa Rojo***

*Estudio crítico de su pensamiento y su obra.*

TESIS DOCTORAL

Autora: Noelia Ordiz Castaño

Directora: Dra. Marta Cureses de la Vega

Oviedo, 2004



*A Paola González.*



## **Agradecimientos.**

Para expresar el agradecimiento que muchas personas, vinculadas a mí y a este trabajo, se merecen, no bastaría con este espacio, pero en él quiero hacer constar la ayuda y el apoyo que me han brindado en todo momento.

En primer lugar, quiero agradecer a Jesús Villa Rojo su amabilidad, hospitalidad y total colaboración. En Madrid me abrió las puertas de su casa estando siempre a disponibilidad cuando iba a entrevistarle; siempre se ocupó personalmente de facilitarme los materiales que necesitaba, incluso ya los tenía preparados cuando yo viajaba a Madrid. En muchas ocasiones también se encargó él mismo de traerlos a Oviedo, incluso me envía por correo todas las grabaciones que ha realizado recientemente, etc. Tengo que agradecerle que haya estado presente en la lectura de mi trabajo de investigación prestándome su apoyo, acto para el que viajó expresamente desde Madrid. Conocer a Jesús Villa Rojo como músico y como persona es uno de los lujos que han sido posibles gracias a este trabajo.

A la Doctora Marta Cureses quiero agradecerle su paciencia, su apoyo constante año tras año, su confianza en mí desde el principio, su increíble capacidad de trabajo, la cual pone constantemente al servicio de los demás, entre los que me incluyo. Marta ha sido, a lo largo de muchos años, mucho más que una directora y desde la más absoluta sinceridad tengo que decir que ha sido, es y será mi referente como persona y como profesional.

Al Doctor Ángel Medina le agradezco el haber estado presente, como presidente del tribunal, en mi proyecto; y también sus valiosas indicaciones, las cuales he seguido y he tenido en cuenta durante la realización de este trabajo.

Debo también citar en este espacio a las personas e instituciones públicas y privadas a las que tengo que agradecer las facilidades puestas a mi disposición para acceder a sus fondos: a Antonio Gallego y el personal de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneo de la Fundación Juan March, al personal de la Biblioteca Musical de la Biblioteca Municipal de Madrid, al Centro de Documentación de Música y Danza, al personal de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, al personal de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo y al Conservatorio Superior de Música de Oviedo “Eduardo Martínez Torner”.

## ÍNDICE.

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
2. OBJETIVOS.....	13
3. FUENTES.....	16
4. METODOLOGÍA.....	32
5. ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL.....	40
<b>CAPÍTULO I. MARCO GENERACIONAL.....</b>	<b>43</b>
<b>I.1. Ámbito generacional.....</b>	<b>50</b>
<b>I.2. Relación con las generaciones anteriores y trascendencia.....</b>	<b>71</b>
<b>I.3. Jesús Villa Rojo y la <i>vanguardia</i> española.....</b>	<b>77</b>
<b>CAPÍTULO II: VILLA ROJO Y SU OBRA. OBJETO DE ESTUDIO.....</b>	<b>80</b>
<b>II.1. Estudio biográfico.....</b>	<b>92</b>
<b>II.2. Aspectos analíticos en la música de Jesús Villa Rojo.....</b>	<b>185</b>
<b>II.3. Perspectivas compositivas.....</b>	<b>190</b>
<b>CAPÍTULO III: PERIODIZACIÓN.....</b>	<b>206</b>
<b>III.1. Periodo académico.....</b>	<b>207</b>

III.1.1. La influencia de la formación académica.....	216
III.1.2. La experiencia italiana.....	227
III.1.3 Entre la aleatoriedad y el ultracontrol.....	270
<b>III.2. Periodo de especulación e investigación.....</b>	<b>319</b>
III.2.1. El planteamiento estructural como protagonista.....	321
III.2.2. El paso de la microestructura a la macroestructura.....	390
III.2.3. Incorporación de medios: de la manipulación sonora al elemento plástico.....	455
III.2.4. Domingo Sarrey. La apertura y el interés manifiesto por los medios audiovisuales.....	526
<b>III.3. Periodo de síntesis.....</b>	<b>532</b>
III.3.1. Cita y reelaboración de materiales: proceso compositivo.....	558
III.3.2. Música sobre otras músicas.....	603
<b>CAPÍTULO IV: RESULTADOS DE SUS INVESTIGACIONES EN EL ANÁLISIS DE SU OBRA PEDAGÓGICA.....</b>	<b>670</b>
<i>IV.1. El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos.....</i>	<i>673</i>
<i>IV.2. El clarinete actual.....</i>	<i>707</i>
<i>IV.3. Lectura musical 2º. El clarinete.....</i>	<i>734</i>



<b>IV.4. Lectura musical 1º. Nuevos sistemas de grafía.....</b>	<b>751</b>
<b>IV.5. Juegos gráfico-musicales.....</b>	<b>768</b>
<b>IV.6. Notación y grafía musical en el siglo XX.....</b>	<b>778</b>
<b>V.CONCLUSIONES.....</b>	<b>794</b>
<b>VI. CATÁLOGO.....</b>	<b>805</b>
<b>VI.1. Catálogo por géneros.....</b>	<b>805</b>
<b>VI.2. Catálogo cronológico.....</b>	<b>851</b>
<b>VI.3. Catálogo alfabético.....</b>	<b>860</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>867</b>
<b>VII.1. Libros.....</b>	<b>867</b>
<b>VII.2. Artículos.....</b>	<b>877</b>
<b>VII.3. Programas.....</b>	<b>889</b>
<b>VII.4. Discografía.....</b>	<b>895</b>



# INTRODUCCIÓN



## INTRODUCCIÓN

En los años sesenta, y tras la estela de la denominada Generación de 1951, aparece un grupo de compositores en la vanguardia musical española. El régimen franquista se había vuelto más abierto y receptivo hacia el exterior, aunque con serias limitaciones. Algunos de aquellos compositores se habían convertido, en muchos casos, en profesores y esto generaba un clima de apertura, a la vez que creaba toda una telaraña de relaciones que diez años antes habría sido imposible. Muchos compositores de la Generación del 51, habían tenido que “quemar etapas” hasta ponerse al nivel estético de la vanguardia europea; sin embargo, la generación posterior no siente esa necesidad, ya que sus contactos con la creación más innovadora se realizan desde el principio de su formación como compositores. Uno de los máximos exponentes de esta generación es Jesús Villa Rojo. El pensamiento estético de este compositor nada tiene que ver con sus coetáneos, y ese es uno de los rasgos más definatorios de su lenguaje. La diversidad de discursos es la tónica de su generación; todos ellos discrepan en múltiples aspectos y ningún manifiesto, o acontecimiento puntual, les aglutina. Llegados a este punto, no podemos establecer ningún nexo generacional que vaya más allá del mero azar de las fechas de nacimiento y por ello, debemos ser plenamente conscientes de que cada compositor es un todo creativo a partir del cual estableceremos numerosas conexiones más o menos trascendentes en la vanguardia.

La constante experimentación e investigación es el centro y motor de su actividad, no sólo como compositor, sino como creador, en el sentido amplio del término. Los campos creativos en los que se ha sumergido se han visto beneficiados por su afán de búsqueda. El acto de componer es para Villa Rojo uno más entre otros campos de acción. Villa Rojo ha asentado sus presupuestos estéticos en una sólida formación y en una insaciable sed de saber. La organización estructural de sus obras, presente incluso en las más abiertas, dan una amplia visión de su perspectiva compositiva. El interés por el sonido en estado puro y su elaboración, tanto con medios naturales como artificiales, es otra de las constantes en su creación. La manipulación de éste, en todas sus variantes y hasta límites insospechados, ha abierto camino a toda una comprometida producción dedicada a diferentes y diversas fuentes sonoras. Su actividad compositiva es consecuencia directa de su actividad interpretativa, y viceversa, y de las dos nace una tercera actividad: la divulgadora.

La vanguardia reflexiona sobre ella misma en muchas ocasiones; Villa Rojo, parte indiscutible de ella, ha reflexionado sobre su obra y sobre la de otros compositores. Estas reflexiones son una muestra del interés humanista que despiertan en el compositor todas las corrientes y pensamientos estéticos, los comparta o no. Su espíritu humanista nos puede llevar, de forma equivocada, a plantear una serie de relaciones de influencia que en realidad no son más que la pura admiración, o bien curiosidad.

Algunos críticos han visto en él una actitud desafiante, pero Villa Rojo ha sido consciente en todo momento que eso no era más que un “mal menor” si quería seguir adelante en su búsqueda. El panorama musical español, no sólo en cuanto a los críticos sino también en relación a otros compositores, tardó en tener confianza en el fruto de sus investigaciones, a pesar de que la muestra más evidente de esos frutos eran su propias creaciones sonoras. Tras los años de incredulidad vinieron los momentos en los que la trascendencia de su trabajo está presente en muchos de los actos de vanguardia que surgen a lo largo y ancho de España y del resto del mundo.

Villa Rojo también ha formado parte de uno los momentos más interesantes, desde el punto de vista del asociacionismo musical del siglo XX español, que han tenido lugar en los años setenta en España: la fundación de la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles). Este es un ejemplo de un compromiso sólido no sólo con su propia creación, sino también con el resto de la creación contemporánea española. El LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), bajo todas sus múltiples y variadas formas, es otra muestra de compromiso con la música contemporánea y también con el público. Pero es necesario tener en cuenta que el LIM no ha sido sólo apoyado y alabado, sino también criticado; aunque parece evidente que la crítica al LIM esconde una crítica al compositor.

Al margen de críticas y halagos, es indiscutible la importancia de la labor creativa de Jesús Villa Rojo. Ésta ocupa un lugar en la primera

línea de la música contemporánea española y así se tratará de argumentar a lo largo de las siguientes páginas. El pensamiento estético del compositor se encuentra en continua evolución y en plena actividad, ya que él mismo ha reflexionado sobre toda su creación y ha llegado a un grado de solidez conceptual que sólo es alcanzado por los compositores que llegan a su momento de madurez creativa. La madurez implica, en este caso, libertad. El concepto de libertad creativa ha estado presente siempre en todas sus acciones; primero, libertad en cuanto a las ataduras técnicas, formales y tonales; después, libertad para crear sin la necesidad de adscribirse a lo que algunos denominan “falsas-vanguardias”. La obra de Villa Rojo continúa generando lenguajes diversos a la fecha de hoy y por ello no tiene sentido cerrar el ciclo de creación ya que éste puede desembocar en un pensamiento estético diferente del actual.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La presencia de Villa Rojo en la literatura musical española es prolífica, aunque no así los estudios dedicados íntegramente a su persona. En la actualidad no se ha realizado ningún libro que aborde de forma íntegra su actividad, a excepción del catálogo<sup>1</sup> publicado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Este catálogo se encuentra hoy en día un tanto obsoleto e incompleto al haberse incrementado su producción desde la fecha de su publicación.

---

<sup>1</sup>CARREIRA. X.M.: *Jesús Villa Rojo*. Catálogos de compositores españoles. SGAE. Madrid. 1995.



Villa Rojo aparece de manera extensa en los diccionarios más importantes del ámbito musical: *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>2</sup>. Las voces de los diccionarios nos aportan una amplia y densa visión de la actividad del compositor. Tomando como referencia la voz “Villa Rojo, Jesús” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, su autora, Marta Cureses, divide el estudio en varios apartados: I. Formación, II. *Juegos gráfico-musicales*, III. Nuevos medios de expresión: El LIM, IV. Investigación sobre el clarinete, V. Música sobre otras músicas. En esta voz recoge todas las actividades y fases compositivas que atraviesa a lo largo de su carrera, haciendo hincapié en los aspectos más novedosos de su producción así como en sus aportaciones a los diferentes campos: grafía, pedagogía, interpretación y técnica instrumental, etc.

---

<sup>2</sup>CURESES. M.: “Villa Rojo, Jesús”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. (CASARES. E(director)). SGAE. Madrid. 1999-2001. Pág. 901-908.

CURESES. M.: “Villa Rojo, Jesús”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. Stanley Sadie (editor). Macmillan Ltd. London. 2001 (second edition). Pág.634-635.

Esta división está planteada como un estudio científico que a lo largo de los siete capítulos recoge todas las actividades del compositor, incluyendo: comentarios acerca de las obras, reflexiones de la autora sobre la importancia de la figura de Villa Rojo en la música contemporánea española, así como un amplio listado de escritos musicales y una completa bibliografía.

Homenajando al compositor, con motivo de su sesenta aniversario, la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC)<sup>3</sup> encarga la realización de una pequeña publicación, algo similar a una separata, dedicada a su obra. La publicación es interesante en cuanto a la reproducción de algunos fragmentos de su obra y la recopilación de críticas de prensa que hacen referencia a estrenos. Encabezando el homenaje aparece un apartado titulado “semblanza artística” y otro dedicado a esbozar un breve “perfil biográfico”. A continuación, reproducimos un párrafo de la “semblanza artística”: “La fuerte interrelación existente entre las diferentes facetas artísticas profesionales y humanas que ha desarrollado Jesús Villa Rojo le otorgan una posición singular dentro del panorama de compositores contemporáneos y sin referente, en este aspecto, en nuestro país. Su personalidad se escapa al fácil encasillamiento histórico y generacional a base de conjugar características estilísticas e inquietudes artísticas con simultáneas profundidad y disparidad aparente. Músico, al fin, que se esboza con comodidad de los atavíos del investigador sonoro, del teórico musical o

---

<sup>3</sup> MAZORRA. L.: *Jesús Villa Rojo. 60 aniversario (1940-2000)*. EMEC. Madrid. 2000. Pág.5.

del docente y, al tiempo, permanece irradante en los difusos vericuetos del genuino espíritu creador, sin eludir las consecuencias que perturban y enriquezcan recíprocamente aquellos posicionamientos entre sí". En este texto se resume bastante confusamente la esencia de Villa Rojo como músico.

Otro de los referentes sobre su creación es el "Autoanálisis"<sup>4</sup>, que el mismo compositor realiza, sobre nueve de sus obras en *14 compositores españoles de hoy*. Villa Rojo resume en estas páginas el planteamiento compositivo que siguió en gran parte de los años setenta.

Las nueve obras escogidas para el análisis son una muestra de su faceta más especulativa: *Obtener variantes*, *Formas para una estructura*, *Figura erguido-grave I*, *Figura erguido-grave II*, *Estructuras*, *Planos I*, *Elementos cantables*, *Realizaciones posibles* y *Móviles*. El compositor aporta tres características de su labor compositiva: transformación de la partitura, transformación de las posibilidades instrumentales y utilización de los recursos interpretativos. Cada característica es ejemplificada en los análisis de estas nueve obras. La organización estructural de la partitura, los recursos y la grafía "no convencional" que utiliza en la misma, son los ejes centrales en torno a los cuales se organizan los análisis.

---

<sup>4</sup> CASARES. E. (coord.): *14 compositores españoles de hoy. Autoanálisis*. Colección Ethos-Música. N°9 (CASARES. E. (direc.)). Universidad de Oviedo. Oviedo. 1982.

Tomás Marco<sup>5</sup> dedica un importante espacio a la obra de Villa Rojo incurriendo, no obstante, en errores que serán comentados en las siguientes líneas. Marco habla de la estancia en Italia de Villa Rojo y de la composición de *Hombre aterrorizado-or* como hechos que marcan su paso a una creación más experimental, concretamente se refiere a esta fase con el término de “obra más especulativa”. Desde luego, la estancia en Italia sí es determinante en su cambio de estética, aunque los principios de la misma y la búsqueda de este nuevo lenguaje compositivo e interpretativo, se encuentren ya en su producción anterior. *Hombre aterrorizado-or* no es una obra que marque la transición de un periodo a otro, aunque sí es la primera obra de acción de Villa Rojo, lo cual puede llevar a confusiones. En este caso, podemos hablar de una composición experimental en el camino de su evolución estética pero no de una obra que marque un cambio en su producción. El siguiente punto de desencuentro lo encontraremos en el comentario de Marco acerca del planteamiento estructural, “Le interesa a Villa Rojo la consecución de nuevos resultados sonoros a través de un empleo no convencional de los instrumentos y también del desarrollo de un grafismo que practica de manera ultravirtuosa en estructuras de carácter abstracto en las que, a veces, el planteamiento riguroso priva sobre el propio resultado sonoro de cada pieza”. No estamos de acuerdo con esta afirmación ya que creemos que el resultado sonoro de sus obras es consecuencia directa del planteamiento de las mismas; siempre teniendo en cuenta que la

---

<sup>5</sup> MARCO, T.: *Historia de la música española (6). Siglo XX*. Alianza Música. Madrid. 1989 (2ª edición). Pág. 272-274.

organización estructural persigue un fin sonoro concreto al cual se supedita y sirve conscientemente.

La publicación de Marco ha sido empleada también para realizar la contextualización, junto con el artículo de Marta Cureses<sup>6</sup> en el que estudia el panorama musical español en los años setenta.

El mismo Marco dedica en su libro *Pensamiento musical y siglo XX* unas interesantes líneas a Villa Rojo, resaltando su tendencia gráfica como una de las más interesantes del siglo XX europeo: “También hay proposiciones radicales pero relacionadas íntimamente con el resultado sonoro que se pretendía obtener; así gran parte de la música del polaco Boguslaw Schäffer o del español Jesús Villa Rojo. Este último es un caso espectacular de una grafía de gran belleza y muy nueva que es, al mismo tiempo, muy práctica para lo que quiere conseguir. Especialmente sus *Juegos gráfico-musicales* pueden situarse entre lo más logrado del grafismo europeo pero también cualquier otra de sus obras de sonoridad absolutamente controlada y grafía nueva”<sup>7</sup>. Entendemos, a través de este texto, la trascendencia de la obra gráfica de Villa Rojo aunque discrepamos en secciones como la de “cualquier otra de sus obras de sonoridad absolutamente controlada y grafía nueva”. La sonoridad encierra una serie de parámetros que Villa Rojo selecciona en cuanto a su control dejando otros a la libertad del

---

<sup>6</sup> CURESES. M.: “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: En el camino hacia Europa”. *MISCEL\*LANIA*, Oriol Martorell. AVIÑO. X (editor). Universitat de Barcelona. Barcelona. 2000. Pág. 205-221.

<sup>7</sup> MARCO. T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2002. Pág. 372.

intérprete en casi todas sus obras gráficas, debido a que su propia grafía le permite controlar aspectos tan novedosos como la elaboración sonora, mientras que en ocasiones no determina parámetros tan convencionales como el tiempo o la altura. Por otra parte, el término grafía nueva es demasiado parco para determinar un sistema gráfico propio del compositor que debería denominarse “grafía no convencional” al igual que se denomina así otros sistemas de grafía empleados por otros compositores a lo largo del siglo XX. Estos sistemas gráficos no tienen, en muchos casos, nada de novedoso ya que llevan empleándose y pasando de una estética personal a otra desde hace más de treinta años. Marco, como compositor que es, sí tiene una visión muy acertada de la grafía ya que hace hincapié en el sentido práctico de la misma tanto como en el puramente estético y visual.

Los artículos dedicados a Villa Rojo son numerosos, tanto en publicaciones especializadas como en prensa diaria. Señalaremos, en primer lugar, un artículo de Xoan Manuel Carreira<sup>8</sup> centrado en la grafía y el planteamiento estructural que utiliza el compositor en algunas de sus obras. En primer lugar, Carreira reproduce una extensa cita que copia palabras del propio compositor. Cuando vamos a comprobar de dónde procede la cita, se nos señala un Anexo III que no existe en el artículo. Tras la cita, realiza una comparación entre la postura de Globokar y Villa Rojo. Estos autores comparten la cualidad de ser

---

<sup>8</sup> CARREIRA. X. M.: “Aspectos perlocucionarios en la obra del compositor Jesús Villa Rojo”. *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Vol. 2. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid. Madrid. 1987. Pág. Vol. 2. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid. Madrid. 1987. Pág. 479-499.

excelentes virtuosos de su instrumento, así como una estética marcada por la explotación de las posibilidades interpretativas. Hasta ahí es comprensible y hasta interesante la comparación entre los dos compositores; pero la confusión posterior es evidente. Carreira comienza hablando de la improvisación colectiva sobre un material sonoro como base del estilo de Villa Rojo, e ilustra este apartado comparándolo con la improvisación en el jazz. Acto seguido inserta una cita de Globokar sobre la improvisación y condensa en una línea, al igual que en la parte correspondiente a Villa Rojo, el esquema que siguen las improvisaciones colectivas del primero. La confusión llega a su culmen cuando intentamos hilar todo el apartado para ver la intención del autor al presentar el contenido del artículo. El autor habla, al analizar fragmentos de obras tan representativas como *Tiempos*, de improvisación colectiva cuando debería hablar de indeterminación en algunos parámetros. El Anexo I se refiere a “Signos primitivos, operaciones y reglas de generación y transformación en las obras de Villa Rojo” y los divide en: símbolos primitivos relacionados con la altura, operaciones que se realizan sobre la altura, signos primitivos relacionados con el nivel (dinámica), signos primitivos relacionados con la duración, operaciones que se realizan sobre el nivel y la duración, signos de operaciones sobre los instrumentos, voz, aerófonos, instrumentos de arco, instrumentos de cuerda pulsada, instrumentos de tecla, idiófonos, reglas de formación y reglas de transformación. El concepto de “signo primitivo” no tiene justificación, en tanto en cuanto nos referimos a grafías “no convencionales”, y lo que el autor denomina “operación” es referido más idóneamente con el término de

“elaboración” ya que él mismo Villa Rojo utiliza este término. Por último, el Anexo I es un resumen, en cuanto a la relación de grafías y estructuras, de *El clarinete y sus posibilidades* y de *Lectura musical 2º* y por tanto no nos presenta novedad ni aportación alguna en cuanto a enfoque analítico.

En las publicaciones monográficas dedicadas a otros autores coetáneos a Villa Rojo, encontramos numerosas referencias interesantes sobre el compositor. La situación de Villa Rojo como miembro fundador de la ACSE<sup>9</sup> le hace formar parte de un hecho histórico al que se hace referencia en toda la bibliografía de la música contemporánea española. Por otra parte, su labor al frente del LIM también es una cita obligada para muchos autores, ya que alrededor del talento interpretativo del LIM, o del propio Villa Rojo, surge una importante literatura musical. La obra de Villa Rojo no ha estado presente en la prensa especializada, o al menos no ha tenido una presencia significativa. A pesar de ello, su nombre aparece de forma continuada al tratar muchos de los eventos más importantes para la música española contemporánea. La prensa divulgativa sí ha dedicado páginas a su obra, aunque en la mayoría de los casos se repita lo mismo y no se trate en profundidad ningún aspecto concreto.

---

<sup>9</sup> CURESES, M.: “La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica”. Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 9. *Actas del Curso Musicología “Sociedades musicales en España. Siglo XIX-XX”*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2001. Pág. 367-388.



## 2. OBJETIVOS.

Una vez concluido nuestro trabajo de investigación, dedicado a la producción para clarinete de Villa Rojo, fuimos perfectamente conscientes de que el corpus musical de este compositor era de tal magnitud y calidad que merecía un estudio mucho más amplio. Una tesis doctoral sería el marco más adecuado para realizar un trabajo de tal envergadura. Al estudiar en profundidad toda su obra podríamos establecer unas líneas de acción sobre las que situar su estética, una de las más personales y avanzadas de su generación.

Uno de los primeros objetivos a desarrollar consiste en el estudio de su marco generacional. La generación de compositores a la que pertenece Villa Rojo posee como característica más señera la calidad de no ser en sí misma una “generación”, tan sólo, como antes se ha señalado, una coincidencia de fechas de nacimiento entre compositores. Este punto hace más interesante el estudio, porque la diversificación de actividades de los compositores y las diferentes líneas de pensamiento y actuación hace que la complejidad al aglutinarlos se multiplique, así como las posibilidades y la metodología a seguir para llevar a cabo cualquier tipo de nexo de unión entre ellos. Realmente, es necesario situar al compositor dentro de un marco, puesto que su obra no es la única opción “de vanguardia” de un momento determinado; sino que, en gran medida, es fruto de una serie de relaciones e influencias, aunque no de un pensamiento estético de grupo.

Además del marco generacional, es necesario estudiar las influencias que otros compositores de otras generaciones, incluso otros países, han tenido en el desarrollo de su actividad creadora. Estas influencias son, en ocasiones, bastante evidentes, a la vista del análisis de su obra. Encontramos presentes en las mismas reflejos de la estética de compositores con los que nunca tuvo una relación directa pero sí podemos afirmar que se detecta una influencia clara, lo que demuestra el espíritu investigador y el conocimiento de otros lenguajes, que no la adscripción a los mismos.

El estudio de las diversas facetas en las que Villa Rojo ha desplegado su actividad es otro de los objetivos principales. La investigación, la difusión y la creación corren a la par a lo largo de su carrera, consiguiendo perfilar una figura singular dentro del panorama musical español. Estas tres facetas transcurren al mismo tiempo y se interrelacionan continuamente. De las investigaciones sonoras surgen los métodos pedagógicos e infinidad de obras propias (y también ajenas, dedicadas por otros compositores) a la vez que toda una actividad difusora de estas experiencias. Villa Rojo es perfectamente consciente de la necesidad del compositor de difundir su propia música, y precisamente este es uno de los rasgos que caracterizan su actividad. El concepto de “creador” se amplía, y en su caso se convierte en una especie de vuelta a la concepción romántica del término. Los distintos bagajes de cada creador están determinados por la forma de difusión de su obra, las dificultades de estreno de las mismas y la capacidad de

difusión del propio compositor marcan las principales diferencias. La trascendencia de un pensamiento estético depende de la difusión del mismo, bien a través de escritos, magisterio, métodos pedagógicos o la propia materialización musical de dicho pensamiento. En términos generales, cada compositor busca un medio, o varios, de difusión y se encarga de trabajar en él tanto como en su obra musical. Sabedor de que la interpretación y la creación viven en una continua disputa, fundamentada en el desconocimiento y la ignorancia, Villa Rojo decide ser su propio intérprete siendo perfectamente consciente de la carencia de intérpretes dispuestos a dedicar tiempo a la creación más innovadora.

El estudio de la producción musical contemporánea es una necesidad en la musicología. El acercamiento a los compositores y a su trabajo, valorando éste cuando aún está en pleno proceso, no es un objetivo perseguido por primera vez en este trabajo, sino que está presente ya en las primeras investigaciones en el ámbito de la musicología contemporánea. Pero sí es evidente que este tipo de trabajos contribuyen a la aproximación del musicólogo, el intérprete y el compositor. Esta es una línea de actuación que no sólo ha defendido la Universidad sino también compositores como el mismo Villa Rojo. Aquí ponemos de manifiesto esta línea de trabajo como opción que consideramos válida y necesaria para comprender nuestro momento musical.

Para poder comprender los objetivos que persigue nuestro estudio recogemos a continuación un párrafo de Ángel Medina, que dice en su

estudio publicado sobre Barce: “Escribir una biografía de una persona es, en cierta manera, un intento de homicidio. Como querer cerrar la vida del biografiado en el punto final del libro”<sup>10</sup>. No podemos, ni debemos, colocar un punto y final en este estudio, ni siquiera en los objetivos del mismo, que son mucho más amplios de lo que el lenguaje nos permite expresar. Tampoco queremos desembocar en un intento de suicidio, metafóricamente hablando. Sólo tratamos de enfocar nuestro trabajo de la forma más científica posible hacia la labor de un creador, analizando la misma desde todos los puntos de vista posibles y desembocando en el pensamiento estético que le llevó a ella.

### 3. FUENTES.

El apartado dedicado al estudio y clasificación de las fuentes es uno de los más importantes en un estudio dedicado a un tema contemporáneo. La escasez de trabajos científicos con estas características dedicados a este tema, hacen que el número de fuentes sea más reducido, y en algunos casos su utilización sea totalmente inédita. La responsabilidad de este tipo de estudios aumenta con la ausencia de una biografía en forma de libro completamente dedicada al estudio de sus obras. De hecho, la única publicación en forma de libro -sin serlo, pues es un catálogo- dedicada al compositor es el catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores. La asunción de la responsabilidad de elaborar un trabajo sobre Jesús Villa Rojo, que

---

<sup>10</sup> MEDINA. A.: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Colección Ethos-Música. Nº10 (CASARES. E.(direc.)). Universidad de Oviedo. Oviedo. 1983. Pág. 26.

puede llegar a ser una fuente de información de primer orden, es uno de los planteamientos que es necesario tener muy presentes cuando para la elaboración del mismo se acuda a otras fuentes. Estas necesitarán de un proceso de minuciosa verificación para su posterior inclusión en el estudio.

La fuente primaria y primordial es el compositor; realmente es la aportación más importante y original que puede ofrecernos este tipo de estudios que tiene como objeto un compositor vivo. A través de diversas entrevistas y encuentros, se ha ido desarrollando un sistema de trabajo entre el investigador y el compositor que revelará nuevos planteamientos sobre la obra a las dos partes implicadas. Afortunadamente, en este caso, el grado de implicación del compositor en este estudio ha sido muy notable. La visión del compositor, responsable directo de su creación, aporta una perspectiva al musicólogo diferente, de la cual este último parte al comenzar el estudio, ya que el por qué y para qué son preguntas que sólo puede responder el propio creador. La línea de trabajo seguida en las entrevistas ha ido evolucionando a medida que se sucedían los encuentros. En la primera toma de contacto se produce una primera aproximación al compositor, más como persona que como generador de todo un pensamiento estético. De esta primera aproximación surgirá un mar de curiosidades que se irán saciando a medida que tienen lugar los siguientes encuentros. Las entrevistas tratan todo tipo de temas: inicios, años de conservatorio, formación en Italia, cómo era el clima musical romano, cómo conoce a Petrassi, cómo entra a formar parte del Grupo de:

Improvisación de *Nuova Consonanza*, cómo se crea *The Forum Players*, etc. Toda esta información dada por el compositor se completa con información bibliográfica. El LIM<sup>11</sup> es uno de los temas que ha aparecido en las conversaciones de manera constante, así como también salen a la palestra nombres de compositores e intérpretes representativos de la música contemporánea española con los que el autor ha compartido momentos importantes. A medida que se suceden los encuentros, los temas a tratar pasan a ser más específicos: datos de estrenos, circunstancias en las que se escriben determinadas obras, relación con las instituciones, tratamiento de los textos, motivación estética, etc. Todo se sucede en una cascada interminable de información que va perfilando nuestro trabajo. No podríamos clasificar las entrevistas, puesto que se trata de conversaciones informales a partir de las cuales se obtiene una cantidad de información valiosísima. Pero también debemos ser conscientes de que esas conversaciones informales tienen un importante valor histórico, al tratarse de una aproximación a la figura de un compositor desde el punto de vista musicológico. La entrevista no es el objetivo del trabajo en sí mismo, esa sería más bien una labor periodística que dista mucho de nuestros fines. La entrevista con el creador es una de las fuentes primarias que más ilustran la investigación.

---

<sup>11</sup> VILLA ROJO. J. (coord.): *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España (I)*. Ethos- Música. Nº13. (CASARES. E.(direc:)). Universidad de Oviedo. Oviedo. 1985.

CURESES. M. (coord.): *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Alpuerto. Madrid. 1995.

MAZORRA. L.: *LIM 2 mil (1975-2000)*. Alpuerto. Madrid. 2000.

La partitura es el testimonio más trascendental del compositor, el único que perdurará absolutamente inmutable y que será el más fiel reflejo de su intención. Es la fuente por excelencia de todo trabajo dedicado a la música -que no sea de tradición oral- a excepción de las grabaciones del propio compositor. La partitura es el centro de estudio y del análisis; es, en definitiva, el fruto de la labor compositiva y el objeto de estudio del investigador. El problema de este tipo de fuentes, en lo que a música contemporánea se refiere y sobre todo en momentos determinados de la obra de Villa Rojo, se encuentra en la grafía y en el planteamiento estructural de la obra. En estos casos el análisis no es “standard”, puesto que la partitura se aborda desde una metodología creada *ex profeso* para este estudio. Cada etapa del autor y, en muchas ocasiones, cada obra nos ofrece aspectos no tratados en obras anteriores que nada tienen que ver con lo anteriormente estudiado, lo cual imposibilita la adherencia a patrones que nos faciliten el trabajo.

Además de la partitura, en este apartado de las fuentes primarias estarían todos los escritos del propio compositor, ya se encuentren en libros o en la prensa. Afortunadamente, Villa Rojo es uno de los compositores que más se ha dedicado a la investigación y al estudio, y por lo tanto sus publicaciones son importantes en número y en la calidad de sus contenidos. Estas publicaciones son fuentes y, a su vez, tienen una entidad propia como objetos de estudio, ya que forman parte de su obra general y tienen una estrecha e indisoluble relación con su obra musical. Entre estas publicaciones figuran sus tratados para clarinete: *El*

*clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*<sup>12</sup>, *Lectura Musical 2<sup>o</sup>*<sup>13</sup> y *El clarinete actual*<sup>14</sup>. Estas publicaciones giran en torno a las investigaciones del mismo Villa Rojo sobre el clarinete, las cuales toman forma de nuevos recursos y posibilidades. Estos recursos tienen como principio las posibilidades que ha ofrecido, desde su comienzo, la música electrónica, con la peculiaridad de estar pensadas para ser realizadas por un instrumento tradicional. Villa Rojo incorpora procedimientos utilizados desde los principios de la práctica instrumental pero que con el paso del tiempo la técnica ha ido desechando y apartando de su uso habitual. Cada tratado es una fuente primaria con un planteamiento muy particular, en función de unos objetivos marcados que se basan en la progresiva apertura de la denominada “técnica tradicional”. Debemos tener en cuenta otro de sus objetivos primordiales: la inclusión de estos procedimientos en la mentalidad y el aprendizaje de los intérpretes. *El clarinete y sus posibilidades* es una fuente primaria para el estudio de la evolución del clarinete en la música contemporánea, desde el punto de vista de los nuevos procedimientos y recursos, así como de la grafía generada a partir de la necesidad de plasmar estos en la partitura. Además de las publicaciones dedicadas al clarinete Villa Rojo ha desarrollado sus investigaciones en otros campos: entre ellos, la grafía “no convencional” es uno de los más importantes. Esta preocupación por los nuevos sistemas de grafía y su evolución en el campo de la música

---

<sup>12</sup>VILLA ROJO. J.: *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Alpuerto. Madrid. 1984 (2ª edición).

<sup>13</sup>VILLA ROJO. J.: *Lectura Musical 2º. El clarinete*. Real Musical. Madrid. 1993.

<sup>14</sup>VILLA ROJO. J.: *El clarinete actual*. Musicinco. Madrid. 1991.



contemporánea ha dado fruto en obras como: *Juegos gráfico musicales*<sup>15</sup>, *Notación y grafía musical en el siglo XX*<sup>16</sup> y *Lectura Musical 1<sup>o</sup>*<sup>17</sup>. Los *Juegos gráfico-musicales* giran en torno a siete partituras elaboradas con un planteamiento gráfico y estructural que ha sido el elemento diferenciador de toda una etapa compositiva de Villa Rojo. En este tratado se incorpora un elemento de vital importancia: el autoanálisis de la obra. Cada partitura incluida aparece analizada desde cuatro parámetros: estructuración formal, interpretación, espacio y tiempo. El análisis que el compositor nos aporta es una fuente primordial de trabajo que interesa para el estudio de varios aspectos de su obra. Por una parte, el tratado como objeto de estudio: su articulación, objetivos, impronta de éste en el momento de su publicación y trascendencia del mismo. Por otra parte, la edición “manejable” de las partituras proporciona por sí sola un elemento importante de trabajo, ya que recoge una serie de obras en las cuales el aspecto plástico tiene importancia en sí mismo. *Lectura Musical 1<sup>o</sup>* parte teniendo como centros de interés a los nuevos sistemas de grafía del siglo XX. Como el resto de las publicaciones del compositor, pertenece al grupo que consideramos una fuente primaria, más su importancia no sólo radica en la trascendencia del tema planteado, sino en la estructura y en los objetivos que persigue. Para establecer unos objetivos claros es importante analizar a quién está destinado, cómo pretende conseguir estos objetivos, cual es el grado de concreción de los

---

<sup>15</sup> VILLA ROJO. J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

<sup>16</sup> VILLA ROJO. J.: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2003.

<sup>17</sup> VILLA ROJO. J.: *Lectura Musical 1<sup>o</sup>. Nuevos sistemas de grafía*. Real Musical. Madrid. 1988.

mismos, desde qué punto de vista trata el tema, la visión teórica del mismo, la visión práctica, los ejemplos escogidos y trascendencia. Por último, la más reciente publicación, hasta la fecha que ha dedicado al estudio de la grafía es *Notación y grafía musical en el siglo XX*. En dicha publicación realiza un amplio estudio del desarrollo y evolución de las distintas grafías de todo el siglo pasado. Los ejemplos son claramente explicados, utilizando obras de otros autores y la suya propia.

La siguiente fuente primaria nos viene determinada por otra de las facetas que convierten en peculiar la trayectoria de Villa Rojo: la faceta interpretativa. La grabación es el vínculo directo entre su propia visión como compositor e intérprete. Villa Rojo ha sido el principal difusor de su producción sonora, en general, y su obra para clarinete, en particular.

Además, este compositor es un reputado intérprete de la obra de otros autores contemporáneos. Tanto independientemente como con el LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), sus grabaciones son un punto de referencia para el estudio de la música contemporánea española. Este tipo de fuentes, en forma de documento sonoro, aportan datos importantísimos, no sólo de su faceta como intérprete, sino de su faceta como compositor ya que testimonian la visión del creador acerca de la interpretación de su propia obra. La grabación es uno de los testimonios que se incorporan como fuentes en los trabajos que se dedican al estudio de la música contemporánea, puesto que se trata de grabaciones realizadas prácticamente en el momento de la creación. En

otros periodos, las grabaciones nos ofrecen reconstrucciones a partir de partituras originales, en el mejor de los casos, en las que se tiene en cuenta la visión del intérprete o del editor (en el caso de las ediciones revisadas), aunque también pueden ofrecernos la visión científica del musicólogo si el intérprete trabaja con una edición crítica de la obra.

Las notas al programa son también una fuente interesante de documentación. Estas pueden ser: notas al programa sobre su propia obra o notas al programa sobre obras de otros compositores. Villa Rojo es el autor de casi todas las notas al programa de sus obras, documentos en ocasiones exclusivos sobre sus creaciones. Para completar este apartado, debemos incluir los escritos y publicaciones aparecidas en la prensa. Desde el principio de su carrera, Villa Rojo ha colaborado con diversas revistas dedicadas a dar a conocer la actualidad musical del momento. Ha realizado numerosos artículos en publicaciones periódicas centrados sobre todo en: la apertura de la técnica instrumental, la relación de ésta con la tecnología, la grafía contemporánea, e incluso reflexiones sobre la obra escrita de otros autores. Algunas de estas fuentes se irán citando a lo largo de los capítulos siguientes, todas ellas están incluidas en la bibliografía.

Las fuentes secundarias abarcan documentos escritos y sonoros en los que el compositor es el protagonista o uno de los protagonistas. El número de fuentes secundarias, en un trabajo de estas características, es amplio y variado. Una parte importante de la información se encuentra ubicada en la prensa, lo cual implica que gran parte del trabajo de

documentación es una labor de hemeroteca. La dificultad se encuentra, en muchos casos, en el contraste de los datos que la prensa nos ofrece, debido a los errores en fechas, títulos de las obras, etc. Hemos realizado una clasificación de los fondos hemerográficos de la siguiente manera: prensa especializada y prensa no especializada o de divulgación general; prensa nacional, provincial o extranjera. La segunda clasificación depende del tipo de documento que nos encontremos: entrevista, breve estudio sobre un aspecto de su obra, reseña bibliográfica y discográfica, crítica de concierto, adelantos de las programaciones musicales, etc.

Fuentes importantes son, así mismo, las voces de diccionarios en las que se sintetiza toda la labor del autor, sus periodos, obras, publicaciones. No sólo encontramos datos interesantes en las voces del compositor, sino también en las de otros compositores que han sido maestros, alumnos, compañeros de estudio o de generación. Por otra parte, también son de gran interés las voces referidas a la denominación de una generación; igualmente interesantes son las voces sobre grupos o colectivos en los que el compositor haya participado o sobre organismos en los que ha trabajado. Incluir las voces de diccionario parece necesario puesto que generalmente son el resultado de un arduo trabajo científico realizado por musicólogos, al menos las que aquí haremos referencia. La voz “Villa Rojo, Jesús” realizada por Marta Cureses para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>18</sup> es el trabajo más amplio realizado sobre el compositor. Marta Cureses también ha realizado la voz “Villa Rojo” que aparece en uno de los diccionarios internacionales

---

<sup>18</sup> Op. Cit. Pág. 5.

más importantes que existen en la actualidad: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>19</sup>, así como el segundo libro-documento del LIM<sup>20</sup> que contiene un amplio capítulo donde la figura de Villa Rojo ocupa un lugar preferente.

Las referencias en estudios dedicados a otros compositores también ofrecen datos interesantes. Gran número de publicaciones dedicadas a otros autores aportan información contrastada, debido a que esas publicaciones han sido el resultado de rigurosos trabajos de investigación. Las partituras de otros compositores escritas para Villa Rojo son otro tipo de fuentes secundarias. Estas partituras incluyen, en ocasiones, aspectos característicos del lenguaje compositivo de Villa Rojo, lo cual hace necesario su estudio para comprobar la posible trascendencia de éste en sus contemporáneos.

Otros intérpretes han realizado grabaciones de las obras de Villa Rojo, aportando así su propia versión de la partitura. Aquí debemos tener siempre en cuenta la libertad interpretativa que este compositor otorga en algunas de sus obras a la labor de ejecutante. Esta libertad interpretativa hace copartícipe de la creación al medio difusor finalizando éste el proceso compositivo. Las grabaciones son, junto con la partitura, un documento fiable y hoy en día, gracias a los avances tecnológicos en el campo del registro sonoro, podemos asegurar que son fuentes de información perdurables e inmutables.

---

<sup>19</sup> Op. Cit. Pág. 5.

<sup>20</sup> Op. Cit. Pág. 18.

La conservación de las fuentes, primarias y secundarias, no es un motivo de preocupación en este tipo de estudios, ni siquiera lo es su dispersión. Diversos centros de documentación, tanto públicos como privados, se encargan de recoger toda la información sobre los compositores españoles contemporáneos. Esta información se clasifica en forma de: partituras, grabaciones, artículos, libros, tratados, programas de conciertos, etc. La música española contemporánea cuenta con importantes centros de documentación: el Centro de Documentación de Música y Danza es uno de los principales destinatarios de la información nacional e internacional de la creación española, con un importante fondo documental y archivo sonoro. El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), del que el propio Villa Rojo fue director entre 1995 y 1997, es el organismo que se encarga de dinamizar e impulsar la creación de música contemporánea en España. Este organismo tiene entre sus actividades más interesantes: la realización de festivales, la encomienda de encargos y la difusión de los mismos, etc. El CDMC cuenta en su haber con un importante archivo de partituras y grabaciones. La Fundación Juan March de Madrid es una entidad privada que ha apoyado a la música contemporánea española a través de: becas de investigación, encargos a compositores, acogiendo y organizando festivales y ciclos, y recogiendo en su sede un centro de documentación perfectamente organizado e informatizado. Estos son los tres centros de documentación, que recogen fondos relativos a la creación contemporánea, más importantes en el área de Madrid. Aunque

estos centros faciliten el acceso a las fuentes, la documentación más interesante será la aportada por el propio compositor, sobre todo en el caso de que algunas de sus obras no se hayan editado y el acceso a la partitura sea imposible.

Las fuentes han sido consultadas a través de varios medios, en distintos lugares y a través de distintos organismos y personas. Antes de consultar directamente los fondos debemos situar los mismos en los centros de documentación más importantes, a nivel nacional. El primer lugar visitado fue la Biblioteca Nacional, en la cual encontramos -en la Sala Barbieri- varias partituras catalogadas de Villa Rojo: *Concerto grosso I*, *Eclipse*, *Espaciado rítmico*, *Glosas a Sebastián Durón*, *Invenciones*, *Seis sonatinas para guitarra*, *Temples y Canta, pájaro lejano*. Posiblemente hubiera muchas más partituras sin catalogar pero decidimos que ese no era nuestro trabajo y además era una gran pérdida de tiempo. En vista del poco éxito tenido en la Biblioteca Nacional supusimos entonces que en la Biblioteca Municipal de Madrid tendrían unos fondos más numerosos. La realidad fue la misma, puesto que en la denominada Biblioteca Musical encontramos dos partituras: *Espaciado rítmico* y *Concerto grosso I*. Conocedores de que la ACSE había enviado partituras de música contemporánea española, publicadas por su propia iniciativa, a todos los conservatorios de España, consultamos los fondos del conservatorio de la capital asturiana. En el Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” pudimos comprobar que sí existían esas partituras *Contrastes* de Bela Bartok, *Y después...* de Agustín Bertomeu, *Espectros* de Agustín González Acilu, *Reflejos* de

Claudio Prieto, *Siala* de Ramón Barce, *Vosotros y...*, *Nosotros*, *Formas y fases*, *Apuntes para una realización abierta* y *Música para obtener equis resultados* de Jesús Villa Rojo. Muchas de estas partituras estaban impresas en gran formato, de ahí que el personal de la biblioteca del conservatorio se negase a que fueran solicitadas en préstamo sin una carta personal al director. Debido a que ninguna ley indica que eso debe ser así, puesto que se trata de un centro de enseñanza público, nos negamos a realizar dicho trámite y decidimos acortar todo el proceso obteniendo las partituras mediante los únicos que podían solicitarlas sin dicho permiso, los profesores. El único lugar en el que pudimos ubicarnos claramente y acceder a un fondo ordenado fue la Fundación Juan March de Madrid, allí trabajamos con: *Historias en el aire*, *Música sobre unos módulos*, *A modo de tiento*, *Divertimento I*, *Pieza de estudio*, *Dimensiones*, *Eclipse*, *Églogas: memorando a Juan del Enzina*, *Formas planas*, *Acordar*, *Atrezzo*, *Obtener variantes*, *Unos resultados*, *Tonalidad dominante*, *Dos piezas sacras*, *Rupturas*, *Cantar con Federico*, *Canta, pájaro lejano* y *Fórmula I* de Villa Rojo. Junto con la partitura de *Rupturas* se ha podido tener acceso a la memoria que el compositor realizó puesto que al ser becado por la fundación para la realización de dicha obra, la beca le exigía ese requisito formal. El problema de los fondos de la Fundación Juan March radica en que sólo tenemos la posibilidad de trabajar con ellos *in situ*, problema grave cuando nos desplazamos a la capital desde otra provincia. Todavía nos encontramos con partituras que no podíamos conseguir fácilmente, así que recurrimos directamente al compositor, que nos facilitó partituras sin editar y partituras cuya edición es difícil de encontrar en España:



*Recordando a Falla, Recordando a Bartok, Tiempos, Hombre aterrizado-dor, Cartas a Génica, Conmemorativa, Quinteto y Bach Preludio.*

Acceder a las grabaciones no ha sido ningún problema para nosotros, puesto que el compositor nos ha facilitado todas las realizadas por el sello LIM Records. En el archivo de la Fundación Juan March han sido consultadas las grabaciones de: *Tonalidad dominante, Acordar, Tucano, Formas y fases, Piú in la, Forme variabili, Tango-vals-ragtime, Glosas a Sebastián Durón, Canta, pájaro lejano, Concerto grosso I, Klim, Nosotros, Septeto y La Flor de California* de Jesús Villa Rojo. En el mismo archivo también han sido consultadas grabaciones de obras de otros compositores interpretadas por Villa Rojo: *Jetztzeit* de Tomás Marco, para clarinete y piano, realizada en 1973 para la Serie Música Española Contemporánea; *Costales* de Luis de Pablo, para clarinete y violonchelo, editado en 1991 e incluido en el disco “*Compositores vascos actuales*”; *Béla Bartok-Olmenaldia* de Carmelo A. Bernaola, para clarinete, violín y piano, grabación editada en 1991 e incluida en la serie Música del siglo XX; *Grimorios* de Antón Larrauri, para quinteto de clarinetes y cinta magnética, editada en 1991 y perteneciente a la serie Música del siglo XX; *Varianza* de Gonzalo de Olavide, para sexteto (flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y piano), grabación editada en 1996 y perteneciente al disco “*Homenaje a Enrique Franco*”; *Francamente* de José García Román, para sexteto (flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano), editada en 1996 y perteneciente a la grabación “*Homenaje a Enrique Franco*”; *Egokitzapenak* de Jesús

Eguiguren Echevarría, para quinteto (flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano), editado en 1995 en "*LIM 75-95. En el tiempo*"; *Dibujos* de Luis de Pablo, para cuarteto (flauta, clarinete, violín, violonchelo), editada en 1998 en "*LIM. 75-95. En el tiempo*"; *Ultramarina* de Tomás Marco, para cuarteto (clarinete, violín, percusión y piano), editada en 1995 en "*L.I.M. 75-95. En el tiempo*"; *Clarinete* de Antonio Agúndez Leal, para clarinete y sintetizador; *Ashot* de Carmelo A. Bernaola, para quinteto de clarinetes, *Así* de Carmelo A. Bernaola, para clarinete, violín, vibráfono y piano; *¡Qué familia!* De Carmelo A. Bernaola, para quinteto de clarinetes, editado en 1980 en el volumen 27 de la Colección de música contemporánea; *Antorgana* de Avelino Alonso, para quinteto de clarinetes; *Clarinete-concepto* de Agustín González Acilu, para clarinete y cinta magnética, *Tres piezas para clarinete sólo* de Joan Guinjoan; *Aulaga 2* de Juan Hidalgo, para clarinete y piano; *Dúo para flauta y clarinete* de Joaquín Homs, *Reacciones III* de Andrés Lewin-Richter, para quinteto de clarinetes y cinta magnética.

Han sido consultados los programas de todos los conciertos en los que se ha interpretado alguna obra de Villa Rojo. Parte de los programas han sido facilitados por Marta Cureses y el resto de los programas han sido consultados en la Fundación Juan March, donde se han realizado varios vaciados de todos los programas. En estos vaciados se ha tomado nota de: cada festival o ciclo, lugar, fecha y hora del concierto y la relación de todas las obras y compositores programados. A su vez, también se ha realizado un vaciado de todas las notas al programa de

obras de Villa Rojo realizadas por el compositor o por otros compositores, así como notas al programa de obras de otros compositores realizadas por Villa Rojo.

Toda la información sobre los estrenos se ha procesado a partir de un vaciado de los conciertos en los que el LIM ha realizado interpretaciones por primera vez de obras de Villa Rojo o de otros compositores, teniendo en cuenta: festival o ciclo, fecha, lugar, obra y compositor. La información de los conciertos realizados por el LIM desde 1975 hasta el 2000 ha sido extraída de los tres libros-documento dedicados al LIM<sup>21</sup>. La actividad del grupo durante 2001 ha sido extraída del ejemplar N°725 del mes de noviembre de 2000 de la revista *Ritmo*, ejemplar que homenajea a su director, Villa Rojo. La actividad posterior del LIM ha sido extraída de los programas de conciertos que el grupo ha organizado o en los que ha participado. Los libros documento del LIM, *LIM. 75-85. Una síntesis de la música contemporánea*, *LIM. 85-95. Una síntesis de la música contemporánea (II)* y *LIM. 2 mil (1975-2000)* han sido facilitados por el compositor, al igual que toda la información sobre los programas del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao.

Las revistas han sido consultadas en diversos centros: en la Hemeroteca Municipal de Madrid se han consultado algunos ejemplares de *Ritmo* y *Scherzo*, en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo se han consultado ejemplares de: *Bellas Artes*, *Cambio 16*, *Música Realtá*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Revista*

---

<sup>21</sup> Op. Cit. Pág. 18.

*Española de Musicología*. En la Fundación Juan March han sido consultados ejemplares de *Ritmo, Scherzo, Concerto, Música y Educación, La Estafeta literaria, SABER Leer y Sonda*. Las revistas *Coloquio-artes, Imagen y sonido, i Fiati, Op XXI: Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, 2/3 Revista de escritura*<sup>22</sup>, han sido facilitadas por Marta Cureses.

En la fundación Juan March se han realizado vaciados de todos los artículos de prensa diaria que hicieran referencia a: programas donde se interpretaran obras de Villa Rojo, artículos donde se realizaran críticas, entrevistas o reportajes del sobre el compositor y su obra. Se ha trabajado sobre la siguiente prensa periódica nacional: *El País, ABC, Diario Ya, Informaciones, Hoja del Lunes*. También se ha trabajado sobre prensa internacional con diarios extranjeros como: *Excelsior* (México), *El Universal* (México), *América* (México), *Nice Matin* (Francia). Por último enumeramos los diarios provinciales en los que se ha realizado un vaciado de artículos: *Alcarria Alta* (Guadalajara), *El Correo Español-El Pueblo vasco* (Bilbao).

#### 4. METODOLOGÍA.

El establecimiento de un método a partir del cual se comienza a elaborar un trabajo de investigación varía en función del tema o temas tratados. Un trabajo dedicado a un tema contemporáneo exige un método objetivo, puesto que el autor del mismo es partícipe del

---

<sup>22</sup> Véase bibliografía final.

momento en que se produce el hecho objeto del estudio. Para que un método sea totalmente objetivo debe ser científico y analizar el hecho desde la distancia necesaria para aportar una visión óptima. Todo método debe seguir una línea deductiva e inductiva. La parte deductiva es lógica, puesto que en todo razonamiento hay deducción y una tesis plantea una serie de razonamientos que la justifican como tal. El discurso de un trabajo científico es deductivo porque debe ir primero de lo general a lo particular, es decir, una vez definido el objeto de estudio debemos indagar en todos los detalles y presentarlos ordenadamente en una secuencia lógica. Una vez realizada la exposición y análisis de la documentación, pasaremos al método inductivo, es decir, sacar consecuencias de un principio o ascender lógicamente al entendimiento desde el conocimiento de los fenómenos, hechos o casos, al principio que los contiene o que se efectúa en todos ellos uniformemente, en este caso será el pensamiento estético del compositor.

Esta metodología es común a todos los trabajos, sea de la disciplina que sean, pero la música posee su propio lenguaje y a partir de él surgen sus propios métodos de análisis. La diferencia sustancial entre este tema y otros reside en el momento histórico en el que se ubica y también en el propio lenguaje que utiliza. Estudiamos aquí el pensamiento estético y la producción musical de uno de los creadores más importantes de la música contemporánea española, y debemos extraer las conclusiones que implican esta última afirmación. Estudiar el pensamiento estético y la obra de Jesús Villa Rojo implica el análisis de otros muchos aspectos de la vida cultural y política, tanto española como europea, de las

últimas cuatro décadas del siglo XX. No es el primer compositor español contemporáneo objeto de estudio y por ello ya existen varias propuestas metodológicas que entroncan directamente con nuestro trabajo y que nosotros debemos tener en cuenta.

Todo trabajo debe estar contextualizado y el método más utilizado para situar la actividad de los compositores contemporáneos españoles suele ser el generacional. La agrupación en torno a una fecha ha sido utilizada por la musicología y por los propios compositores (en muchas ocasiones por comodidad), aunque cada compositor haya sido estudiado en profundidad con un método creado *ex profeso*. Además de la contextualización, a través del método generacional, se debe estudiar la presencia del compositor en su generación: el lugar que ocupa en la misma y la relación con los procesos y movimientos surgidos al calor de ésta. El detalle es importante en cuanto el estudio de estas relaciones, puesto que de charlas informales han emergido fenómenos de asociacionismo tan importantes como la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles), u otros muchos eventos que han transformado la vida musical española. Por ello, entrar en el detalle de todos los datos puede ofrecernos al final una visión general nítida, siguiendo el método inductivo.

El compositor también recibe las influencias directas e indirectas de generaciones anteriores: profesores, amistades con otros artistas o compañeros. En muchos casos éstas son el medio a través del cual las tendencias extranjeras se filtran a las generaciones siguientes. En la

música contemporánea las tendencias y lenguajes más que sucederse, conviven. El antes y el después forman parte del mismo momento musical y como tal se influyen mutuamente. Algunos de los compositores de las generaciones anteriores han sido ya objeto de estudio, por ello no está de más tener en cuenta el método utilizado en los mismos para extraer su pensamiento estético, así como el análisis realizado de su obra. A partir del estudio de estos compositores llegaremos a establecer las influencias directas en la producción de unos y otros. En algunos casos, estas influencias están claramente explícitas en forma de homenajes o citas directas, pero en otros será labor del investigador ver hasta que punto éstas se han producido y de qué manera.

A partir de Villa Rojo y su generación se suceden otras generaciones de las cuales los compositores pertenecientes a las anteriores serán maestros y con los que a su vez también conviven. El estudio del momento musical, surgido a partir de relaciones entre los compositores que forman las distintas generaciones, es uno de los puntos de partida de nuestro método de trabajo.

Una vez realizada la contextualización, la metodología seguida ha sido la división del trabajo de Villa Rojo en periodos. Estos han sido comentados con el compositor y revisados continuamente hasta el momento de redacción final de este trabajo. La clasificación en periodos no pretende cerrar ningún ciclo vital, pero es imprescindible para plantear un discurso lógico. Esta misma clasificación tiene en cuenta

todas las facetas de Villa Rojo: compositor, intérprete e investigador. Las tres facetas trascurren a la vez y, aunque deben de ser analizadas por separado detalladamente, la presentación conjunta de las mismas enriquece la conclusión obtenida. El desarrollo de cada labor tendrá unos resultados concretos cuyo análisis es imprescindible para conocer el desarrollo de su pensamiento estético.

Cada compositor sigue un proceso de evolución característico, aunque todos tienen en común una primera fase de formación, el resto de su producción es única en cuanto a evolución. En el caso de Villa Rojo, la faceta de intérprete y también la metodología cronológica que parte de sus primeras experiencias interpretativas en grupo hasta la creación y dirección de un grupo propio (LIM), son factores que determinan y diferencian su evolución respecto a la de otros compositores.

El método cronológico también es utilizado con el LIM, teniendo en cuenta que el grupo ejerce la calidad de destinatario de parte importante de la obra de Villa Rojo. El estudio de los diferentes grupos en los que Villa Rojo ha participado y la importancia de los mismos en cada momento, así como de los intérpretes que han pasado por la vida de los grupos, nos revelará el por qué de algunas creaciones en momentos determinados.

La faceta investigadora se ha abordado, junto con la compositiva y la interpretativa, desde el punto de vista cronológico, analizando los



resultados obtenidos y la repercusión de estos en su obra y en la de otros compositores. El desarrollo de esta faceta ha trascendido más allá de su propio pensamiento estético, impulsando su propia evolución. Para llegar al análisis de este tipo de investigaciones cabe antes estudiar las influencias y relaciones con otros intérpretes y compositores que le hacen interesarse por distintos procesos sonoros.

El elemento articulador del análisis es su concepción sonora. A través de las distintas obras se comprueba la evolución de la misma en función de las investigaciones llevadas a cabo por Villa Rojo. Investigaciones que tienen como centro el propio fenómeno sonoro a partir de la búsqueda de las distintas elaboraciones del sonido, de donde surge toda una técnica instrumental novedosa que aparece en su obra combinada con otras fuentes de producción de sonido, con soportes textuales, escénicos y audiovisuales. Los parámetros comunes del análisis son: el planteamiento estructural como ordenación en el espacio, el parámetro temporal como secuenciación en el tiempo, la interpretación, el grado de control del compositor sobre la partitura, la fuente sonora, la elaboración del sonido, los recursos utilizados por la fuente o fuentes sonoras, la relación entre las fuentes, la grafía y los soportes extramusicales de la partitura. La evolución de su lenguaje y lo innovador de su discurso serán el hilo conductor del discurrir del estudio, *porqué y cómo innova es la pregunta a la que debemos encontrar respuesta.*

Sus primeras obras serán analizadas en función de la búsqueda de un punto de partida para el análisis posterior, es decir, ¿cuál es el peso de la fuerza del pasado? ¿dónde comienza a establecerse su “prelenguaje”? A lo largo de la obra de Villa Rojo hay una serie de referencias a Stravinsky, Petrossi, Nono, Messiaen, Falla o Bartok, que están presentes implícita o explícitamente en la partitura. El análisis comparativo nos permitirá establecer una conexión entre la obra y su referente. En otras ocasiones el referente no será un autor, sino un ritmo o una estructura determinada, y por ello es preciso realizar un estudio de la asimilación de ese referente a su propio lenguaje.

La época de mayor expansión creativa corresponde con la época de máxima abstracción; las posibilidades casi infinitas de elaboración de los sonidos dan lugar al uso de una grafía “no convencional” y creada a propósito de las necesidades de la partitura. En ocasiones, esta grafía no tiene sentido más allá de una obra o de sus secciones. El análisis, en este caso, nos permite conocer la función de la misma y el motivo de su inclusión en la partitura. La grafía también es en sí misma un objeto de estudio, las investigaciones de Villa Rojo dan como resultado toda una serie de plasmaciones del hecho sonoro que nunca se habían reflejado hasta el momento. Este hecho tiene importancia en sí mismo porque su trascendencia es evidente en otros autores.

Los elementos extramusicales son también objeto de estudio, aunque su interés esté sustentado en su relación con el elemento musical y la plasmación conjunta de ambos en la partitura. La escena y todos

sus elementos han ocupado un espacio de primera línea en un momento determinado de la carrera de Villa Rojo, siempre relacionados con los fenómenos sonoros a los cuales servían o con los cuales se implicaban. La inclusión de estos elementos no fue nunca aleatoria sino que en muchas ocasiones estuvo mediatizada por la relación con otros artistas que sugerían directa o indirectamente este tipo de obras-eventos. Nuestra labor consiste no sólo en analizar objetivamente estos elementos sino el porqué de su relación con la música de Villa Rojo.

El texto es la reproducción gráfica de un elemento que pertenece al grupo de los parámetros musicales por su capacidad sonora. A partir de un texto se suceden toda una serie de elaboraciones, electrónicas o naturales, del sonido que a su vez se relacionan con el resto de los elementos musicales. Villa Rojo utiliza los textos de diferentes formas: textos propios, vocalizaciones, textos ajenos, traducciones de textos, etc. Muchas obras se generan a partir de un texto preexistente y en otras ocasiones las letras pierden su capacidad de unión semántica en favor de su sonoridad fonética. Las elaboraciones electroacústicas de textos han dado lugar a múltiples momentos sonoros que dan paso a los recursos más dispares en la voz. Todas las posibilidades son trabajadas por Villa Rojo y aquí estudiadas con una metodología específica no sólo para cada obra musical sino también teniendo en cuenta cada texto.

La obra de Villa Rojo permite múltiples análisis por la amplitud de lenguajes que utiliza, pero a pesar de esa multiplicidad lingüística la razón de ser de la metodología aquí empleada es la búsqueda de la

identidad personal del compositor durante todas sus etapas y lenguajes desarrollados. La utilización de unos u otros elementos musicales, solos o conjugados con elementos extramusicales, no son más que factores externos y recursos que sirven a su lenguaje creador.

## 5. ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL.

La estructura de esta tesis doctoral está dispuesta en función de las necesidades de planteamiento del tema elegido, por ello se ha distribuido de la siguiente manera:

La introducción contiene los elementos básicos previos a la tesis así como la presentación de la misma: los objetivos que se trata de conseguir, las fuentes que se han empleado, el estado de la cuestión antes de la plantear esta tesis, la metodología utilizada para abordar la investigación y la citada estructura como presentación.

Dedicamos el primer capítulo al marco generacional. Cuando nos encontramos ante el estudio del pensamiento estético y la obra de un compositor, debemos situarlo en el tiempo, es decir, realizar una acotación cronológica lo más próxima posible al objeto de estudio. Al elegir un tema contemporáneo la acotación se complica y más cuando más cercana se encuentra a nosotros, por ello es tan necesaria como compleja. El sistema de generaciones marca toda una serie de relaciones que pueden condicionar la producción y el pensamiento estético de los compositores.

El segundo capítulo trata el tema central de la tesis, comenzando con un estudio biográfico en profundidad y continuando con la realización de hipótesis sobre la situación del compositor dentro de una supuesta vanguardia, las aplicaciones analíticas y las perspectivas compositivas.

El tercer capítulo aborda el estudio y análisis de su obra y, a través de ella, el de la evolución de su pensamiento estético. Primero justificamos la necesidad de una periodización y después la realizamos defendiéndola con argumentos científicos, que son, entre otros, el propio análisis de las obras. Se han elegido, para el análisis en profundidad, las obras más representativas del compositor, dentro de un catálogo de más de cien partituras, aunque no se ha obviado ninguna y a todas se hace suficiente referencia.

La obra pedagógica del compositor merece un capítulo aparte, por su cantidad y calidad. Sus tratados, de gran importancia en la bibliografía de música contemporánea, son minuciosamente estudiados en nuestro trabajo para su posterior análisis, comprobando la concreción de los objetivos propuestos para ellos, así como la trascendencia de los mismos.

Las conclusiones son el resultado de una reflexión sobre la investigación anterior. A partir de dicha investigación se extraen una serie de conclusiones que preveen la consecución de unos objetivos, planteados en la Introducción. Tras el desarrollo de la tesis, hemos

querido llegar a conclusiones interesantes acerca del papel del compositor en la música contemporánea, la trascendencia del mismo, la evolución que ha sufrido su lenguaje y su pensamiento estético y, por último, el lugar que ocupa dicho pensamiento estético en la historia de la música española.

El catálogo actualiza otros catálogos, anteriores a esta tesis doctoral, corrigiendo datos y ampliándolo con las obras compuestas a partir de 1994, fecha de publicación del catálogo publicado por la SGAE.

El apartado de la bibliografía se estructura en: libros, artículos, programas de concierto y grabaciones.

CAPÍTULO I: MARCO  
GENERACIONAL.





## CAPÍTULO I: MARCO GENERACIONAL.

La actividad compositiva de Villa Rojo se inicia a mediados de los años sesenta, concretamente en 1966, fecha en la que Villa Rojo compuso su primera obra, *Estudio Experimental Op.I*. Los sesenta son una década de gran importancia en nuestro país, puesto que en estos años tienen lugar los primeros intentos de superación del aislacionismo al que la música se vio sometida en las décadas anteriores del régimen franquista. Tras la caída de la republica, muchos de los más importantes compositores, al menos la vanguardia más acérrima, se habían exiliado voluntaria e involuntariamente y el régimen había apoyado una vuelta al nacionalismo casticista que ensalzaba los valores patrios. Ante este panorama musical los referentes españoles ya no estaban al alcance de los nuevos compositores, que en general tenían escasa relación con la realidad musical europea. El acercamiento de la vanguardia musical europea con movimientos comunistas preocupaban al poder, así como preocupaban todos los intentos de acercamiento de los jóvenes músicos españoles a personajes no sólo comprometidos en el plano artístico sino también en el político. El clima de estudio en los conservatorios de música era conservador y apoyaba una línea de acción retrógada y anclada en un pasado que sólo existía en la España del momento. La actitud receptiva del régimen, aunque con serios recelos, fue aprovechada por los compositores de generaciones anteriores a Villa Rojo que vieron en ella una vía de superación del aislacionismo y de camino a Europa. En aquella época se vivían en Europa momentos de gran riqueza y diversidad cultural. Los distintos lenguajes del arte

convivían confines comunes y se superaban las limitaciones de la última tendencia compositiva con carácter universal: el serialismo. El serialismo había llegado a su máximo desarrollo y con ello a su disolución a través del serialismo posweberniano o serialismo integral. En España esta tendencia caló hondo en los primeros pasos de las carreras compositivas de muchos creadores que tomaron éste como primera referencia de vanguardia, tendencia que fue rápidamente superada por los más innovadores. El lenguaje serialista era aún más estricto que el lenguaje tonal, en el que se cimentaba y del cual dependía, ya que suponía una alternativa más a la tonalidad. Se ha denominado a los sesenta la época “postserial” aunque realmente el “post-“ implica de alguna manera una dependencia implícita o una ampliación de lo anterior, y en este caso la década de los sesenta superó con creces los presupuestos del serialismo.

El *alea* será el movimiento que demostrará más fielmente la disolución del serialismo, y la indeterminación será llevada a la música como opción renovadora de los lenguajes que iban agotando sus posibilidades. En España la aleatoriedad es asumida por algunos autores con cautela, mientras otros lo asumen perfectamente y lo asimilan a su lenguaje. Un claro ejemplo del primer caso será Ramón Barce, cuya concepción de la música abierta se basa en que cuanto más delimitado esté el contorno, menos posibilidades de apertura existen en la obra y viceversa; un contorno muy desdibujado permite un enorme aumento de las posibilidades de apertura. En otros autores como Mestres-Quadreny el azar está entendido, en algunas obras, matemáticamente y no como

indeterminación caótica. Una de las aportaciones y conceptos más interesantes de la aleatoriedad será la estructura abierta. Esta estructura abierta deja la consecución de la obra al intérprete, que participa junto con el compositor en el momento de la creación. Este momento se concluye en cada interpretación y por lo tanto cada ejecución es un acto de co-creación.

Uno de los hechos más importantes de los sesenta será la creación en Barcelona, por Mestres Quadreny y Juan Hidalgo, de los conciertos de Música Abierta en 1960. Con motivo de estos conciertos, Hidalgo presenta, primero en Barcelona y luego en Madrid, a David Tudor, intérprete que introduce la obra de Cage y que revoluciona la relación compositor-intérprete. Otro de los momentos más representativos de los sesenta en España será *Zaj*, que puede ser considerado un eco de *FLUXUS*. Y como hecho especialmente significativo, la presentación del grupo en noviembre de 1964. La influencia de la música aleatoria cobra con el tiempo mayor peso. España llega a ser un destino apetecible para Cage que en 1972 visita Pamplona durante una gira europea con David Tudor, ya en 1966 había estado en Barcelona acompañado de la *Dance Company* de Merce Cunningham.

El intérprete cobra ahora importancia, no sólo como mero ejecutante, sino como auténtico creador. Los compositores son perfectamente conscientes de la importancia del momento de la interpretación y entablan relaciones con los intérpretes de las cuales serán consecuencia muchas de las obras más representativas del momento. El mundo de la

interpretación ofrece ahora capacidades ilimitadas por la apertura de los mismos y por el trabajo en equipo que proporciona una riqueza mutua. Al *alea* se suma el gestualismo, el teatro musical que poco a poco son formantes de una misma tendencia. El gestó será dotado de un componente musical y tendrá importancia por sí mismo, al margen del sonido que puede acompañarlo o no. A partir de los sesenta se vive en todo el mundo un pluralismo musical en el que cada compositor explora las posibilidades que puedan enriquecer su lenguaje creativo. Dentro de ese pluralismo se produce la mezcla de lenguajes: la plástica, la tecnología, la lingüística, la propia música, etc. También se produce la asimilación de tradiciones olvidadas hasta el momento y circunscritas al campo de la música étnica que ahora son recuperadas.

La tecnología entra en la escena de la música en todas sus facetas: desde el momento de la creación, la ejecución y la percepción. La música electrónica era uno de los medios habituales de la música contemporánea, ya a partir de la creación de los primeros estudios en Colonia<sup>23</sup> y Milán<sup>24</sup>. Además de estos laboratorios, que fueron creados exclusivamente para la producción de música electrónica, se fundan otros en el marco de las radios estatales como el de Tokio (1956), Warsaw (1957), Londres (1958), Estocolmo (1958), San Francisco (1959), etc. En España habrá que esperar a 1967 para la creación del Laboratorio de Música Electrónica de Barcelona, germen del posterior e importante Laboratorio *Phonos*. El 17 de enero de 1984 se inscribe

---

<sup>23</sup> El Estudio de Colonia fue fundado en 1952 por Herbert Eimert en el seno de la Radio de Colonia.

<sup>24</sup> En Milán se funda en 1955 el Studio Fonológico.

legalmente la Fundació *Phonos*<sup>25</sup>. La música electrónica amplió el campo de acción no sólo utilizando sus novedosos y propios recursos sino combinándose con los instrumentos tradicionales. Estos últimos se vieron favorecidos por los avances de la técnica en cuanto a la búsqueda por medios naturales de los sonidos conseguidos a través de recursos tecnológicos. La combinación de música grabada y música en vivo en un concierto en directo fue fuente de trabajo para los compositores que incorporaron esta nueva posibilidad técnica a su lenguaje. En España germinan, en los sesenta, los primeros laboratorios, en 1965 Luis de Pablo crea *Alea*, primer estudio de música electrónica de España. Los laboratorios serán un centro de trabajo importante a la vez que un elemento aglutinador de creadores, ya que en torno a ellos se reúnen compositores de varias generaciones. Un ejemplo de esta asociación de compositores en torno al laboratorio como centro de trabajo es, además de *Alea* el Laboratorio *Phonos* en torno al cual se reúnen personajes como Andrés Lewin Richter, Eduardo Polonio, Gabriel Brncic, Lluís Callejo, Javier Navarrete, Joan Josep Ordinas, Robert Tomas, Anna Boffil, etc.

Por otra parte, la tonalidad no ha desaparecido sino que sigue existiendo y renovándose. No todos los compositores huyen de la tonalidad como ruptura con lo anterior sino que hacen vanguardia a partir de la continuación de lo preestablecido. Un ejemplo de esta renovación será la corriente minimalista, surgida en el seno de las artes

---

<sup>25</sup> CURESES. M.: "Diversificació de tendències a partir dels anys setanta". *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. V. Director: X. Aviñoa. Edicions 62. Barcelona. 2002. Pág. 216-234

plásticas y literarias, y trasvasada a la música. El minimalismo musical germina en Estados Unidos, que a partir de los sesenta será junto con Europa el área de influencia más importante en lo que ha música contemporánea se refiere. El minimalismo se genera a partir del trabajo con materiales muy reducidos sobre cuya repetición y combinación surgen diversas estructuras. Esta tendencia trata de alejarse de la indeterminación y a partir de la tonalidad busca construcciones que se sustenten con materiales muy básicos. Estos materiales, bajo la forma de patrones, se combinan, desarrollan, distorsionan y mezclan. El eco o repercusión que el minimalismo tiene posteriormente en España es perfectamente reconocible en parte importante de los compositores que comienzan su actividad a partir de esta década.

Además del minimalismo, la tonalidad seguirá estando presente en el lenguaje de muchos compositores a través de procedimientos como la cita y el collage. La inclusión de materiales expuestos con anterioridad en otras obras, así como el tratamiento reelaborado de los mismos no es un recurso utilizado de forma novedosa por la música contemporánea, sino que ha sido empleado en todos los periodos de la historia de la música occidental. La innovación, respecto al empleo de este recurso, deriva de la elaboración del mismo. Desde los primeros intentos de ruptura con el sistema tonal se había evitado por todos los medios acudir al pasado como referencia, y mucho menos como referencia explícita e identificable. El pluralismo lingüístico y la adopción, como opción válida, de todos los recursos posibles, volvió a ella, pero a través de un planteamiento diferente fruto de la evolución sufrida en el arte. La

peculiaridad de la adopción de la cita por el lenguaje compositivo, a partir de los años sesenta, es su característica distanciadora; es decir, se cita teniendo en cuenta la diferencia entre el pasado y el presente. En este proceso la cita representa ese pasado que se rememora mientras que el presente es la estructura en la que se inserta la cita. En consecuencia, la distorsión y reelaboración de ésta es un elemento característico.

Las posibilidades de los nuevos lenguajes tienen una incidencia directa en la notación. Los sistemas convencionales de notación están limitados al mismo lenguaje convencional al que sirven. Por lo tanto, los nuevos lenguajes precisan de grafías que puedan concretar en la partitura sus fines. Cada compositor utiliza una grafía que le permita transmitir al intérprete su idea, en muchos casos ésta es común a otras y de ahí que muchas nuevas grafías se sistematicen conformando un lenguaje musical de uso casi tan generalizado como el anterior. La partitura no transmite, en todas las ocasiones, estrictamente la idea sino que sólo la sugiere a través del protagonismo del aspecto visual. En la música electrónica, el problema de la notación aumenta cuando ésta se combina con música en vivo; en ese caso son necesarios dos tipos de partitura: la partitura técnica y la partitura musical, destinada a los intérpretes en vivo. La escena también precisa de una notación clara que a la vez esté sincronizada con la grafía musical. La inclusión simultánea, y sin servilismo mutuo, de música y acción complica la expresión de la acción del conjunto planteándose necesidades específicas de plasmación de dicha combinación.

El texto se desprovee de todo elemento semántico para adquirir importancia como elemento puramente musical. Este tratamiento musical del texto necesita de un sistema gráfico que lo sustente y que a la vez se combine con el gesto y la música en una misma partitura. Los nuevos planteamientos formales, a manera de estructuras abiertas que dejan elementos a determinar por el intérprete, también se suman a la complejidad de la grafía, junto con los recursos incorporados a los instrumentos tradicionales que no tienen correspondencia gráfica en la notación tradicional. La pluralidad del lenguaje a partir de los sesenta se refleja en la pluralidad de las grafías, y con ello aflora uno de los problemas de la interpretación de la música contemporánea.

### **I.1. Ámbito generacional.**

Jesús Villa Rojo pertenece a la generación inmediatamente posterior a la denominada Generación del 51, de la que le separa aproximadamente una década. Si tenemos en cuenta la teoría generacional de Enrique Franco, Villa Rojo pertenecería en estos momentos a una de las dos generaciones que están en el poder, concretamente la que abarca a los compositores cuya edad está entre los 60 y los 75 años. Enrique Franco<sup>26</sup> efectúa esta clasificación basándose en la teoría de Ortega y Gasset, que considera que cada quince años aparece una nueva generación, teniendo en cuenta que Ortega dividía la vida humana en cuatro periodos, desde el nacimiento hasta los 60 años.

---

<sup>26</sup> FRANCO. E.: "Generaciones Musicales Españolas". *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1875-1939*. Coordinador: Emilio Casares. Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Madrid. 1986.



Ortega y Gasset propone la convivencia de cuatro generaciones: generación *superviviente* (los que quedan vivos de la que ha rebasado los 75 años), generación *augusta* (la que en otros tiempos ya no ejercería el poder social, pero que ahora lo comparte con la siguiente), generación *cesárea* (la que era titular del poder social en épocas anteriores y ahora lo comparte con la *augusta*), generación *ascendente* (la que está en periodo de “gestación”, todavía no de plena “gestión” y la generación *juvenil* (la que por debajo de los 30 años empieza a ejercer presión sobre las anteriores y anticipa las formas sociales que serán vigentes).

A partir de ese hecho Enrique Franco formula una teoría basada en que en todo momento conviven en el panorama musical cinco generaciones: la generación de *supervivientes* (75 años), dos generaciones *en el poder* (una que abarca de los 45 a los 60 y otra de los 60 a los 75 años), una generación *ascendente* (entre los 30 y los 45 años) y una quinta y última generación *juvenil* (entre los 15 y los 30 años). Franco aplica después la teoría de Julián Marías, discípulo de Ortega y Gasset, según la cual y aplicándolo a la música, se parte de la generación de 1871 (nacidos entre 1864 y 1878), 1886 (nacidos entre 1879 y 1893), 1901 (nacidos entre 1894 y 1908), 1916 (nacidos entre 1909 y 1923), 1931 (nacidos entre 1924 y 1938) y 1946 (nacidos entre 1939 y 1953). La teoría de Julián Marías utiliza el término de “constelaciones”, más apropiado que el de “generaciones” por la cercanía ideológica, más que temporal, entre algunos nombre de dos generaciones. Según esta última teoría, Villa Rojo pertenecería a la generación de 1946 puesto que su año de nacimiento es 1940. Junto con Villa Rojo, formarían parte de esta

generación: Ángel Barja, Carles Santos, Francisco Otero, Carlos Cruz de Castro, Francisco Estévez, Tomás Marco, José Evangelista, Antonio Besses, José García Román, Arturo Tamayo, Llorenç Barber, Martín Lladó, Francisco Guerrero y José Luis Turina, como nombres más sobresalientes.

La denominación más utilizada y cuyo uso ha sido sistematizado, aunque continua siendo objeto de discusión, es la de Tomás Marco<sup>27</sup>. Marco se refiere a los integrantes de la generación de Villa Rojo como “intergeneracionales”. El término designa a los compositores nacidos después de la Generación del 51 y cuya carrera compositiva comienza a partir de la segunda mitad de los sesenta. No hay ningún acontecimiento colectivo que les aglutine en torno a una fecha señera; de ahí la denominación de “intergeneracionales”. El único nexo lo constituye la fecha de nacimiento de los compositores a los cuales no separa una generación, si tenemos en cuenta la teoría de Ortega y Gasset, de la anterior ya que la media de diferencia de edad es de diez años. “Ha habido la tendencia a inventar a capricho generaciones, a veces separadas por poquísimos años, o a fingir generaciones propias de una disciplina o dimensión particular de la vida (...)”<sup>28</sup>, posiblemente los “intergeneracionales” formen parte de esta casuística a la que Marías hace referencia en la introducción de su libro. La particularidad de la generación de Villa Rojo reside en que no es tal, y en la ausencia de ruptura con la generación anterior con la que hay una proximidad

---

<sup>27</sup> MARCO. T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Alianza Música. Madrid. 1982.

<sup>28</sup> MARÍAS. J.: *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad. Madrid. 1989 (2ª edición). Pág. 9.

cronológica que hace convivir a los compositores del 51 con los diez años más jóvenes.

Por estar muy próximos a la generación anterior comparten con ellos hechos significativos como: la creación de la ACSE, la participación en colectivos como Juventudes Musicales, etc. Ningún presupuesto estético une a esta generación de compositores; sus lenguajes son diferentes e incluso sus formaciones. Si a la Generación del 51 le unía, en un principio, la falta de conexión con la vanguardia europea y la necesidad de agruparse en colectivos que propiciaran y difundieran la música contemporánea (como el Grupo *Nueva Música*), los “intergeneracionales” no viven ya esa conciencia de grupo porque la necesidad de “quemar etapas” de la generación anterior se ha superado.

Tomás Marco señala como “intergeneracionales” a: Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano, Arturo Tamayo, Ángel Oliver, Juan Alfonso García, José García Román, José María Evangelista, Andrés Lewin-Richter, Jordi Alcaraz, Joan Lluís Moraleda, David Padrós, Carles Guinovart, Albert Sardá, Carles Santos, Francisco Otero, Félix Ibarrondo, Francisco Estévez, Gabriel Fernández Álvez, Mariano Martín, Joan Trillo, Eduardo Montesinos, María Luisa Ozaita, Mari Cruz Galatas, Ángel Barja, José Luis Isasa, José Antonio Galindo, Luis Vazquez del Fresno, Jesús Legido, Antonio Rozas, Sebastián Sánchez Cañas, Adrián Cobo, Montserrat Belles, Bernardo Adam Ferrero, José María García Laborda, Miguel Ángel Samperio,

Alejandro Yagüe, Manuel Dimbwayo, Juan José Falcón, Javier Darías y a sí mismo.

La actividad compositiva de algunos de los compositores pertenecientes a esta generación no es igual de intensa, así como el reconocimiento de su música. Uno de los factores que han marcado ese reconocimiento ha sido la formación nacional o extranjera que ha fomentado, en muchos casos, la convivencia entre compositores nacionales y de procedencias diversas. La zona geográfica de origen y de formación también ha sido un condicionante, pues no cabe duda que los centros de la vanguardia musical por excelencia en España durante los años sesenta y setenta fueron: Madrid y Barcelona. Los colectivos, grupos y asociaciones, más representativos que giraban en torno a la creación musical contemporánea se asentaban en los dos polos (Madrid, Barcelona) y de ahí la limitación de algunos compositores cuya relación con los centros geográficos y su formación provincial ha condicionado, en gran medida su proyección y su trabajo.

La formación de los compositores “intergeneracionales” es uno de los factores diferenciales. Parte de los compositores completan sus estudios fuera de España, siendo los principales focos de formación en Europa: Francia, Alemania e Italia. En el caso concreto de Andrés Lewin-Richter, E.E.U.U será el lugar escogido para completar esta formación. Lewin-Richter será asistente de Vladimir Ussachevsky, M. Davidovsky y E. Varése en Columbia-Princeton Electronic Music Center de 1962-65, donde realiza estudios de postgrado como profesor. Lewin-Richter, a

su vuelta a España, será un personaje de gran peso en el ámbito catalán, puesto que ocupará el cargo de secretario de la Asociación de Compositores Catalanes (ACC) y tendrá una presencia decisiva en la fundación del Laboratorio *Phonos*. Varios compositores de esta generación compartirán formación extranjera con Villa Rojo como es el caso de Ángel Oliver, que al igual que Villa Rojo será alumno de Petrassi y Porena en la Academia Santa Cecilia de Roma. Según el estudio realizado por Marta Cureses<sup>29</sup> acerca de la década de los setenta, otros compositores que reciben formación italiana serán: Joan Trillo y Alejandro Yagüe, que estudia con Petrassi y Donatoni. Alemania es otro de los focos de formación. La formación germana la comparten: Miguel Ángel Coria, que estudia con Köning en Utrech; Tomás Marco, alumno de Stockhausen; Carlos Cruz de Castro, estudia con Kelemen y Becker en Dusseldorf; David Padrós, estudia con Klaus Huber y Ulrich Lemán, con éste último trabaja de 1970 a 1982 en Suiza, hasta su vuelta a Barcelona; Francisco Otero, estudia con Kelemen en Dusseldorf al igual que Francisco Estévez; Jordi Alcaraz completa su formación en Alemania con Rövenstrunk y José María García Laborda con Engelman. El tercer foco de formación elegido por los compositores españoles es Francia, donde completan su formación: Joan Lluís Moraleda con Tony Aubin en París, Antoni Besses con Messiaen, Félix Ibarrondo con Deutsch, Dutilleux y Ohana, y por último, Miguel Ángel Samperio con Nadia Boulanger.

La formación española y la dedicación en un área geográfica determinada también aproxima o distancia a los compositores. La

---

<sup>29</sup>Op. Cit. Pág. 9.

formación o residencia en el centro o en la periferia determina su actividad profesional, y también las relaciones con el resto de los compositores. El lugar de nacimiento no es tan decisivo como el lugar de formación y perfeccionamiento, así como el área de actividad. Madrid es el centro de formación española de Villa Rojo y también su lugar de residencia y trabajo, aunque su nacimiento e infancia hayan transcurrido en Guadalajara. Este es el caso de muchos otros compositores que siendo su lugar de origen diversas localidades de la periferia están aproximados a uno de los dos focos (Madrid, Barcelona) por formación o trabajo. Cuando hacemos referencia a zonas de influencia estamos hablando de lugares cercanos a la provincia de Madrid o Barcelona, el resto será la denominada área de periferia española.

Al área de Madrid pertenecen: Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Jesús Villa Rojo, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano, Eduardo Polonio, Arturo Tamayo, Francisco Otero, Francisco Estévez, Gabriel Fernández Álvez, Mariano Martín; José Antonio Galindo, nace y recibe su primera formación en Granada aunque la completa en Madrid; Jesús Legido, nacido en Valladolid aunque comparte formación catalana y madrileña; Antonio Rozas, natural de Burgos pero de formación madrileña; Adrián Cobo, granadino de formación madrileña; José María Laborda; Miguel Ángel Samperio, nacido en Santander pero de formación madrileña y Alejandro Yagüe, natural de Burgos pero formado en Madrid.

Barcelona será la otra área importante de influencia. A ella se adscriben: el castellonense Carles Santos, Andres Lewin Richter, Jordi Alcaraz, Joan Lluís Moraleda, David Padrós, Carles Guinovart y Albert Sardá.

La periferia española es el lugar de nacimiento, formación y trabajo del resto de los compositores que pertenecen al grupo de los “intergeneracionales”. Juan Alfonso García es extremeño de nacimiento pero su formación es granadina y lo es también su residencia; José García Román nace y desarrolla su labor en Granada; José Evangelista nace y recibe su primera formación en Valencia; Félix Ibarrondo, compositor de gran proyección española e internacional es de naturaleza vasca (Guipúzcoa) al igual que la compositora bilbaína María Luisa Ozaita; Luis Vázquez del Fresno desarrolla toda su labor en su lugar de nacimiento, Asturias; Sebastián Sánchez Cañas nace y se forma académicamente en Murcia; Bernardo Adam Ferrero, compositor valenciano que ha centrado su actividad en su tierra natal, Adam Ferrero realiza sus estudios de composición en el Conservatorio Superior de Valencia aunque luego ampliará su formación con Nino Antonellini, Mesiaen, Luigi Dallapiccola y Petrassi; Juan José Falcón, natural de Canarias, lugar donde reside y trabaja, y por último Javier Darias, alicantino, natural de Alcoy, lugar donde desarrolla su actividad docente y compositiva, y donde ha fundado la ECCA (Escuela de Composición Contemporánea de Alcoy).

No todos los compositores tienen la misma actividad ni dedicación. La docencia es una de las actividades más generalizadas, incluso la dirección de agrupaciones también está extendida, sobre todo en las zonas periféricas. La labor interpretativa es compaginada por algunos compositores, como es el caso de Villa Rojo, con la docencia y la composición. Los casos de compositores que no tienen relación ninguna con la interpretación, la dirección o la docencia son bastantes escasos. Miguel Ángel Coria ha compaginado su actividad de compositor con su cargo de delegado de la Orquesta Sinfónica y Coros de la RTVE (Radio Televisión Española) impartiendo clases de Historia de la Música a los profesores de la Orquesta de a la RTVE. Además de estos cargos, Coria ha sido director técnico de la Fundación Ferre Salat (cargo en el que es nombrado en 1986), colaborador de *Scherzo* desde 1988 y asesor artístico de la Orquesta del Principado de Asturias desde 1991. Coria asiste a clases con Gombau en Madrid aunque amplía sus estudios realizando cursos con Iannis Xenakis y con Haubenstock-Ramatti en la Fundación Gaudeamus. La formación europea de Coria comienza en 1965 y finaliza en 1967 cuando es becado por la Fundación Juan March para ampliar sus estudios con Gottfried Michael König en la Universidad de Utrech. Tomás Marco ha estado al frente de organismos de gran importancia en el terreno musical como el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y ha sido también Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). A lo largo de su carrera ha compaginado los cargos al frente de organismos oficiales con su actividad como compositor, incluso con la docencia que ejerce en la actualidad en la Fundación Juan March. Carlos Cruz de



Castro ha orientado su actividad, al margen de la composición, a la comunicación, siendo programador musical de Radio Nacional de España. Su carrera en la radio se impulsa, a partir de 1990, cuando es designado jefe de producción de Radio 2 Clásica. Francisco Cano también ha compaginado su actividad compositiva con el mundo de la comunicación. José Antonio Galindo es uno de los pocos que se dedican exclusivamente a la composición, y parte de ella está dedicada a la música televisiva. Ángel Oliver dedica gran parte de su trabajo a labores pedagógicas, al igual que Juan Alfonso García. José García Román, sin embargo, ha orientado su trabajo hacia el campo de la dirección, concretamente la dirección coral. Ángel Barja compartió su actividad compositiva junto con la dirección coral y la labor docente en el Conservatorio de Música de León. Bernardo Adam Ferrero centró su trabajo en el campo de la composición, la docencia y la dirección de banda. El canario Juan José Falcón además de realizar su actividad compositiva también se dedica a la enseñanza y a la dirección coral. Andrés Lewin-Richter<sup>30</sup> ha compaginado sus trabajos como compositor con su otra formación como ingeniero y su actividad en el Laboratorio *Phonos*. Su nombre ha sido clave en el desarrollo de la música electroacústica catalana y española. En 1955 toma contacto con el *Club 49* y entre 1959 y 1962 asume la secretaría de Música Oberta. Joan Lluís Moraleda ha desarrollado una importante actividad como intérprete (oboe) al igual que otros compositores han destacado en su labor interpretativa como Maria Luisa Ozaita en el campo de clavecín, Juan Alfonso García y Jordi Alcaraz, organistas y David Padrós (quién además colabora con RNE el periodo de 1984 a 1992) como pianista.

---

<sup>30</sup> Op. Cit. Pág. 47.

Carles Santos ha realizado y realiza una importante y reconocida labor como compositor, pianista y director de su propia compañía. Mariano Martín es un reconocido intérprete de flauta de pico y Mari Cruz Galatas una importante pianista. Dos de los compositores son profesores universitarios: José María García Laborda y Francisco Otero, ambos profesores en la Universidad de Salamanca. El resto son o han sido profesores de conservatorios: Carles Guinovart, Albert Sardá, Adrián Cobo y Javier Darias. Villa Rojo se presenta como uno de los casos de compositor que ha compaginado sus actividades como intérprete con la docencia, aunque desde hace años se ha dedicado por entero a su trabajo como compositor e intérprete, dedicación esta última que ha dejado en el 2003.

El lenguaje compositivo y las dimensiones de sus respectivos catálogos son parte de los rasgos que diferencian las trayectorias. Frente a compositores con una extensa producción figuran otros cuyo catálogo es bastante más reducido. Villa Rojo es uno de los compositores con una producción más amplia y dotada de un lenguaje característico y plenamente vanguardista. Sus posturas se alejan a medida que su obra evoluciona y muchos de ellos ni siquiera parten desde el principio de presupuestos comunes. Tomás Marco afirma que Miguel Ángel Coria parte de una estética serialista, debida a su fascinación por la figura de Anton Webern, para alejarse de ésta hasta la consecución de un lenguaje propio que ha cultivado sobre todo las pequeñas estructuras, incluso en la obra para orquesta. Aunque parta de la estética serialista realmente Coria tiene en un principio gran admiración por el impresionismo y

devoción por la obra de Debussy y Ravel. La obra de Tomás Marco, al igual que la de Coria, es amplia y compleja, con una marcada evolución que él mismo afirma que parte de la música aleatoria aunque posteriormente haya explorado diferentes planteamientos de la vanguardia como: la utilización lingüística, la cita y la reelaboración, en forma de homenajes u obras que hacen referencia a la música tradicional española, todo ello tratado desde una perspectiva abstracta y vanguardista. Marco<sup>31</sup> comienza su actividad compositiva con sólo diecisiete años<sup>32</sup>, aunque anteriormente ya había realizado otros intentos en el marco de la composición, lo cual indica que su carrera es la más precoz de los compositores de su generación. En un principio se interesa por el serialismo integral, como así lo demuestra su estudio de *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez en 1962, los análisis de Webern, sus visitas a Darmstadt y su relación con Stockhausen, con quien colabora en *Ensemble*. Su formación, profundamente humanista, y su enorme curiosidad le han llevado por una corriente de autodidactismo que marca gran parte de su carrera. A lo largo de su inmersión en la vanguardia ha cultivado distintos lenguajes: la experimentación en sus primeras obras (destruidas algunas y otras recuperadas posteriormente por el propio compositor), la aleatoriedad de *Trivium*, obra de su etapa de formación recuperada a partir de la grabación, la etapa gráfica en torno a 1965, donde la experimentación con textos y con distintos idiomas entra a formar parte de su lenguaje creativo, la utilización de la

---

<sup>31</sup> GÓMEZ AMAT. C.: *Tomás Marco*. Artistas Españoles Contemporáneos. Nº74. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 1974.

<sup>32</sup> En 1959 comienza la composición de su primera obra incluida en el catálogo, el *Cuarteto con clave*.

música electrónica en *Requiem*, *Jabberwocky* y *Anna Blume*, el recurso de la cita en *Fetiches*, el planteamiento estructural basado en “módulos”, su curiosidad por la música tradicional española, el estudio de la literatura y la psicología (se interesa sobre todo por la psicología de la percepción). Realmente Marco tiene pocos puntos en común con Villa Rojo, y en sus comienzos quizás tenga más en común con Coria debido a la estética serialista y la admiración por Webern, acercamiento que por ejemplo Villa Rojo nunca ha reconocido y que efectivamente no está presente, a modo de influencia, en ninguna de sus obras. En Marco se reconocen influencias, él mismo lo reconoce así, como la de Luis de Pablo, en cuanto a la construcción a través de “módulos” y “formas móviles”. Este tipo de construcciones o estructuras también es utilizada por Villa Rojo en uno de sus periodos compositivos, pero no por la influencia directa de Luis de Pablo sino porque la estructura en “módulos” es en esos momentos uno de los planteamientos organizativos utilizados por diversos compositores por ser una aplicación gráfica clara de la aleatoriedad en parámetros como el tiempo y el espacio. La utilización de la cita es un elemento común en un determinado momento, tanto en el lenguaje de Marco como en el de Villa Rojo. Marco emplea la cita, en alguna de sus obras, como aplicación al plano musical de la psicología de la percepción, mientras que Villa Rojo utiliza la cita como elemento de referencia directa a un pasado musical. Esta referencia al pasado es tratada desde el punto de vista de su lenguaje y se sumerge en una estructura construida desde un lenguaje vanguardista. El lenguaje compositivo de Carlos Cruz de Castro ha evolucionado también de un modo totalmente diferente al lenguaje de Villa Rojo. Cruz de Castro

tiene una estética propia asociada desde el principio a su interés por la especulación y la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras, a través de la utilización de instrumentos tradicionales desde un punto de vista no convencional, así como el empleo como instrumentos musicales de medios no tradicionales en la sección de percusión. A partir de estos dos puntos de inicio podemos establecer ciertas analogías con el lenguaje de Villa Rojo, pero aunque los intereses parezcan similares los medios y la evolución de los mismos no lo son tanto. Cruz de Castro<sup>33</sup> ha conseguido alcanzar un procedimiento compositivo propio, el concretismo, centrado en la selección de determinados elementos que crean una serie de relaciones entre sí en torno al elemento concretizante. Uno de los momentos que caracterizan la producción de Cruz de Castro es la vinculación del mismo con la música hispanoamericana a través del Festival Hispanoamericano de Música Contemporánea<sup>34</sup> del que será director y organizador junto con la pianista americana Alicia Urreta. A partir de esta relación, que comienza en 1972 con la visita a España de Alicia Urreta y la toma de contacto con algunos compositores españoles, surgirán obras como *Llámallo como quieras*, construida a partir del concretismo y escrita para Alicia Urreta. La cultura mexicana ha dejado una impronta en la estética del compositor y así lo demuestran obras como: *Tucumbalan*, basada en una leyenda azteca. *Tucumbalan* sigue una organización seccional dividida tímbricamente en sonidos determinados y sonidos indeterminados. Estos últimos se obtendrán a

---

<sup>33</sup> CURESES. M.: *Carlos Cruz de Castro*. Catálogos de compositores españoles. SGAE. Madrid. 1994.

<sup>34</sup> CURESES. M.: "Festivales Hispanomexicanos de Música Contemporánea: Epílogo". Publicado en *Cuadernos del IME8*. Instituto de México en España. Embajada de México. Madrid. 1999. Pág. 57-79.

partir de instrumentos no convencionales como son los diversos utensilios de metal, aportando una sonoridad característica surgida como consecuencia de la búsqueda de combinaciones tímbricas y de fuentes sonoras novedosas. La incursión en la cultura mexicana se produce no sólo desde el plano puramente musical, sino también desde el plano lingüístico. Cruz de Castro<sup>35</sup> estudia el dialecto nahuatl para incorporarlo a su obra *Mixttilán*, para narrador, coro y grupo instrumental. El experimentalismo de Cruz de Castro también se ha manifestado a través de su interés por la escena, del que es ejemplo *El momento de un instante II*, obra escénica para bailarina-cantante-instrumentista-actriz, cinco actores, piano y percusión. El lenguaje de Cruz de Castro parte de una posición que luego evoluciona de forma diferente a la de Coria y Marco. Se pueden establecer puntos de conexión con la obra de Villa Rojo en cuanto a: la especulación y la búsqueda sonora, la utilización de instrumentos convencionales de forma no convencional, la similitud en la concepción escénica de *El momento de un instante II* de Cruz de Castro y *Hombre aterrorizado-dor* de Villa Rojo, compuesta esta última para actor-mimo, clarinete y luces. Otra de las obras más representativas de Cruz de Castro en la cual podríamos buscar analogías de fondo entre un lenguaje más que relaciones directas es *Variaciones laberinto*. Esta obra forma parte de la tendencia gráfica de Cruz de Castro, tendencia que comparte con el propio Villa Rojo aunque esta obra pertenezca a finales de los ochenta, momento en el que Villa Rojo ha superado la tendencia gráfica y se encuentra en otro periodo creativo. *Variaciones laberinto* es una muestra de la incursión

---

<sup>35</sup> CURESES, M.: "América en la música de Cruz de Castro". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4. Fundación Autor. Madrid. 1997. Pág. 223-240.

de la indeterminación en las fuentes sonoras, ya que el compositor deja a juicio de los intérpretes el número de los mismos, así como el número de instrumentos. A pesar de estas analogías, que pueden ser, en definitiva, superficiales, los procesos compositivos y la evolución de los mismos son totalmente diferentes. La coincidencia de Cruz de Castro con Villa Rojo en cuanto al magisterio de Gombau y Calés, como tantos otros compositores del área de Madrid, se disgrega más tarde en el lugar elegido para perfeccionar su formación musical, ya que mientras Villa Rojo amplía sus estudios en Italia, Cruz de Castro elige el Hochschule Robert Schumann Institut. La elección del centro de ampliación de estudios determina en parte la proyección posterior y la evolución de sus lenguajes compositivos.

Otro de los aspectos de estudio interesantes en este apartado surge de las relaciones establecidas entre algunos de los compositores de esta generación. Miguel Ángel Coria, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano y Jesús Villa Rojo han estado directamente relacionados a través de la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles). Todos estos compositores son miembros fundadores, junto con Ramón Barce, Claudio Prieto y Agustín González Acilu. Ramón Barce había intentado, sin éxito, en 1967 llevar a cabo el proyecto de creación de una asociación de compositores españoles que defendiera los intereses de la música contemporánea. En otoño de 1974 surge la iniciativa por parte de algunos compositores, que aunque tenían visiones diferentes llegaron a la conclusión de que el objetivo que todos perseguían era el mismo. La idea toma forma a partir de charlas informales y partir de ella va

tomando consistencia el proyecto. Una vez perfilado el mismo Ramón Barce, Claudio Prieto, Villa Rojo, Coria, Cruz de Castro, Francisco Cano y Agustín González Acilu comienzan a trabajar en los estatutos, presentados el 27 de febrero de 1975 en el Ministerio de la Gobernación aunque no fueron autorizados hasta el 22 de noviembre de 1976 por el Servicio de Asociaciones de la Dirección General de Política Interior del Ministerio de la Gobernación. Seis meses más tarde, el 11 de mayo de 1977 se convocaba la primera Asamblea Ordinaria de Socios presidida por Ramón Barce y sita en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Durante todo este proceso de legalización, los miembros se reunían en lugares públicos como cafeterías y lugares privados como las casas de los mismos compositores. La votación a través de la cual se eligieron los representantes de la asociación se realizó por voto secreto de sus siete miembros fundadores, resultando: Ramón Barce, presidente, Villa Rojo, tesorero, González Acilu, Cruz de Castro y Cano, vocales. Tras aquella reunión se plasman las principales decisiones en el *Boletín nº 1* de la Asociación en el que se recogen los principios de la misma centrados en : crear unas comisiones que se encargasen de los proyectos más urgentes de la Asociación, conseguir una modificación de la legislación para que las emisoras privadas de radio retrasmitiesen música española durante un determinado número de horas semanales, promover la ejecución regular de música española nombrando un representante para cada junta de programación musical del país, contactar con la Sociedad General de Autores para obtener representación sinfónica en dicha sociedad y una mejoría en la distribución, porcentajes y cánones de los derechos de autor. La última finalidad es la de realizar un boletín



bimensual que comunicara a la Junta Directiva con los socios y fuese un vehículo de expresión para los mismos socios. La ACSE<sup>36</sup> no sólo persiguió estas finalidades sino que también se abrió a otros campos de actuación y difusión: organización de conferencias y conciertos y publicación de partituras de grabaciones y obras. La presencia de Villa Rojo en la ACSE es representativa desde el principio de su creación, no sólo porque el compositor está presente en las reuniones en las que se gesta el proyecto, sino porque además del primer tesorero es el socio nº 2 de la misma. El número de socios iniciales será de 61, aunque en los años siguientes se irán incorporando otros personajes representativos de la vida musical española que tras ver el éxito de las primeras actividades pasan a confiar en la asociación. Villa Rojo participa activamente en las grabaciones publicadas por la ACSE, en la segunda (1979) el Quinteto de clarinetes del LIM graba una obra de Villa Rojo, *Klim*, junto con *Contexto II* de Ángel Arteaga, *Espectros* de Agustín González Acilu y *Laisses* de Ángel Oliver. Podemos considerar esta grabación como histórica por varios motivos y entre ellos está la creación específica de estas obras para el Grupo de Clarinetes del LIM. Las colaboraciones con el LIM continúan en la tercera grabación (1979) en la que el grupo aborda: *Paso* de Josep Lluís Berenguer, *Trivium* de Francisco Cano, *Torner* de Tomás Marco y *Retablo* de Alfredo Aracil. Villa Rojo participará como solista en la sexta grabación, en la cual se realizan, bajo la dirección de José Buenagu: *Sagitario* de Cruz de Castro, *Quasi*

---

<sup>36</sup> CURESES. M.: "La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 8-9. *Actas del Curso de Musicología "Sociedades Musicales en España". Siglo XIX-XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2001. Pág. 367-388.

*una cadenza* de Gonzalo de Olavide y *Superposiciones variables* de Carmelo A. Bernaola.

La ACSE<sup>37</sup>, creada en el área madrileña, tendrá su análogo en el área catalana donde se creará también una Asociación de Compositores Catalanes (ACC). La ACC fue aprobada en febrero de 1975 aunque su constitución data de agosto de 1974. Su primer presidente fue Joaquím Homs y en su fundación participarán activamente personajes intergeneracionales como: Carles Guinovart y Andrés Lewin-Richter, junto con otros como Mestres-Quadreny, Joan Guinjoan y Casanovas. Tras Homs, otro intergeneracional, Albert Sardá, pasará a ocupar la presidencia de la ACC, manteniendo los objetivos marcados desde su creación: la promoción y difusión de la música contemporánea catalana dentro y fuera de Cataluña.

Las Juventudes Musicales de Madrid también serán un punto de encuentro de los compositores. Tomás Marco será vocal en 1962, y en 1967 es nombrado presidente de la misma asociación. Villa Rojo, Cruz de Castro -nombrado vocal de Juventudes musicales en 1966- Francisco Cano y Eduardo Polonio formaron parte de esta asociación. Cruz de Castro, Eduardo Polonio y Francisco Cano estuvieron relacionados directamente con el Estudio *Nueva Generación*, nacido en el seno de Juventudes Musicales. Otro de los grupos nacidos en este seno fue *Problemática 63* iniciativa muy destacable junto con la revista *Sonda* (de la que se publicaron siete números) dirigida por Ramón Barce.

---

<sup>37</sup> Op. Cit. Pág. 67.

En *Problemática 63* participan activamente: Carlos Cruz de Castro, miembro cofundador y Tomás Marco, entre otros compositores, así como innumerables personas vinculadas al ámbito poético-literario.

Los intergeneracionales serán los principales impulsores de los grupos surgidos en los años setenta en el panorama musical español. *Canon* será uno de los grupos que aparecen con un ansia más experimental e innovador. Formarán parte de este grupo intergeneracionales como Cruz de Castro y Francisco Estévez. El propio Villa Rojo colaborará con *Canon* en alguno de los conciertos. Estos conciertos reunían en un mismo programa actividades tan dispares como: música instrumental, teatro musical, *happenings*, etc. El Grupo *Koan* es otro de los grupos representativos que surgen en este momento. Desde un principio *Koan* se ha dedicado a la interpretación de música contemporánea. En torno a este grupo se han reunido personajes intergeneracionales representativos entre los que está precisamente su director, Arturo Tamayo y Eduardo Polonio que formó parte del grupo durante su primera etapa, de 1967 a 1970. José Luis Berenguer y Llorenç Barber también participan activamente en el dinamismo musical de los setenta con la fundación de *Actum*.

Los laboratorios de música electrónica han sido otro de los centros importantes en cuanto a las relaciones surgidas, a partir de ellos, entre los compositores. Andrés Lewin-Richter ha participado de forma activa, como ya se ha dicho, en la creación del estudio catalán *Phonos*, del que es fundador junto con Mestres-Quadreny, Lluís Callejo y Rosa María

Quinto. Eduardo Polonio ha estado directamente relacionado con el laboratorio a través del estreno de una de sus obras en el concierto de presentación pública del mismo en octubre de 1976. La actividad de Eduardo Polonio se prolonga en el grupo *Música Electrónica Libre*, constituido por Luis de Pablo, Horacio Vaggione y el mismo Polonio.

La conciencia generacional no es compartida por todos los compositores. A pesar de la necesidad de un marco cronológico que les aglutine, el rechazo que algunos experimentan ante cualquier nexo puede ser justificable desde el punto de vista de la búsqueda de la individualidad creadora. Esta búsqueda posiblemente sea el rasgo más definitorio de los intergeneracionales. La influencia ejercida por la Generación del 51 resulta tan preponderante como manifiesta en algunos compositores. Esa relación directa puede ser uno de los factores definitorios que marquen la trayectoria profesional de algunos intergeneracionales. El periodo de ruptura vivido por los compositores de la Generación del 51 hace que la pervivencia de éstos como parte fundamental de la “neovanguardia” española continúe en momentos que son propios de la siguiente generación. No podemos asegurar que el predominio de la Generación del 51 haya cesado nunca en favor de las posteriores, aunque siguiendo una secuencia lógica una generación tiene un tiempo de predominio determinado tras el cual le sucede el momento de la siguiente. El papel de educadora que tuvo una parte de la Generación de la República y de la Generación del 51 sobre las que le siguen inmediatamente, hacen que éstas estén presentes y que formen parte, a su vez, del momento.

En el caso de los intergeneracionales sólo podemos hablar de individuos que viven en el mismo tiempo aunque no conviven. La ausencia, en muchos de ellos, de esa convivencia interindividual hace que no se reconozcan como integrantes de ninguna generación y sólo acepten ésta como aproximación cronológica. Si aceptamos la definición más rigurosa de generación “El conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia, es una generación. El concepto de generación no implica pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital”<sup>38</sup> Villa Rojo forma parte de una generación en el sentido estricto de la palabra, pero si tenemos en cuenta otros factores además de los meramente cronológicos como una estética común, hechos o actos aglutinadores, etc; advertiremos como la idea de generación se diluye.

## **I.2. Relación con las generaciones anteriores y trascendencia.**

Entre todas las generaciones se establece un nexo de unión basado, sobre todo, en el magisterio de unas sobre otras, y la generación de Villa Rojo no es una excepción a esta norma general. El corte más acentuado de las relaciones generacionales se ha producido entre la generación de la República y la Generación del 51, debido al exilio de muchos de los compositores de la primera. Entre la Generación del 51 y los intergeneracionales no se ha producido ese distanciamiento y ambos se

---

<sup>38</sup> MARÍAS, J.: *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad. Madrid. 1989. Pág. 107.

han beneficiado de ello. La primera y primordial relación entre una y otra generación ha sido propiciada por el hecho de que muchos de los compositores del 51 han ejercido su magisterio en los intergeneracionales.

De la generación anterior destaca el magisterio de Gerardo Gombau<sup>39</sup>. Fue profesor de composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid y allí ejerció su magisterio sobre: Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo, Carlos Cruz de Castro y Francisco Cano. El catalán Albert Sardá fue discípulo de Josep Soler, uno de los compositores con más proyección de la Generación del 51. Francisco Otero fue otro de los discípulos de Gombau, aunque también lo fue de Carmelo A. Bernaola. Gabriel Fernández Álvez fue alumno en Madrid de Antón García Abril. María Luisa Ozaita fue alumna de Fernando Remacha y José Antonio Galindo fue alumno de Calés, Gombau y Cristóbal Halffter. José Legido fue alumno de compositores pertenecientes a tres generaciones: Xavier Montsalvatge, Antón García Abril y Carles Guinovart, perteneciente a su misma generación. Antonio Rozas, fue alumno de Antón García Abril y de Carmelo A. Bernaola. Adrián Cobo alumno de Cristóbal Halffter, Calés y Gombau. José María García Laborda fue alumno de Bernaola y de Luis de Pablo. Miguel Ángel Samperio compartió profesores con la Generación del 51,

---

<sup>39</sup> CURESES. M.: "Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: De Gombau a Homs". *Actas del Congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Universidad de Granada. Granada. 2001. Pág. 141-165.

fue alumno de Julio Gómez y de Calés. Alejandro Yagüe fue alumno de Antón García Abril.

Esencialmente, los compositores intergeneracionales deben su formación musical española a compositores de generaciones anteriores, y éste es uno de los factores de ventaja de esta generación: haber recibido directamente magisterio de compositores que han tratado de recuperar el tiempo perdido para formar parte activa de la vanguardia europea. La formación inicial es de vital importancia para la carrera de un compositor, de hecho, no es casual que los más jóvenes sigan los pasos de los anteriores. La influencia llega a ser recíproca en algunos casos como el de Gombau, compositor receptivo a las propuestas de sus alumnos gracias a los cuales, según él mismo ha reconocido, ha evolucionado.

Uno de los compositores de la Generación del 51 que más similitudes presenta, en cuanto a su formación, con Jesús Villa Rojo, es Carmelo A. Bernaola. Ambos coinciden en su dedicación profesional al clarinete. También en cuanto a su iniciación como intérpretes en bandas de música aficionadas y luego en su ingreso en bandas de música profesionales. Villa Rojo obtiene la plaza en la Banda Municipal de Música de Madrid y Bernaola ingresa en 1951 en la Banda del Ministerio del Ejército, donde coincide con otros compositores de su generación como: Manuel Angulo, Ángel Arteaga y Cristóbal Halffter. Su formación en el extranjero también es uno de los puntos de conexión. Ambos obtienen el Gran Premio de Roma que les permite vivir durante

académica con Petrassi y Porena. Bernaola no asiste como alumno activo a las clases de Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma, como es el caso de Villa Rojo, sino que asiste como alumno oyente. Aún así, Bernaola será reconocido por el mismo Petrassi como uno de sus más importantes discípulos y con él entablará una relación de amistad que continuará hasta la muerte del compositor italiano. Durante la estancia en Italia de Bernaola, las actividades musicales se concentraban en Milán y en Venecia; mientras que en la época de Villa Rojo, las actividades se concentraban en Roma, gracias a la presencia de *Nuova Consonanza*, RAI, la Academia Santa Cecilia, Academia Filarmonía, etc. Villa Rojo llega a ocupar en Roma la misma habitación que diez años antes ocupó Bernaola, como así lo demuestra una entrevista publicada en prensa y realizada a Bernaola por el propio Villa Rojo<sup>40</sup> durante la estancia en Italia de éste último. En esta entrevista, Bernaola dice que, al igual que Villa Rojo, él también sufrió una evolución en cuanto a la ordenación de la materia sonora. Bernaola comenta que ahora es incapaz de dejar un mosaico musical al azar, ya que por su formación italiana plantea una estructura y dentro de ella tiene una libertad para crear según sus necesidades. Bernaola afirma que no se circunscribe a una técnica pero que siempre sigue una constante “es Carmelo Bernaola”.

---

<sup>40</sup> VILLA ROJO. J.: “Entrevista a Camelo A. Bernaola”. *Ritmo*. Nº 404. Julio/Agosto. Madrid. 1970. Pág. 10.



La etapa más innovadora de Bernaola, llamada etapa de expansión por Tomás Marco<sup>41</sup>, será consecuencia de su estancia en Italia, al igual que ocurre con Villa Rojo. El planteamiento de estructuras formales perfectamente organizadas es una preocupación que comparten los compositores con una formación italiana. La libertad de elementos, que luego son incorporados en estas estructuras, pueden ser tratados desde la aleatoriedad de algunos de sus parámetros, controlando otros hasta extremos desacostumbrados hasta el momento. La articulación seccional preocupa en un momento determinado a Bernaola y muestra de ello será *Superposiciones variables*, compuesta para clarinete y dos magnetófonos. Bernaola organiza la obra en cuatro secciones que se repiten cuatro veces, a partir de la organización estructural de esta obra podríamos buscar analogías con ciertas obras de Villa Rojo, por ejemplo, *Obtener variantes*, ya que el mismo título nos sugiere la búsqueda de las mismas.

Otro de los autores de la Generación del 51 que comparte similitudes, en cuanto a formación, con Villa Rojo es Agustín González Acilu. González Acilu<sup>42</sup> comienza su actividad como intérprete en una banda de música como requinto (clarinete en mi bemol) de la agrupación. En Madrid, cumple el servicio militar, como el resto de los compositores anteriormente citados, en una banda de música: La Banda de Música del Ejército del Aire. Además de compartir uno de sus profesores en el

---

<sup>41</sup> MARCO, T.: *Carmelo A. Bernaola*. Artistas Españoles Contemporáneos. Nº118. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid. 1976.

<sup>42</sup> CURESES, M.: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. MÚSICA HISPANA. Instituto Complutense de las Ciencias Musicales (ICCMU). Madrid. 2001 (2ª edición).

Conservatorio de Madrid, Gerardo Gombau, comparte la formación italiana de Bernaola y Villa Rojo. Todos los compositores que tuvieron contacto alguno con la actividad musical italiana de los años sesenta y setenta tienen en común, no sólo la influencia de ésta en su obra posterior, sino también el contacto con la vanguardia a todos los niveles: literatura, escultura, pintura, filosofía, y el interés por conocer todas las opciones estéticas que el mundo cultural italiano les ofrecía. Otro de los puntos que tienen en común es la libertad estética, todos comparten la influencia italiana pero asumida desde su propio lenguaje.

Las relaciones entre Villa Rojo y los compositores de la Generación del 51 se estrecha a partir de la participación en proyectos conjuntos, como la ya mencionada fundación de la ACSE, la participación en festivales nacionales e internacionales o el impulso difusor de Villa Rojo a través del LIM. Villa Rojo ha sido uno de los principales intérpretes de la obra de los compositores de la Generación del 51. Al igual que las generaciones anteriores han dejado su impronta en Villa Rojo, también el compositor ha sido y es trascendente para los que le siguen cronológicamente.

José Ramón Encinar es uno de los compositores pertenecientes a la generación inmediatamente siguiente a la de Villa Rojo. Su formación europea es, en parte, italiana, pero a través de Franco Donatoni en la Academia Chigiana de Siena. Encinar es, al igual que Villa Rojo, uno de los más importantes difusores de la música contemporánea española, cometido que ha cumplido al frente del Grupo *Koan*. Alfredo Aracil es

Una de las características de los compositores de la generación posterior a los intergeneracionales.

### **I.3. Jesús Villa Rojo y la *vanguardia* española.**

La controversia en torno a la existencia de una “vanguardia” musical en España es uno de los temas de investigación de la musicología española actual. Denominamos, por extensión, “música española de vanguardia” a “música contemporánea española”, a pesar de que mucha de esta música no comparte los presupuestos estéticos de la vanguardia o que la ha superado desde todos los puntos de vista incluido el conceptual. El término original es tan confundido como ansiado por muchos compositores. Ramón Barce entiende por originalidad, el signo externo de la individualidad diferente. La búsqueda de la originalidad es para Barce un factor negativo cuando a costa de él se pierden otros, “En el último cuarto de siglo, el compositor, atacado por esta enfermedad en su fase más virulenta, busca la originalidad aún a costa de ignorar o destruir el sentido mismo del trabajo musical”<sup>43</sup>. El discurso de Barce nos acerca al concepto de neovanguardia al afirmar que “El actual manierismo musical, por sedicentemente vanguardista y experimental, nada tiene que ver con la tradición “de taller”, sino que consiste tan sólo en la explotación esporádica, hipertrofiada y asistemática de hallazgos ajenos, bien sea directamente, bien por el sencillo procedimiento industrial (antes descrito) de producir en algún aspecto, “lo contrario” del modelo vigente. Paradójicamente, el ansia de

---

<sup>43</sup> BARCE. R.: “Diagnóstico de la música actual”. *El Urogallo*. Nº19. Enero-Febrero. Madrid. 1973. Pág. 91-96.

sencillo procedimiento industrial (antes descrito) de producir en algún aspecto, “lo contrario” del modelo vigente. Paradójicamente, el ansia de originalidad de la música contemporánea desemboca en la receta y en el manierismo”. La referencia a la repetición, más que continuidad de unos principios estéticos es aquí puesta de manifiesto por Barce que niega el momento constructivo de la actual música contemporánea a favor de la continuidad de unos principios estéticos que conducen irremediablemente a unas neovanguardias que llegan a limitar al compositor: “Durante veinte años los compositores hemos sido ocurrentes e ingeniosos, ahora tenemos que escribir música”.

Si tenemos en cuenta el sentido crítico de la vanguardia hacia lo anterior e incluso hacia sí misma y todo el aparato social que la rodea, podemos ser conscientes de la práctica inexistencia de un movimiento de vanguardia continuo como tal, a parte de momentos muy concretos en la carrera de determinados compositores. La intención antiartística de la vanguardia no estuvo, prácticamente, nunca presente en muchos de los actos de la posible vanguardia española, sobre todo cuando se persigue el estreno de la obra. El acto que sí ha estado presente en múltiples ocasiones ha sido el gesto de provocación aunque en muchas ocasiones con unos fines artísticos.

Podemos hablar de "vanguardia" en momentos determinados como: los principios de *Zaj*, la utilización musical de los textos desposeyéndolos de todo su significado semántico, el estudio de las sonoridades de múltiples y diversas fuentes sonoras, las diferentes

acciones desligadas de la interpretación puramente musical, la provocación a todos los niveles y no sólo al servicio de la música, la creación de nuevos códigos de lenguaje y las estructuras generadas a partir de los mismos, la interacción de las vanguardias con otras disciplinas artísticas, etc. En muchos de estos momentos los compositores se han acercado o han logrado crear "vanguardia", pero son muy pocos los casos en los que se ha mantenido esta posición como actitud estética.



CAPÍTULO II: VILLA  
ROJO Y SU OBRA.  
OBJETO DE ESTUDIO





## **CAPÍTULO II: VILLA ROJO Y SU OBRA. OBJETO DE ESTUDIO.**

La obra y el pensamiento estético de Jesús Villa Rojo es aquí objeto de estudio desde varias perspectivas diferentes, aunque relacionadas íntimamente: la de compositor, intérprete e investigador. Estas tres facetas confluyen en una misma, la de "artista integral" que es como se denomina el propio compositor. A pesar de esta diversificación de actividades, la más representativa de su trabajo y a la cual dedicamos casi la integridad de nuestro estudio es la compositiva. Como compositor, su obra está condicionada por su apreciación de la música. El empleo del término "condicionada" choca directamente con la estética de este compositor, estética que ejerce durante un momento determinado como liberadora de una serie de corsés que durante mucho tiempo han limitado, hasta cierto punto, la producción musical. Esta misma estética a la que hacemos referencia convierte a Villa Rojo en un compositor con un lenguaje muy singular.

"Según las situaciones, los deseos, la música ha reunido siempre altísimos valores para finalidades tanto espirituales como materiales. Infinidad de recuerdos históricos ratificarían espléndidamente la tesis. Pero, sustancialmente, todo ello ha limitado y reducido su verdadera función, que al margen de cualquier utilización más o menos seria, debe ser sentida y entendida desde la base de la apreciación sensorial de los sonidos. Como decía, ha valido todo, porque nuestra sociedad no ha tenido reparos en acomodar o adaptar lo que le parece a sus propios intereses o caprichos; pero, sinceramente, la Música supone, o debe

suponer, un mundo tan amplio e infinito que utilizarla para otros fines que no sean los de exponer sus encantos es suprimirle los medios propios y naturales de expresión"<sup>44</sup>.

El texto refleja claramente la visión que Villa Rojo tiene de la música a la cual él cree que es necesario desposeer de toda función que no sea la meramente "sensorial". La percepción del fenómeno musical como "hecho puramente sonoro" en el cual los sonidos son los indiscutibles protagonistas del evento y en torno a ellos y a su apreciación gira todo es la base de su pensamiento estético. Este pensamiento llega a su máxima expresión en su periodo de especulación, momento en el cual lleva esta teoría a la máxima abstracción posible.

Su actividad compositiva comienza en un momento (a mediados de los años sesenta) propicio para la aportación de lenguajes nacidos de la necesidad de despojar a la música de todos aquellos elementos extramusicales que durante muchos años le habían sido asociados. El "hecho sonoro" o "sonido" es la principal preocupación del compositor y su obra evoluciona en torno a su particular concepto del sonido. Este concepto condicionará la estructura de la obra y será el elemento articulador y generador de la misma. Desde el sonido condicionado por unos planes de ordenación prefijados, en su etapa de formación, al sonido puro y su elaboración, en su etapa de especulación, todo gira en torno a una misma preocupación estética: la elaboración sonora al margen de todo contenido filosófico.

---

<sup>44</sup> VILLA ROJO: "Encuesta". *Ritmo*. Nº466. Noviembre. Madrid. 1976.

Su obra carece de contenidos que no tengan relación con el hecho sonoro y, en ella, la incorporación de otros elementos, como el texto, es una de las aportaciones a la sonoridad. El texto se ve desprovisto, en su etapa especulativa, de su significado para otorgarle cualidades musicales. La fonética es trabajada con la libertad de no estar circunscrita a la creación de palabras en su momento más experimental. A lo largo de su proceso creador, su postura ha ido evolucionando y tomando referentes del pasado; él mismo habla de tomar lo que merece la pena recuperar y obviar lo meramente casual. Una vez establecido y concluido su periodo de especulación, su lenguaje se consolida buscando, cada vez más, el acercamiento al público y al intérprete. El texto es uno de los elementos en los cuales se advierte esa transformación. Los soportes textuales empleados a partir de este momento comportan un equilibrio entre su esencia sonora y literaria. El clarinete sufre también, y especialmente, la evolución compositiva de Villa Rojo. Como compositor nunca deja de componer para su instrumento, especialmente porque él será el principal difusor de su obra a través del mismo. Su tratamiento del clarinete es uno de los aspectos más revolucionarios y trascendentes como compositor, intérprete e investigador. Su etapa de especulación es la más fructífera para este instrumento, porque de ella surgen todas las innovaciones que serán incorporadas a la literatura contemporánea española para clarinete. Su interés por la elaboración del sonido es totalmente paralelo a sus investigaciones sobre el instrumento. Pero Villa Rojo se encuentra con un serio condicionante: la técnica y el rechazo de muchos intérpretes a abrirse a las nuevas posibilidades. El uso no convencional de fuentes sonoras tradicionales no se agota en su obra con el clarinete, sino que es

ampliado a todos los instrumentos, incluso a la orquesta. La posibilidad de trabajar con compositores-intérpretes abiertos a las últimas propuestas dio a Villa Rojo la oportunidad de investigar las posibilidades de apertura técnico-sonora de todos los instrumentos. De hecho su interés por este nuevo tratamiento crece en Italia donde toma contacto con intérpretes que conciben la técnica instrumental como una constante evolución y recepción de influencias: de la música primitiva, de la música étnica, el jazz, la música electrónica, etc. Posiblemente ese contacto, luego ampliado con sus experiencias con intérpretes españoles, sea el responsable del cambio de su concepto de músico especializado por el concepto de "músico integral". Es un hecho que la práctica instrumental evoluciona ligada a la composición, que es la encargada de recoger las innovaciones de la técnica, y en ese sentido Villa Rojo ha recogido en su obra compositiva sus propias innovaciones, las cuales ha transmitido y difundido como intérprete.

"La práctica instrumental, en su fase inicial, está basada en el estudio de la personalidad del instrumento en cuestión, pero desde ese momento también, la mecánica producida en la realización de la producción compositiva va creando el material de base que constituye la técnica. Separado el estudio que posibilita la expresión a través del instrumento musical, después de penetrar en las peculiaridades físicas y sonoras, la técnica se desarrolla sobre las aportaciones creativas, que a la vez están en relación con los medios interpretativos, estéticos y artísticos. Entendiéndose que el desarrollo de los procedimientos técnicos va quedando reflejado en la confección de las partituras, donde en definitiva está todo el material técnico de interpretación instrumental y del que es extraído aquello que contiene aportaciones no aplicadas en

ejemplos anteriores. Estos nuevos ejemplos van constituyendo la base sobre la que siempre se irán incorporando las futuras innovaciones. Así, el concepto de técnica nunca es definitivo al estar sujeto a las aportaciones musicales e instrumentales de todo momento"<sup>45</sup>.

En la música de Villa Rojo, la exploración de los recursos vocales e instrumentales hasta límites insospechados en otros momentos, han conducido a la evolución de su lenguaje y a la configuración de su estética como uno de los principales pilares de la misma. Pero si sus innovaciones en el campo de la práctica instrumental inciden directamente en su música y en la de sus contemporáneos, sus aportaciones a la grafía tendrán consecuencias directas en la literatura musical. La revolución surgida en el marco de la técnica y el proceso organizador del sonido de la mano de las nuevas propuestas introducidas por la aleatoriedad, el gestualismo, etc, provocan en la escritura musical un proceso abierto en el cual la escritura tradicional no tiene sentido alguno porque no sirve a los fines para los cuales fue creada: la plasmación escrita de la idea musical. A partir de ese momento se crea toda una serie de posibilidades gráficas en función de toda esta revolución en la técnica instrumental. En el caso del clarinete, Villa Rojo completa su aportación técnica con una aportación gráfica totalmente novedosa que ha sido empleada no sólo por él, sino por otros muchos compositores y que es parte de su legado a las generaciones siguientes. Gracias al uso de esta grafía, no sólo por Villa Rojo sino también por otros compositores, ésta ha sido objeto de cierta sistematización que hoy en día hace que su lectura resulta más familiar

---

<sup>45</sup>VILLA ROJO: "Técnica y evolución instrumental". *SABER Leer*. N°38. Octubre. Fundación Juan March. Madrid. 1990. Pág.3

y no presente ningún tipo de problemas al intérprete habituado a la música contemporánea española. En el plano compositivo, la grafía "no convencional" marca toda una etapa creativa; pero en el plano teórico, sus preocupaciones acerca del estudio de ésta siguen aún en vigor a través de tratados e investigaciones. La grafía "no convencional" y su uso, lleva implícita toda una problemática que Villa Rojo ha tratado en múltiples ocasiones.

"La interpretación-realización de la partitura es siempre la parte que obsesiona al músico. Evidentemente el intérprete tiene que asimilar, estudiar, "interpretar" los signos que el compositor crea; pero las indicaciones precisas -ya decíamos que puede dejar parámetros abiertos para que, según el intérprete, según la circunstancia, la versión puede ofrecer distintos resultados- que el autor facilita son o, mejor dicho, deben ser lo suficientemente claras y explícitas como para permitir al realizador una comprensión perfecta del contenido. Es cierto que este estudio y análisis previo de la partitura supone un trabajo que muchos intérpretes prefieren economizar; pero... ¿es posible realizar una partitura fiel e inteligente sin un concienzudo estudio previo? Rotundamente ¡no!. Es la rutinaria técnica academicista, que presume facilitar soluciones "estandarizadas" para todo ejemplo musical, como si cada compositor, cada obra, cada fragmento no necesitaran un estudio particular y detenido"<sup>46</sup>.

Es evidente que Villa Rojo reclama atención y seriedad en el estudio

---

<sup>46</sup> VILLA ROJO. J.: "La grafía: problemática de la composición actual". *Ritmo*. Abril. Madrid. 1979. Pág. 32-35.

de sus obras en las que emplea una grafía "no convencional", aunque realmente no reclama más atención que la que requiere cualquier obra que se vaya a interpretar partiendo de un trabajo serio. El momento más especulativo de su creación coincide con las aportaciones más interesantes, no sólo en el campo de la grafía, sino también en la organización del espacio y el tiempo. Los hechos sonoros deben de ser estructurados de una forma lógica que facilite la organización visual de la partitura y que concrete la situación de control de los distintos parámetros. Si el compositor trata de facilitar, a través de la estructura, el trabajo del intérprete, éste último debe de transmitir, en el momento de la ejecución, esa misma sensación de claridad y seriedad al público.

Su labor como intérprete, compositor e investigador se complementa con la de difusor y director, el resultado de este trabajo será el LIM. Desde el LIM, Villa Rojo aborda toda la problemática surgida en torno a la interpretación, la creación y la grafía, reuniendo en su seno a intérpretes con el propósito de realizar un trabajo serio en lo que a música contemporánea se refiere, aunque en los últimos momentos haya ampliado el espectro a todo tipo de repertorios. Villa Rojo conoce sobradamente el problema del compositor. Este problema reside en la necesidad de un transmisor, a excepción de la música electrónica. Con la incorporación de la aleatoriedad y la participación del intérprete en el proceso creador el problema se atenúa; los compositores necesitan transmisores implicados y preparados para afrontar este tipo de partituras que incorporan avances técnicos y grafías "no convencionales". Por todo ello, Villa Rojo afronta el riesgo de ser el intérprete y director de, no sólo su propia música, sino también de la de otros compositores que necesitan de un intermediario adecuado para que

el proceso creativo concluya satisfactoriamente.

La reunión en una misma figura de varias actividades es uno de los aspectos más interesantes de la personalidad de Villa Rojo. La especialización y la separación en la actividad del músico se ha ido acentuando cada vez más con el paso del tiempo, por ello, este tipo de personajes que hacen convivir varias facetas se hacen más atractivos al estudio. Villa Rojo se adentra, durante su estancia en Italia, en un mundo interpretativo abierto, en cuanto a la idea de interpretación-creación. En Roma toma contacto con diferentes puntos de vista sobre el concepto de la ejecución. En su caso, las múltiples facetas no habían convivido desde el principio de su formación. Villa Rojo parte de Brihuega a Madrid con la intención de convertirse en un clarinetista profesional, principal interés y aspiración en aquel momento. Una vez en Madrid y sumergido en la vida del Conservatorio, sus intereses cambian y se orientan a la composición. Este cambio puede ser motivado por la curiosidad y el ansia de conocimiento de un clarinetista que no se conforma con la enseñanza parcelaria destinada al intérprete. Una vez comenzados los estudios de composición, Villa Rojo entra en contacto con otros compositores cuya carrera está ya consolidada; y aunque emplea el clarinete como recurso de vida, pretende conducir su carrera hacia el campo compositivo. La beca de la Academia Española de Bellas Artes decide aún más su orientación. Villa Rojo no tenía pensado volver a dedicarse al clarinete; y así lo demuestra el hecho de que vendiera sus clarinetes antes de irse a Italia. Una vez en Roma se dedica de lleno a la composición, pero se da cuenta de que la actividad interpretativa va indisolublemente unida a la compositiva, en su caso. Villa Rojo toma conciencia de ello al conocer allí a compositores que



enriquecen una faceta con la otra. Por ello, es legítimo afirmar que en Roma toma de nuevo contacto con la interpretación y decide dedicarse a ella de forma paralela a la composición. La labor como intérprete ha influido totalmente su actividad compositiva. Las experimentaciones con el sonido, basados en profundas investigaciones sobre sus calidades y distintas posibilidades de elaboración, y su concepción innovadora de la práctica instrumental han repercutido directamente en su obra. Partiendo de la inquietud como intérprete, acaba incorporando todas estas posibilidades de tal forma que se han convertido en uno de los componentes esenciales de su lenguaje. Su formación como compositor ha permitido dar forma a todas estas investigaciones, transformándolas luego en recursos y situándolos en una estructura musical de la que constituyen el material básico. La evolución de su lenguaje compositivo va pareja con la evolución de su lenguaje interpretativo. Villa Rojo ha asimilado aspectos de otras estéticas como compositor al mismo tiempo que las asimila como intérprete. Esto desencadena un mecanismo de retroalimentación entre las dos facetas.

La máxima expresión de su capacidad como intérprete y como director se materializa, como ya hemos apuntado, en el LIM. Este grupo es fruto de su iniciativa y también de la necesidad de crear un medio que llevara a cabo la interpretación de obras contemporáneas con absoluta solvencia y seriedad. Villa Rojo ha sido el principal difusor de su propia obra, como solista y con el LIM. El LIM ha condicionado su obra desde el punto de vista de la concepción tímbrica de la misma y también ha impulsado, en muchos momentos, su creación. Su postura como intérprete es abierta y receptiva; postura que contrasta con otras ópticas y que es fruto de su formación integral como músico. Esta

postura receptiva se refleja en la voluntad que manifiesta de integrar el arte musical en la sociedad en la que vivimos. Esta integración no tiene sentido si se realiza como algo accesorio, elitista o marginal. Esta postura choca directamente con otras concepciones acerca de la interpretación. La interpretación musical como embellecedora de actos o acto puramente circunstancial no forma parte de su pensamiento. Pese a todo, esta función es hoy por hoy la función de la interpretación en vivo; en el caso de la interpretación de música contemporánea esta es segregada a festivales, ciclos o conciertos puntales que son vistos como un acontecimiento intelectual más que como un acontecimiento cotidiano.

Sus actividades se diversifican no sólo con la composición y la interpretación, sino también con la dirección y la organización, concebida desde diferentes puntos de vista. La dirección artística es la primera de las acepciones que implica el término "dirección". Villa Rojo ejerce de director del LIM desde su creación en 1975, pero en muy raras ocasiones ha ejercido como director musical en el sentido estricto de la palabra. En el LIM ejerce una dirección artística y organizadora conduciendo los ensayos y supervisando todas las actividades del grupo. Estas actividades comprenden: estrenos, encargos, participaciones en festivales, etc. A partir de la participación del LIM en Bilbao, como agrupación residente del Festival de Música del Siglo XX, Villa Rojo ha coordinado en repetidas ocasiones toda la programación musical de dicho festival. Su labor como director de festivales es reconocida en el panorama musical español. El compositor defiende en los festivales una programación creativa que debe recurrir a la memoria histórica. Reproducimos en las siguientes líneas un fragmento de la conferencia

“Festivales en los años 90” pronunciada por Villa Rojo el día 27 de junio de 1995 en el Congreso Iberoamericano de Música celebrado en Granada:

“La dirección debe contemplar siempre las características ambientales naturales de los lugares donde son realizados los festivales. El eclecticismo abierto, desligándose de las corrientes centroeuropeas, empieza a ser uno de los mejores procedimientos para enfocar un festival en la actualidad. La aparición de músicas concebidas desde distintas áreas culturales es en principio un área de originalidad. Nunca debe programarse teórica o técnicamente. La programación debe surgir de las necesidades culturales y artísticas de cada ciudad, de cada ambiente. Una buena programación para Madrid puede ser mala para Jaén”.

Villa Rojo aboga por la diferenciación en la temática de los festivales, en los cuales deben diferenciarse las programaciones dedicadas a temas monográficos, de las programaciones más generales. Según Villa Rojo, las programaciones de temas monográficos pueden entenderse como programaciones dirigidas a un público determinado mientras que las más generales abarcan sectores más amplios.

La dirección de organismos estatales fue una de las actividades que Villa Rojo ejerció durante un corto periodo de tiempo. Este compositor siempre ha mantenido una línea de acción muy clara, al margen de tendencias políticas, que le ha llevado en repetidas ocasiones a situaciones un tanto frustradas al frente de estos organismos. De estas actividades, la más importante es la de director del Centro para la

Difusión de la Música Contemporánea (CDMC). Villa Rojo ocupa este cargo de 1995 a 1997, año en que es sustituido por Consuelo Díez. La prensa del momento recoge en los titulares “Jesús Villa Rojo será el nuevo hombre fuerte de la música contemporánea”<sup>47</sup>. Villa Rojo afirmaba al poco de su nombramiento que trataría que el CDMC fuera el centro de todos los compositores españoles actuales, sin exclusión y también haría hincapié en que la obra de los compositores españoles saliera al extranjero. Los objetivos de su etapa en el CDMC eran numerosos aunque el principal era la promoción y difusión, en las distintas áreas de la vida musical, de la música contemporánea española. Villa Rojo defendía la postura de apoyo a los compositores jóvenes a través de la creación de encuentros para menores de 30 años. La cooperación con la musicología era otra de sus prioridades, favoreciendo así la investigación musical del presente mediante la colaboración de compositores, musicólogos e intérpretes en proyectos comunes que promovieran el trabajo en equipo. El campo de la tecnología y la apertura de los compositores a ésta será otro de los objetivos que Villa Rojo se fijó en su cargo. La escasa red de laboratorios y centros de música electrónica dificultaban la estimulación de la creación electroacústica cuestión que el CDMC paliará con la creación del Laboratorio de Electroacústica del CDMC (LIEM-CDMC). Villa Rojo también tenía entre sus principales pretensiones la de estrechar la cooperación y el contacto con Iberoamérica, que había comenzado a ser fluida a partir del Festival Hispano Mexicano, los Cursos Latinoamericanos y el Consejo Iberoamericano de Música. Estar al corriente de lo que estaba

---

<sup>47</sup> RUBIO, J. L.: “Jesús Villa Rojo será el nuevo “hombre fuerte” de la música contemporánea”. *ABC*. Madrid. 2 de febrero de 1995. Pág. 32.

ocurriendo en Europa era otro de los objetivos básicos del compositor; objetivo que se trataría de alcanzar a partir de la organización de ciclos y conciertos en los que se programarían las obras más novedosas de la composición europea.

## **II.1. Estudio biográfico.**

Jesús Villa Rojo nace en Brihuega (Guadalajara) el 24 de febrero de 1940. Su primer acercamiento a la música se produce desde la interpretación. A los 7 años comienza sus estudios musicales de la mano de su padre, clarinetista aficionado que introducirá a Villa Rojo en la Banda de Música de Brihuega. Los inicios en una banda de música aficionada son comunes a muchos compositores, debido a la ausencia en aquel momento de una infraestructura académico-musical que permitiera realizar cursos de música de forma oficial en los pueblos. Esa carencia potenciaba el papel educador de las bandas de música, que a través de sus directores y de los propios músicos generaba toda una serie de músicos de los cuales una pequeña parte podía llegar a ampliar sus estudios en las ciudades. Las inquietudes musicales de Villa Rojo le llevaron pronto a querer darle una base sólida a sus conocimientos, y así a la edad de catorce años se va a Madrid con la intención de estudiar clarinete. En un principio, Villa Rojo no reconoce tener intención alguna de dedicarse a la composición, en esos momentos su dedicación al instrumento ocupaba su interés más inmediato. Su experiencia musical le sirve para examinarse de forma libre de los primeros cursos de solfeo y de clarinete en el primer año. Los primeros profesores con los que Villa Rojo tiene contacto en Madrid son Arturo Camacho,

profesor de solfeo y Manuel Trejo, profesor de clarinete. Manuel Trejo era, por aquel entonces, clarinetista en la Banda de Música del general Franco. La vida militar era la salida más frecuente y rentable para un instrumentista de viento, pues esta le permitía vivir cómodamente como oficial del ejército y a la vez le dejaba tiempo libre para impartir clases particulares, ayuda económica importante. Trejo pertenecía a la escuela de Miguel Yuste, Menéndez y Villarejo, escuela caracterizada por un planteamiento técnico muy estricto que dedicaba gran parte de su tiempo a la correcta digitación y a la rapidez de la misma. El dominio de la técnica tradicional y el virtuosismo eran las principales preocupaciones de esta escuela, como así lo demuestran las obras dedicadas a Miguel Yuste por Julián Menéndez, así como los solos de concurso compuestos especialmente para las oposiciones a las bandas de música profesionales. Los instrumentistas de viento se preparaban esencialmente, en aquella época, para formar parte de la plantilla instrumental de una banda de música militar. Las oposiciones a este tipo de agrupaciones exigían una técnica depurada y ésta se demostraba a través de la realización de obras que bajo el nombre de *fantasías*, *caprichos* o *solos* de concurso, pretendían mostrar al tribunal la cualificación del instrumentista para abordar pasajes de cierta dificultad. Estas obras propuestas para las oposiciones introducían todo tipo de articulaciones y digitaciones dificultosas: saltos de registro, uso de tranquilas, trinos, registro sobre-agudo, etc. El conocimiento de este tipo de obras y el fin para el cual fueron concebidas, así como la situación profesional de los clarinetistas, es esencial para tener una visión general de la enseñanza de clarinete que recibió Villa Rojo.

Una vez superados los primeros años, Villa Rojo realiza los últimos cursos de clarinete de forma oficial en Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con el entonces profesor de dicho instrumento: Leocadio Parras. Parras, clarinetista de origen murciano, no sólo era profesor de clarinete en el conservatorio, sino que también era el clarinetista de la Orquesta Nacional de España e integrante de la Banda de Música del Rey. La intensa actividad de algunos profesores y la actitud permisiva de estos años con los mismos, permitía que, en ocasiones, éstos encargaran sus clases a los alumnos más aventajados. Ese fue el caso de Villa Rojo, el cual recuerda como le fue encomendada la clase, en alguna ocasión, durante sus últimos cursos. En palabras del propio Villa Rojo, fueron unos años de especial dureza, debido a que tenía que compaginar los estudios de clarinete con los estudios de piano, instrumento al que había llegado a cursos ya elevados que también le exigían muchas horas de estudio. Villa Rojo finaliza en 1961 los estudios de clarinete y dos años más tarde, en 1963, comienza los estudios de composición. El comienzo de dichos estudios es una consecuencia del transcurso de sus estudios musicales, una vez sumergido en la vida académica. Villa Rojo se acerca a la composición como una actividad más del campo musical, actividad que ofrece unas expectativas interesantes si tenemos en cuenta el momento en el que comienza sus estudios: la década de los 60. Ese momento coincide con, al menos aparentemente, con una época progresista en el Conservatorio de Madrid, debido a que Cristóbal Halffter, uno de los compositores referentes de la Generación del 51, pasa a hacerse cargo de la clase de composición. Halffter había obtenido por oposición la Cátedra de Composición en 1962. Este nombramiento no tuvo lugar sin controversia, pero ésta no impidió que en 1964 fuera designado director

del Conservatorio. En un principio, el magisterio de Halffter sobre alumnos no mucho más jóvenes prometía un acercamiento inminente a un tipo de música con la que normalmente no se tenía contacto en las clases de composición. La labor docente de Halffter finaliza en 1966, año en que, tras una serie de incidentes administrativos, pide la excedencia de la cátedra. Cuando Halffter dimite, la clase de composición pasa a impartirla Francisco Calés Otero y Gerardo Gombau. Calés Otero<sup>48</sup> era titular de la cátedra de Contrapunto y fuga desde 1954 y tenía un planteamiento muy estricto académicamente. Villa Rojo reconoce a Calés y Gombau como personajes bastante opuestos aunque docentemente se complementasen; "Gombau era más práctico que Calés, que era muy académico y más técnico". A través de Halffter se habían canalizado las primeras informaciones sobre la música europea contemporánea que llegarían a Villa Rojo, aunque estas se veían limitadas por el tradicionalismo del Conservatorio. El magisterio de Halffter en el Conservatorio coincide, más o menos, con el final de la etapa de consolidación y el principio de la *etapa de los anillos*, según la denominación de Tomás Marco<sup>49</sup>. La *etapa de los anillos* recibe su nombre del sistema compositivo basado en la *técnica de los anillos*, procedimiento surgido a partir de la música electrónica y que consiste en la recurrencia de diversos periodos musicales que se pueden superponer con distintas frecuencias temporales en sus retornos. La *técnica de los anillos* fue aplicada al planteamiento estructural

---

<sup>48</sup> SÁNCHEZ SÁNCHEZ V.: "Calés Otero, Francisco". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.2. (CASARES. E.(director)). SGAE. Madrid. 2000. Pág. 369-399.

<sup>49</sup> MARCO. T.: *Cristóbal Halffter*. Artistas españoles contemporáneos. Vol. 34. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 1972. Pág.



característico de su etapa anterior de consolidación, las formas móviles. La abstracción y la búsqueda de un procedimiento propio y único preside esta etapa de Cristóbal Halffter, etapa que directa o indirectamente influirá en las clases de composición. Desde luego, la experiencia que Halffter aportaba no era la acostumbrada en las aulas ya que su contacto con la nueva creación era totalmente de primera mano y así lo podía transmitir directamente a sus alumnos. Gerardo Gombau había estado muy vinculado, a través del Conservatorio, a los compositores de la Generación del 51, de los que había sido mentor y con los que había colaborado activamente en el Grupo *Nueva Música*. Gombau era muy apreciado entre sus alumnos por la extraordinaria comunión que tenía con las nuevas ideas que estos aportaban. Su actitud de persona abierta y receptiva a todo lo nuevo llegó incluso a enriquecer su propio lenguaje compositivo, advirtiéndose esto en el desarrollo de su pensamiento estético. El apoyo a la nueva creación y al trabajo de los compositores más jóvenes ha sido alabado por todos los compositores que han tenido relación con él, posiblemente muchos de ellos se hayan acercado más a la creación contemporánea a través de este compositor que a través otros compositores de las generaciones siguientes. Francisco Calés Otero pertenecía a una estética más moderada y conservadora que Gombau. Calés Otero estaba más ligado a la técnica tradicional y su relación con los compositores más jóvenes fue menos directa, aún así Villa Rojo reconoce la importancia de su magisterio ya que sus amplios conocimientos técnicos completaron su formación tradicional. La influencia de Calés Otero puede ser evidente en cierto rasgo que, en algún momento de su creación, comparten varios compositores, entre ellos Villa Rojo: el reconocimiento de la

importancia de la técnica y la referencia del pasado. En 1965, Villa Rojo asiste como becario a los Cursos de Música de Compostela, allí estudia con Jesús Bal y Gay, personalidad de primera línea, no sólo en su faceta de compositor, sino también en su faceta de musicólogo.

Mientras su carrera como compositor va tomando sus primeros impulsos, su actividad como intérprete comienza a ser reconocida. Villa Rojo colabora en esa época con la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, que junto con la Orquesta Nacional de España era la mejor orquesta del momento. Podemos considerar 1966 como el comienzo de la carrera de Jesús Villa Rojo como compositor, ya que en ese año realiza su primera obra: *Estudio experimental Op. 1*. A pesar de que el título de la obra nos augurie un espíritu innovador, la verdad es que nos encontramos con un compositor muy cercano e influenciado por su formación académica. Sus primeros intentos compositivos no se alejan de los instrumentos que mejor conoce, el clarinete y el piano. De hecho, Villa Rojo concibe *Estudio experimental Op. 1*, para clarinete y piano sin todavía ser consciente de la evolución a la que iba a llevar a este instrumento. Seguidamente, se introduce en la composición de *Tres piezas sobre ritmos desvirtuados* obra que en un principio realizará para piano pero sobre la que más tarde realizará una versión para quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), efectivo que domina a la perfección al ser un gran conocedor de los instrumentos de esta familia. El quinteto *Koan* estará unido a la carrera compositiva de Villa Rojo desde el principio de la misma ya que es el encargado del estreno de la segunda versión de la obra. Otra de las obras que realiza en ese mismo año será *Paz en la guerra*, para voz y piano. En esta ocasión Villa Rojo emplea los textos de “El Cristo de

Velázquez” de Miguel de Unamuno. En 1967 finaliza los estudios de Composición con las más altas calificaciones y por ello obtiene el Premio Extraordinario Fin de Carrera de Composición, "Premio Matrimonio Luque", del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Para acceder a este premio previamente debía de realizar una cantata, que será *Tres salmos de David*<sup>50</sup>, para soprano, tenor, coro y orquesta, basada en textos religiosos.

Villa Rojo era consciente de que la dedicación a la composición precisaba un conocimiento de la técnica instrumental, no sólo de los instrumentos de viento, sino también de la cuerda y por ello comienza los estudios de violín, estudios que le serán muy provechosos cuando realice obras para instrumentos de arco. Una de las fuentes sonoras que mejor domina es, como hemos dicho ya, el quinteto de viento y para él escribe *Cuatro movimientos*. Una vez finalizados los estudios de clarinete y de composición, opta a la plaza de profesor de clarinete en la Banda Municipal de Madrid, plaza que obtiene en 1968 tras superar un concurso-oposición. Ante la carencia de una infraestructura orquestal, las bandas de música, tanto militares como municipales, eran una de las salidas profesionales para los músicos del momento, más cuando se dedicaban a tareas tan poco ventajosas económicamente como la composición. Villa Rojo forma parte de la lista de compositores que integraron parte de las plantillas de las bandas de música, buscando una salida que les proporcionara un medio de vida para dedicarse a su auténtico objetivo: componer. Un claro ejemplo de este modo de

---

<sup>50</sup> Estrenada en 1967 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por el Coro de alumnos y la Orquesta del Conservatorio. Actuaron como solistas, la soprano María Orán y el tenor José Luis Hernández.

subsistencia es Carmelo A. Bernaola, que en 1948 ingresa como miembro de la Banda de la Academia de Ingenieros de Burgos, y más tarde, en 1951, ingresa en la Banda del Ministerio del Ejército; en ambas agrupaciones ocupará la plaza de clarinetista. Agustín González Acilu obtuvo la plaza en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles, plaza que nunca llegó a ocupar. Agustín Bertomeu, fue director de la Banda Militar de Marina, mientras que Claudio Prieto fue director de Banda de Música civil.

El mismo año que obtiene la plaza en la Banda Municipal de Madrid, compone dos obras: *Música sobre un tema*<sup>51</sup> y *Sonata*<sup>52</sup>. En la primera amplía la formación clásica de quinteto de viento incorporando la trompeta y aportando así colorido sonoro a la tradicional agrupación camerística. En *Sonata*, escrita para clarinete y piano y dedicada a Leocadio Parras, el apego a las formas clásicas es tan evidente como su intención de búsqueda de su propio lenguaje.

El último año de la década de los sesenta, 1969, es especialmente significativo para el compositor. Tras una etapa de formación académica, como intérprete y como compositor, Villa Rojo se siente limitado y ve en Italia una importante "vía de escape" que le abra a la realidad de la vanguardia europea. Con la esperanza de abrirse camino fuera de España se presenta a la plaza de Pensionado de Música en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. La Academia ofertaba, a través de concurso-oposición, plazas de pensionado no sólo para

---

<sup>51</sup> Fue compuesta por encargo de Juventudes Musicales de Madrid y estrenada al año siguiente.

<sup>52</sup> Estrenada el mismo año de su composición por el mismo Villa Rojo.

músicos, sino también para arquitectos, escultores y pintores. El concurso-oposición de música estaba en relación con el resto de concurso de Bellas Artes. La fase de oposición consistía en una escena dramática que debía realizarse en un plazo máximo de quince días; después se pasaba a realizar una fuga, en un plazo máximo de cuarenta y ocho horas, y por último, una orquestación en un plazo de seis a ocho días. Tras esta agotadora fase de oposición, y tras someterse al concurso de méritos, Villa Rojo obtiene la plaza y traslada su residencia a Roma. Una vez ya en Roma, asiste en calidad de becario a los cursos de la Academia Chigiana de Siena (Italia) con Boris Porena. Villa Rojo asiste en Siena<sup>53</sup> a la clase de Perfeccionamiento de Composición que culminaba con la composición de una obra que luego se estrenaría. Ese curso había sido el de mayor participación española gracias a la Dotación de Arte Castellblanque que había aportado cuarenta bolsas de estudio para Música, diez de ellas habían sido concebidas para realizarlas en diversas especialidades de la Academia Chigiana. El número más importante de españoles estaba inscrito en el curso de composición: cuatro. Villa Rojo realiza con motivo de este curso *Música sobre unos módulos*.

Su primer año en Italia es también el comienzo de un periodo muy fructífero para su actividad compositiva. El primer trabajo de su etapa italiana es *Colores*<sup>54</sup>, primera obra en la que aborda la cuerda. El colorido instrumental está presente en la combinación de doble cuarteto para madera y cuerda, contraste y empaste a la vez que aporta una paleta riquísima de colorido sonoro. Una vez en Roma, Villa Rojo entra

---

<sup>53</sup>VILLA ROJO, J.: "Desde Siena". *Ritmo*. N°397. Octubre. Madrid. 1969. Pág. 6-7.

<sup>54</sup> Sin estrenar.

en contacto con personajes españoles de cierta influencia en la ciudad, a raíz de estas relaciones surgen una serie de encargos como el que da lugar a las *Dos piezas sacras*. En esta obra, el compositor vuelve a explorar las posibilidades del lenguaje vocal. El encargo estaba especialmente indicado para un coro de voces blancas y sobre textos religiosos dados de antemano al compositor. Villa Rojo juega con esas dos posibilidades realizando una obra de no grandes proporciones pero en la cual se prelude toda la posterior creatividad de su lenguaje vocal.

Las investigaciones acerca de las posibilidades sonoras tienen en Roma su consecuencia directa en *Música para obtener equis resultados*<sup>55</sup>, para clarinete incorporado al piano. El juego de frecuencias surgido a partir de las resonancias producidas por la vibración del sonido de los dos instrumentos, es uno de los recursos que Villa Rojo potencia en esta innovadora obra que es posiblemente una de las más experimentales del periodo. El juego del clarinete con el piano dará lugar a la curiosidad de Villa Rojo que seguirá experimentando en ese campo pero combinando el clarinete con las posibilidades de otras fuentes sonoras; un ejemplo será *Unos resultados*<sup>56</sup>, para clarinete y grupo de arcos. Además de su dedicación al clarinete no obvia la composición para otros instrumentos, muestra de ello serán *Nueve piezas para piano*<sup>57</sup> y *Música sobre unos módulos*, compuesta para dos flautas y una viola y estrenada en la Academia Chigiana de Siena el 28 de agosto de 1969. A pesar de su residencia en Italia, su obra también

---

<sup>55</sup> Estrenada en Roma en 1969 por el propio compositor.

<sup>56</sup> Estrenada en la Academia Santa Cecilia de Roma en 1970, con Villa Rojo como clarinete solista.

<sup>57</sup> Estrenada en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, el 22 de febrero de 1972.

comienza a ser programada en España, un ejemplo será la interpretación de *Cuatro movimientos*<sup>58</sup> en los Conciertos del Aula de Música del Ateneo de Madrid en el curso 1968-1969. En estos conciertos se programaba la vanguardia europea junto con la última creación española, la obra de Villa Rojo interesa a los compositores integrantes del Aula de Música del Ateneo que ven en la programación de la misma una muestra de la nueva creación más prometedora.

Durante su estancia en Roma como pensionado, Villa Rojo entra en contacto no sólo con músicos, sino también con escritores, pintores, escultores, en definitiva, con un amplio grupo de artistas con los que intercambian opiniones y siguen de cerca diferentes corrientes estéticas. Este intercambio es muy fructífero para el compositor, como lo había sido para compositores de generaciones anteriores que también habían pasado su época de formación en Italia. Al poco tiempo de su llegada, y hasta su regreso a España, en 1972, comienza a realizar la labor de crítico musical en la Bienal de Venecia, uno de los acontecimientos más importantes de la música contemporánea europea. En 1970 se presenta al concurso-oposición de la Academia Santa Cecilia de Roma. La Academia Santa Cecilia era el organismo oficial más importante en la vida musical italiana. Una muestra del peso de este organismo había sido el paso del mismo, junto con La Scala de Milán, a la jurisdicción del Estado en 1923. La entrada como alumno oficial de la Academia no era sencilla sino que se realizaba mediante un duro concurso-oposición,

---

<sup>58</sup> El concierto en el que se interpreta esta obra tiene lugar el 11 de febrero de 1969, organizado por el Aula de Música del Ateneo de Madrid. Además de esta obra se ejecutan las siguientes: *Quinteto* de Agustín Bertomeu, *Quinteto en Re menor* de Victorino Echevarría, *Sucesiones* de Xavier Benguerel y *Divertimento* de Manuel Castillo.

debido a la multitud de compositores e intérpretes interesados en seguir su formación en el mismo. La Academia, totalmente independiente del Conservatorio de Música Santa Cecilia de Roma, sólo admitía a cinco o seis alumnos oficiales de composición al año. A pesar de la complejidad de las pruebas de oposición, Villà Rojo reconoce que estas le parecieron menos duras y más prácticas que las anteriormente superadas en la Academia Española de Bellas Artes. La fase de oposición consistía en la presentación de seis a ocho obras representativas del alumno a un jurado, después el aspirante debía superar un examen oral consistente en una especie de entrevista. Una vez superado el concurso-oposición, Villa Rojo obtiene la plaza de alumno oficial y se matricula en los cursos de Perfeccionamiento en Composición con Goffredo Petrassi y Música Electroacústica con Franco Evangelisti.

En la Academia Santa Cecilia permanecerá matriculado dos años, concretamente en 1970 y 1971. Este periodo dejará un importante poso en su obra. La influencia de Petrassi en Villa Rojo permanecerá viva incluso en su obra más tardía. En la Academia estudiará y analizará todas las tendencias de la vanguardia, pero sin llegar a asimilarlas a su propio lenguaje. Este será uno de los rasgos fundamentales de la escuela petrassiana, la independencia estética que el maestro italiano trataba de inculcar a sus alumnos. El mismo Petrassi se caracterizaba por ser un compositor dotado de una gran curiosidad por el trabajo de otros compositores. Su obra estaba marcada por el profundo conocimiento del pasado y en éste se cimienta la mayor parte de la misma. Petrassi negaba la existencia de su propia escuela y pretendía que sus alumnos siguieran su propia evolución estética al margen de otras tendencias, incluyendo la suya propia.



Finaliza en ese mismo año, 1970, sus estudios de piano, consiguiendo el "Accésit" en el Premio Nacional Fin de Carrera. Su intensa actividad en la Academia Santa Cecilia se complementa con otras actividades, como la de director de cursos y seminarios<sup>59</sup>. La actividad compositiva de Villa Rojo va tomando otras orientaciones a medida que sus incursiones en los diferentes estilos van haciéndose más frecuentes. El primer acercamiento a la escena es *Hombre aterrorizado-dor*<sup>60</sup>, para actor-mimo, clarinete y luces. Esta obra surge de la relación de Villa Rojo con otro pensionado de la Academia de Bellas Artes, Manuel Bayo. Bayo realiza los textos sobre los que Villa Rojo creará toda una atmósfera asfixiante que trata de recrearse en distintos estados de ánimo reflejados de la misma manera por el gesto, la escenografía y la música. La combinación de estos tres elementos en igualdad de condiciones, es decir, sin la supeditación de unos a otros, es una muestra del espíritu de apertura a las nuevas tendencias que Villa Rojo experimenta en Italia. Dicha combinación necesitaba ser plasmada de forma comprensible en una partitura, Villa Rojo idea para ello una partitura organizada en tres niveles que refleja al mismo tiempo el juego de luces, la acción del mimo (textual) y la música del clarinete. La estrecha colaboración entre Villa Rojo y Manuel Bayo dará lugar a otra obra, *Improvisaciones con textos de Manuel Bayo*.

La indeterminación de la fuente sonora es otra de las tendencias que Villa Rojo comienza a explorar. La primera obra en la emplea este tipo

---

<sup>59</sup>En 1970 dirige el seminario "La música de vanguardia y sus principales precursores", en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

<sup>60</sup> Estrenada el 24 de febrero de 1971.

de apertura es *Obtener variantes*<sup>61</sup>, en ella no se especifica la plantilla lo cual abre toda una serie de posibilidades fónicas que varían en función de la fuente sonora elegida en el momento de la interpretación. Una vez exploradas las múltiples posibilidades del viento, decide componer una obra para cuarteto clásico de cuerda, *Tiempos*<sup>62</sup>, la cual será posiblemente su obra más reconocida a nivel internacional durante mucho tiempo. El reconocimiento de *Tiempos* viene determinado por la obtención del Premio Béla Bartók que concede la Asociación de Músicos Húngaros. La repercusión de este premio hace que la obra sea seleccionada para representar a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en 1972. La última obra cuya composición está fechada en 1972 es *4+...* Esta es la primera obra en la que Villa Rojo emplea, como opción a elegir por el o los intérpretes, la cinta magnética. Villa Rojo ofrece dos opciones: realizar la obra un solo intérprete y los otros tres grabados en cinta, o bien, cuatro intérpretes en vivo. No podemos considerar *4+...*<sup>63</sup> como un primer acercamiento a la música electrónica, sino que más bien se trataría de una incursión en toda regla en la misma. Las clases con Evangelisti habían interesado sumamente a Villa Rojo, que a partir de los conocimientos técnicos adquiridos explora la combinación de las posibilidades del sonido en vivo y el sonido grabado. La indeterminación en el origen, pregrabado o no, de las fuentes, es una de las innovaciones que Villa Rojo estudia detenidamente en esta partitura, cuyo resultado sonoro es tan

---

<sup>61</sup> Estrenada el 28 de mayo de 1971. La parte del clarinete fue realizada por el propio compositor.

<sup>62</sup> Dedicada a su esposa, Pilar.

<sup>63</sup> Estrenada el 3 de diciembre de 1971 en Roma por Villa Rojo, en la versión para un clarinete en vivo y tres grabados.

sorprendente como posiblemente diferente en función de las dos opciones.

Durante 1971, y coincidiendo con su último año en la Academia Santa Cecilia, se pone en contacto, mediante un director de orquesta que conoce en dicha academia, con el trombonista Giancarlo Schiaffini. Schiaffini era un músico de reconocido prestigio no sólo en Italia sino también fuera de sus fronteras. Este prestigio estaba centrado sobre todo en sus interpretaciones de música contemporánea en las cuales él realizaba un trabajo serio que le había llevado a colaborar con compositores tan reconocidos como Luigi Nono. La relación de este trombonista con su instrumento es comparable a la de Villa Rojo con el suyo, ya que Schiaffini había estudiado las posibilidades del trombón, y su dominio de la técnica y a la vez libertad de la misma hacían de él un intérprete ideal para la creación de obras en colaboración con el compositor. A través de Schiaffini, Villa Rojo conoce al contrabajista Bruno Tommaso, y los tres deciden crear el grupo *Nuove Forme Sonore*. El grupo parte del concepto de instrumentista virtuoso, pero no en el sentido tradicional del término “virtuoso”, sino desde un punto de vista más experimental. Sus miembros pretendían abordar toda la problemática de la práctica instrumental al límite de sus posibilidades, estudiando a fondo su instrumento y enfocando su trabajo hacia la música contemporánea, trabajando ésta con toda seriedad. En un principio, sólo formaban el grupo los tres miembros fundadores, pero con el paso del tiempo se van incorporando nuevos instrumentos, ampliando así la capacidad del grupo para asumir otro tipo de programaciones.

La vida musical romana era muy activa, la efervescencia cultural, a todos los niveles, creaba un clima propicio para la creación de grupos de intérpretes y compositores que viven el grupo como algo más que la mera interpretación. Villa Rojo entra de pleno en esta intensa actividad musical que Roma le ofrece y participa en diferentes grupos, todos con planteamientos muy diferentes, lo cual enriquece su visión de la interpretación en gran medida. España nunca le había ofrecido esta posibilidad, de hecho su curiosidad interpretativa había llegado a un punto en el que Villa Rojo había decidido abandonar el instrumento por la composición. Pero en Roma se da inmediatamente cuenta de la multiplicación de posibilidades, como músico, y el enriquecimiento que la interpretación, y la convivencia con otros instrumentistas, le ofrece. Además del anteriormente citado *Nuove Forme Sonore*, Villa Rojo será miembro fundador de otro grupo: *The Forum Players*. El planteamiento de este grupo es totalmente diferente al de *Nuove Forme Sonore*. *The Forum Players* compartía con *Nuove Forme Sonore* el carácter virtuoso de sus integrantes, pero trataba de nutrirse de intérpretes no italianos, pues esa era su principal premisa.

La actividad musical romana giraba en torno a tres instituciones: la Academia Santa Cecilia, el Conservatorio de Música Santa Cecilia y *Nuova Consonanza*. Villa Rojo tuvo la fortuna de participar en la vida musical de las instituciones y participar de una experiencia única desde el punto de vista del creador-intérprete. Esta experiencia llega a su punto más interesante cuando el compositor entra a formar parte del Grupo de Improvisación de *Nuova Consonanza*. En este grupo, que no es más que una parte de *Nuova Consonanza*, no necesitaban intérpretes virtuosos ya que su planteamiento era bastante opuesto a los otros

grupos en los cuales Villa Rojo había participado y participaba en Roma. El Grupo de Improvisación quería nutrirse de compositores que tuvieran la capacidad de expresarse de forma poco ortodoxa con el instrumento, en palabras del propio Villa Rojo “pensar el sonido y realizarlo él mismo.” Se trataba de un concepto de improvisación libre partiendo de unas premisas mínimas que bien podía ser un ataque o cualquier elaboración sonora. La composición era iniciada e concluida en el momento de la interpretación y el interés de la misma era el sonido. El trabajo de Villa Rojo en el Grupo de Improvisación influirá de forma importante en su pensamiento estético, en su praxis interpretativa y, en definitiva, su obra compositiva.

La culminación de su etapa italiana no podría ser más interesante como compositor, pues Villa Rojo se enfrenta por primera vez a la composición para orquesta. Hasta este momento, su trabajo había girado en torno a la música de cámara, género en el que se movía con toda seguridad, pero la creación para orquesta interesaba al compositor porque era el modo de llevar su tendencia gráfica y sonora a la máxima expresión musical. La primera obra compuesta para orquesta es *Entrefases*<sup>64</sup> y tras ella, Villa Rojo emprenderá la realización de *Formas y fases*<sup>65</sup>, obra concebida como un concierto para clarinete y orquesta. *Formas y fases* planteó toda una revolución sonora por diferentes

---

<sup>64</sup> Compuesta en 1971 y estrenada el 8 de junio de ese mismo año en la Academia Santa Cecilia. En su estreno, la obra será interpretada por la Orquesta de la Academia Santa Cecilia, dirigida por Daniele Paris.

<sup>65</sup> Estrenada el 7 de febrero de 1972 en el Teatro Real de Madrid con Villa Rojo como clarinete solista.

motivos: su grafía, su estructuración, el tratamiento de la orquesta, y los materiales sonoros con los que se presenta el clarinete. El impacto que crea *Formas y fases*, entre la crítica y otros compositores, hace que sea seleccionada por el Jurado Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) para representar a España en el Festival Mundial de Reykiavik en 1973. La trascendencia de esta obra traspasa nuestras fronteras, como antes había ocurrido con *Tiempos*, cuando es galardonada con el Premio internacional del Disco Koussevitsky de 1978 a la mejor obra sinfónica de un compositor vivo grabada en disco.

Una vez finalizados los estudios en la Academia Santa Cecilia, se le concede el Diploma de Perfeccionamiento en Composición y el Premio Bonaventura Osma “al Mejor Alumno”. Además de este importante y reconocido premio a su trabajo en la Academia, Villa Rojo obtiene el Gran Premio de Roma, en ese mismo año 1972. El Gran Premio de Roma es un galardón de carácter trienal que sólo había sido concedido a otro compositor contemporáneo español, Carmelo A. Bernaola. Con motivo de este premio, La Academia de Bellas Artes de Roma organiza, con la colaboración de *The Forum Players*, un concierto monográfico<sup>66</sup> dedicado a su obra. Uno de los momentos más interesantes de este concierto es la realización de diferentes versiones de *Improvisaciones con textos de Manuel Bayo*, obra que Villa Rojo había realizado en 1970 para un sólo intérprete y de la cual aquí se realizan cuatro versiones: versión de soprano, de trombón, de piano y de contrabajo.

---

<sup>66</sup> El Programa del concierto sería el siguiente: *Tres piezas para piano*, *Paz en la guerra*, *Nueve piezas breves*, *Música sobre unos módulos*, *Improvisaciones con textos de Manuel Bayo* y *Obtener variantes*, todas ellas obras de Villa Rojo.

Como intérprete, su prestigio a nivel internacional continúa en aumento hasta el punto que graba un programa íntegramente dedicado a música de clarinete para la RAI (Radio Difusione Italiana). En dicho programa Villa Rojo hace gala de todos los recursos de su instrumento a través de su propia obra y de obras realizadas expresamente para él por otros compositores.

Los resultados de sus investigaciones habían sido llevados a la partitura ante este nuevo campo de posibilidades, y la grafía convencional se había convertido en una limitación que no le permitía plasmar sobre el papel todos estos nuevos recursos sobre los cuales había experimentado durante años. De esa situación nace otra de sus preocupaciones, que a la vez se convierte en uno de los rasgos más característicos de su obra: la notación-grafía. El empleo de una grafía “no convencional” que resolviera sus necesidades, a la hora de plantear al intérprete una obra, le lleva a crear una escritura específica para estos recursos. Su aportación al campo de la escritura musical se realiza no sólo desde el aspecto práctico, sino también desde el aspecto teórico. Muestra de este interés es su participación como ponente en el “Simposio Internazionale sulla problematica della attuale grafia musicale”, celebrado en Roma en ese mismo año. Concluye aquí la andadura italiana de Villa Rojo, que regresa a España tras una etapa repleta de nuevas experiencias, marcada por la apertura sonora y un eminente afianzamiento de los rasgos que caracterizan su creación desde el principio, pero ahora dotados de una base más sólida.

A su vuelta a España colabora, durante un breve espacio de tiempo,

en el Departamento de Educación musical, perteneciente a la Comisaría General de la Música. Los informes sobre Villa Rojo que habían llegado a la Comisaría desde Italia habían sido siempre muy satisfactorios, además los premios obtenidos avalaban su formación y su trabajo fuera de nuestras fronteras. Esto hace que el interés de los organismos estatales por el compositor crezca y que las personalidades que están al frente de los mismos quieran que entre a formar parte de sus filas. El total desinterés político de Villa Rojo hace que abandone los posicionamientos políticos e intensifique su actividad compositiva que adquiere, cada vez más, un carácter innovador. En su obra introduce cada vez con más frecuencia elementos novedosos en el aspecto visual de la partitura, con la incorporación de recursos escénicos, gestualismo, uso de fuentes sonoras diversas, etc.

La primera obra compuesta a su vuelta a España es *Formas planas*<sup>67</sup>, para conjunto de cuerdas. Con la creación de *Formas planas* se le concede al año siguiente el Premio Nacional de Música.

El texto y su transformación como un elemento sonoro más sigue siendo una de las preocupaciones de Villa Rojo. Los textos de Manuel Bayo habían sido empleados en dos ocasiones anteriores por él y ahora vuelven a ser los protagonistas en una obra para coro y conjunto instrumental, *Girando sobre diversos centros*<sup>68</sup>. Además de esta cantata, Villa Rojo compone en este año el conjunto de siete obras que posteriormente serán reunidas en el libro *Juegos gráfico-musicales*. Las

---

<sup>67</sup> Estrenada el 30 de octubre de 1974 en el Museo San Telmo de San Sebastián, en el marco del Festival de Música de Vanguardia.

<sup>68</sup> Sin estrenar.



siete obras presentan la tendencia más gráfica y abstracta de Villa Rojo, a la vez que su planteamiento más especulativo y experimental. *Formas para una estructura*<sup>69</sup> es la primera de estas obras y también la que marca la tónica del resto. Se trata de una obra compuesta para cuatro conjuntos indeterminados; conjunto vocal y tres conjuntos instrumentales de viento madera, viento metal y cuerda. La indeterminación de las fuentes sonoras se encuentra en la elección de los instrumentos dentro de cada familia, así como el número de los mismos. El planteamiento estructural deja perplejo en cuanto a la capacidad del compositor para organizar una partitura que contiene un número de elementos determinados que deben de ser localizados de forma nítida en la partitura. La siguiente obra *Figura erguido-grave*<sup>70</sup> continua la obra escénica de Villa Rojo. La obra está dedicada al compositor y trombonista Vinko Globokar. El planteamiento que Globokar tiene de la música instrumental es llevado por Villa Rojo a su obra, de ahí los efectos fónicos que trata de extraer al instrumento y de ahí también la gestualidad que se une a la música como una parte más de la misma. En *Figura erguido-grave II*<sup>71</sup> incorpora los elementos experimentados en la obra anterior a la voz, cuyo registro y género no se especifica (voz indeterminada). La utilización del texto en esta última obra es posiblemente una de las peculiaridades más notables, junto con el gestualismo, los recursos aplicados a la voz y la propia grafía de los

---

<sup>69</sup> Estrenada el 7 de diciembre de 1984 en el Conservatorio de Música de Granada por el Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga, dirigido por Rafael Díaz.

<sup>70</sup> Estrenada el 29 de mayo de 1973 en el Teatro Nino de Tollis por el trombonista Giancarlo Schiaffini.

<sup>71</sup> Estrenada el 24 de marzo de 1976 en Barcelona por la soprano Esperanza Abad.

mismos. Villa Rojo no elige un texto preexistente sino que construye la obra a partir de vocalizaciones desprovistas de todo significado. Al igual que había ocurrido con *Figura erguido-grave*, en esta versión para voz es evidente que el compositor concibe la obra en función de la intérprete, Esperanza Abad, y de la facilidad de la misma para realizar las acciones, tanto musicales con extramusicales, que en ella se le piden. En la siguiente obra, *Estructuras I*<sup>72</sup>, vuelve a plantear la indeterminación aplicada al tipo de fuente sonora (la partitura indica instrumentos indeterminados), pero en esta ocasión no bajo la forma de conjunto sino que especifica su pertenencia a la familia del viento-madera. A partir de esta obra se crea toda una serie de partituras para instrumentos indeterminados. La siguiente obra de la serie será *Estructuras II*<sup>73</sup> que, como en el caso de la anterior, lo que sí especifica es que deben ser ejecutados por un solo intérprete. Ambas obras posiblemente estén preconcebidas para un intérprete concreto, en el primer caso para el propio Villa Rojo, y en el segundo caso para Schiaffini. *Planos I*<sup>74</sup> está construida sobre vocalizaciones de un texto y escrita para soprano, clarinete, trombón y contrabajo. Sigue la corriente, bastante lógica en este compositor, de obras pensadas para intérpretes determinados en función de los cuales Villa Rojo explota la capacidad comunicativa del instrumento y de la voz más allá de la técnica convencional. *Planos I*, al igual que antes había sucedido con *Estructuras I y II*, es iniciadora de una serie que seguirá con *Planos II*<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Estrenada el 26 de marzo de 1976 en el Chateau de la Roche-Courbon, en el marco del Festival d'Art Contemporaine de Royan (Francia).

<sup>73</sup> Estrenada el 3 de noviembre de 1977 en la Sala Beat-77 de Roma por el Cuarteto Romano de Metales.

<sup>74</sup> Estrenada el 22 de febrero de 1973 en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona por el grupo *The Forum Players*.

<sup>75</sup> Sin estrenar.

Esta última obra cambia totalmente el planteamiento de la anterior al estar escrita para la formación clásica de cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo). *Planificaciones*<sup>76</sup> es la última obra compuesta por Villa Rojo en 1972, según la fecha del catálogo y 1973 según la edición de la partitura. El compositor escribe la partitura para un conjunto instrumental, concretamente un sexteto, que agrupa a dos instrumentos de viento-madera (clarinete y fagot), dos instrumentos de viento-metal (trompeta y trombón) y dos instrumentos de cuerda (violín y violonchelo). La agrupación en pares es elegida en función de la tímbrica de los instrumentos para que ésta se complemente, en cuanto a registros, a la vez que genere diferencias portadoras de mayor colorido.

Desde la consecución de sus estudios en Roma y hasta este momento, concretamente en el periodo 70-73, las obras realizadas por Villa Rojo manifiestan su tendencia más estructuralista. Esta tendencia está marcada por la necesidad de organización de los recursos sonoros. El continente es tan importante como el contenido en este intento de racionalización del espacio. A partir de la disposición de la estructura, Villa Rojo juega con las elaboraciones sonoras y con el control del tiempo dejando ciertos elementos a la voluntad del intérprete.

---

<sup>76</sup> Estrenada el 20 de mayo de 1974 en la Sinagoga del Tránsito de Toledo por el Grupo catalán *Diabolus in Música*, dirigido por su fundador, Joan Guinjoan, en el marco de la IV Decena Musical.

Sus investigaciones sobre el clarinete verán la luz no sólo a través de su obra compositiva, sino también a través de su primera obra pedagógica, *El clarinete y sus posibilidades*<sup>77</sup>. La Fundación Juan March le había concedido una beca de estudios científicos y con ella realizará este tratado aprovechando una estancia en el Castillo de Bayuela, en Toledo, lugar que Villa Rojo escoge para la total dedicación al mismo. *El clarinete y sus posibilidades* es la primera obra de esta naturaleza escrita en España para este instrumento. Villa Rojo parte de un estudio profundo sobre sus propias experimentaciones y está concebido no sólo desde la óptica del intérprete, sino también desde la del compositor. Será considerado como un tratado de referencia obligada para los intérpretes y también para los compositores, que a partir de su publicación incluirán en su obra toda una amplia gama de nuevos recursos, algunos olvidados por la técnica tradicional, y otros completamente nuevos. La trascendencia del tratado fue inmediata ya que fue presentado en público al año siguiente y reeditado poco más tarde. No podemos obviar la revolución que planteó este tratado y también el atrevimiento del mismo al plantear un estudio desde un punto de vista totalmente alejado de lo habitual pero acorde con la creación del momento.

La producción musical del compositor se ampliará con dos nuevas creaciones: *Diálogos posibles*, para conjunto instrumental y *Lineal-Secco*<sup>78</sup>. Esta última obra está compuesta para cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo) y dedicada a su profesor Gerardo

---

<sup>77</sup> VILLA ROJO, J.: *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Alpuerto. Madrid. 1975 (1ª edición).

<sup>78</sup> Estrenada el 12 de noviembre de 1975 en el Ateneo de Madrid por el Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.

Gombau, en una especie de homenaje a su maestro como su propio subtítulo indica, *Homenaje a Gombau*. Villa Rojo seguiría aquí la estela de homenajes a Gombau que también realizarían otros compositores. En este año, 1973, comienza la andadura del Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea y Villa Rojo es uno de los compositores elegidos para representar la nueva música española en Hispanoamérica. En esta primera edición del Festival, Villa Rojo participa con la obra *Obtener variantes*, junto con otros compositores españoles<sup>79</sup>.

En estos años, Villa Rojo desarrolla una intensa actividad como ponente en charlas y coloquios<sup>80</sup> donde expone la problemática de la interpretación y de la grafía contemporánea. La actividad difusora es una obligación que Villa Rojo mantendrá activa a lo largo de toda su carrera como una parte más de su dinamismo. En 1974 participa en la segunda edición del Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián<sup>81</sup>, en el cual estrena *Formas Planas* el 30 de octubre<sup>82</sup> durante

<sup>79</sup> Ramón Barce, Miguel Ángel Coria, Carlos Cruz de Castro, Tomás Marco, Joaquín Homs, Joan Guinjoan, Ángel Oliver, Rodolfo Halffter, Juan Hidalgo, Luis de Pablo y Ángel Luis Ramírez.

<sup>80</sup> En 1974 participa como ponente en el “Coloquio internacional arte y realidad”, celebrado en San Sebastián (Guipuzcua).

<sup>81</sup> El II Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián fue organizado por el Centro de Atracción y Turismo del Ayuntamiento de San Sebastián, junto con la Comisión de Música de Vanguardia. Los conciertos tuvieron lugar los días 30, 31 de octubre y 1, 2 y 3 de noviembre en la Capilla del Museo de San Telmo junto con conferencias diarias en la Sociedad Fonográfica.

<sup>82</sup> Ese día, además de *Formas planas*, se interpretan con carácter de estreno absoluto obras de Ana Bofill, María Luisa Ozaita, Agustín González Acilu, Antonio Agúndez, Rafael Gómez Senosiain, Claudio Prieto y Josep Cercós. Junto con estas obras se realizaron otras ya estrenadas de Carmelo A. Bernaola, Ramón Barce, Antón Larrauri, Francisco Escudero, Agustín Bertomeu y Tomás Marco.

el concierto de apertura del festival. En el transcurso del festival surge la idea, entre la soprano Esperanza Abad, el pianista y compositor Rafael Gómez Senosiain y el mismo Villa Rojo, de crear una agrupación especializada en la interpretación fiel de música contemporánea. La escasez de intérpretes y de grupos que abordarán la nueva creación partiendo de un trabajo serio, al igual que se realiza con la de otros periodos, preocupaba a Villa Rojo. En Italia su obra se había visto avalada, en los estrenos, por intérpretes de calidad que aseguraban un resultado óptimo. Su experiencia interpretativa en grupos de reconocido prestigio le abren camino para la formación de lo que posteriormente será el LIM (Laboratorio de Interpretación Musical). La idea del grupo se materializará al año siguiente, 1975, en el que tendrá lugar su presentación oficial en el Instituto Alemán de Madrid. Su nacimiento no es fruto de una vocación innovadora, sino que nace de transmitir con el mayor rigor posible la música contemporánea europea en general, y la española en particular. Apoyándose en intérpretes de reconocida solvencia, el LIM vendrá a ocupar un vacío importante en la música de nuestro siglo, siendo destinatario de obras de compositores no sólo españoles, sino también europeos y americanos. La relación de las obras interpretadas por el LIM están incluidas en los tres libros , que se ha encargado de recoger toda la documentación precisa siendo consciente de la importancia futura de su trabajo.

Además del Festival de San Sebastián, del cual será más adelante director artístico, su obra vuelve a ser una de las representantes de la música española en la segunda edición del Festival Hispano Mexicano

de Música Contemporánea<sup>83</sup>. En esta ocasión, la obra elegida tiene como protagonista la unión música-escena a través del gesto: *Figura erguido-grave I*. Villa Rojo será una presencia más o menos constante en los dos festivales anteriores y en ocasiones determinadas participará en otros ciclos internacionales, como en el Otoño Musical de París a finales de ese mismo año.

Su actividad compositiva en 1974 se mantiene en la línea del año anterior, conduciendo la experimentación cada vez a cotas más altas. Si en *Figura erguido-grave II* había incorporado el texto en calidad de elemento puramente sonoro y susceptible de elaboraciones, en esta ocasión y con *Elementos cantables*<sup>84</sup> lleva los recursos de la voz a tres grupos vocales. Las aproximaciones anteriores al coro, recordemos *Dos piezas sacras*, habían tenido lugar con textos predeterminados lo cual condicionaba ya la misma estructura musical y la capacidad de inclusión de recursos. El empleo de textos propios, desprovistos de su labor transmisora y provistos, tan sólo, de una función fónica, hace que la libertad del compositor no se vea limitada por el corsé del significado

---

<sup>83</sup> La representación española en el II Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea se completa con los estrenos mundiales de obras de: Carlos Cruz de Castro, Francisco Guerrero y Francisco Estévez. Además, participan obras ya estrenadas de otros compositores como: Antonio Agúndez, Claudio prieto, Tomás Marco, Ramón Barce, Joan Guinjoan, Agustín González Acilu, Rodolfo Halffter y Juan Hidalgo.

<sup>84</sup> Estrenada el 8 de octubre de 1981 en el Teatro de Bellas Artes de México por el Coro de Bellas Artes dirigido por Rufino Montero.

semántico. No sólo la voz y el viento serán los protagonistas de sus propuestas, también lo será la cuerda, con la que ya había establecido una relación de perfecto dominio en obras anteriores. En *Realizaciones posibles*<sup>85</sup> ofrece todo un abanico de posibilidades sonoras a un instrumento de arco sin determinar, dejando la elección del instrumento a juicio del intérprete. Tras la creación para diversas fuentes sonoras, sobre todo pequeñas agrupaciones de cámara, Villa Rojo vuelve a interesarse por la orquesta, medio para el que compone *Derivaciones espaciales y temporales*<sup>86</sup>, obra premiada en el Concurso Permanente de Composición Musical del Ministerio de Educación y Ciencia.

A mediados de los años setenta, Villa Rojo ya ha conseguido consolidar una importante carrera compositiva e interpretativa. Su estética mantiene las premisas señaladas en los años anteriores, pero su evolución le conduce a la exploración de nuevos medios. La organización espacial sigue interesándole, de ahí que siga un paso más y ahonde en estructuras del pasado aplicándolas a un lenguaje propio muy actual. Un ejemplo de esta aplicación será su serie de *concerti grossi*. La primera obra de esta serie será *Concerto Grosso I*<sup>87</sup>, en esta obra recurre a la estructura barroca que le sirve de título para organizar el material en torno a la alternancia de un grupo solista y una orquesta. El material (mínimo) es expuesto por los tres solistas (clarinete, oboe y fagot) en alternancia con la orquesta, elegida con el más puro criterio barroco, es decir, una orquesta de cuerda. *Concerto Grosso I* fue

---

<sup>85</sup> Estrenada el 2 de mayo de 1979 en Radio France (París) por el violinista Manuel Enríquez.

<sup>86</sup> Sin estrenar.

<sup>87</sup> Estrenada el 2 de diciembre de 1975 en el Teatro Real de Madrid.



premiada con el "Arpa de Plata" del Concurso "Arpa de Oro"<sup>88</sup> organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros.

En *Apuntes para una realización abierta*<sup>89</sup> continúa la línea de obras anteriores, en cuanto al empleo de vocalizaciones de texto, pero introduciendo en la partitura otras fuentes sonoras como el piano y la percusión, además de la voz indeterminada y el clarinete. Es evidente en la partitura que está pensada y concebida expresamente para los intérpretes del LIM, siendo Villa Rojo un perfecto conocedor de las capacidades de los mismos. En *Espaciado rítmico*<sup>90</sup> rompe la formación, anteriormente utilizada con cierta frecuencia, del cuarteto de cuerda clásico al considerar cuarteto de cuerda el formado por el violín, la viola, el violonchelo y el piano. La incorporación de la música electroacústica a un instrumento tradicional como el clarinete da nuevas orientaciones a su obra, que sufre un importante avance con *Forme variabili* y *Piú in la*, ambas para clarinete elaborado electroacústicamente. Villa Rojo sigue una de las tendencias más propias de la música de vanguardia, la electroacústica, para ampliar más allá de lo tradicional las posibilidades sonoras de su instrumento.

---

<sup>88</sup> El concurso tuvo como broche de oro un concierto celebrado en el Teatro Real de Madrid el día 2 de diciembre de 1975. En dicho concierto se interpretaron obras de los finalistas: *Fantasia para violonchelo y piano* de Claudio Prieto, *Au bord d'abimes* de Félix Ibarondo, *A emos A* de Francisco Guerrero, *Concerto grosso I* (Arpa de Plata) de Jesús Villa Rojo, *Endecha para una encordadura* de Francisco Guerrero y dos obras del ganador del premio "Arpa de Oro": *Concierto Barroco N°1* y *Autodafé* de Tomás Marco.

<sup>89</sup> Estrenada el 25 de noviembre de 1975 en el marco del I Ciclo de conciertos del LIM, celebrado en el Instituto Alemán de Madrid. En su estreno fue interpretada por Esperanza Abad, Jesús Villa Rojo, Joaquín Anaya y Rafael Gómez Senosiain.

<sup>90</sup> Estrenada el 28 de abril de 1977 en la Sala Fénix de Madrid por el Grupo de *Música Contemporánea de Lisboa*.

Hasta la fecha no había dedicado muchas páginas a los instrumentos de teclado, aunque sí había explorado sus recursos combinándolos con los de otros instrumentos. Con *Móviles*<sup>91</sup>, para instrumento indeterminado de teclado, cierra el ciclo de obras dedicadas a instrumentos indeterminados de viento-madera, viento-metal y cuerda, obras, en definitiva, en las que especula con las posibilidades de cada familia. Tras esta intensa actividad compositiva, su trabajo es reconocido en festivales y premios, un ejemplo será la Medalla de Oro de Bellas Artes concedida en ese mismo año, 1975.

A pesar de la creación de nuevos festivales, que pretendían difundir la música contemporánea española, el panorama musical era todavía insuficiente y carente de una infraestructura que asegurara no sólo los estrenos, sino la continuidad de la interpretación de las obras y los encargos, así como la publicación de las mismas. Con el fin de paliar parte de esta carencia nace la idea de fundar una Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), un importante proyecto para la música española del que Villa Rojo formó parte activa desde el principio de su gestación.

La cita anual de Villa Rojo con el Festival Hispano Mexicano<sup>92</sup> de Música Contemporánea volverá a tener lugar en 1976, hasta ahora su presencia en el mismo desde el principio había sido constante. Los compositores de la Generación del 51 y los más representativos de la

---

<sup>91</sup> Estrenada el 11 de junio de 1976 en París por el pianista y compositor Carles Santos.

<sup>92</sup> Durante el III Festival de Música Contemporánea se interpretarán, además de *Juegos gráfico-musicales* de Jesús Villa Rojo, los siguientes estrenos absolutos: *Bilbung* de Francisco Estévez y *Sagitario* de Carlos Cruz de Castro.

generación siguiente, entre ellos el propio Villa Rojo, mostraban su obra en México como punta de lanza de la vanguardia musical española.

Mientras su obra era estrenada dentro y fuera de España, Villa Rojo estrenaba a su vez obras de otros compositores españoles<sup>93</sup>. Muchas de estas obras habían sido sugeridas por el propio Villa Rojo convirtiendo al LIM y a sí mismo en un vehículo de expresión de la creación más innovadora. En su segundo año de vida, el LIM ya cuenta con una breve pero reconocida trayectoria participando en los Días de Música Contemporánea<sup>94</sup> organizados por Radio Nacional de España. De los seis días que dura este ciclo, arriesgado en cuanto a la programación que emprende, el LIM se hará cargo del penúltimo concierto<sup>95</sup> que será dedicado a compositores españoles cuyos nombres se asocian a la denominación de “intergeneracionales” y a la generación inmediatamente siguiente. Ese mismo año dirige un taller de nuevos procedimientos instrumentales en el marco del Festival d'Art Contemporaine de Royan. Una perfecta muestra de estos nuevos procedimientos es su propia obra, por ello en ese mismo marco se estrena *Estructuras I*.

<sup>93</sup> El 19 de febrero de 1976 tiene lugar en el Ateneo de Madrid el VI Ciclo de Intérpretes de España. Villa Rojo se hace cargo, dentro de este ciclo, del concierto XXVI junto a la pianista Elisa Ibáñez. En este concierto se estrenan mundialmente dos obras: *Epígrafe* de Manuel Angulo y *Contextura* de Ángel Arteaga. Además Villa Rojo interpreta su obra, *Música para obtener equis resultados*.

<sup>94</sup> Tienen lugar del 3 al 8 de mayo de 1976.

<sup>95</sup> En el concierto, que tiene lugar el 7 de mayo, el LIM (Esperanza Abad, Jesús Villa Rojo, Joaquín Anaya y Rafael Gómez Senosiáin) interpretan: *Obtener variantes* de Jesús Villa Rojo, *Pretérito imperfecto* de Pablo Riviére, *Enigmática* de Rafael Gómez Senosiáin, *Chanson de Rahit* de Jean Papineau-Couture y *Ultramarina* de Tomás Marco.

Villa Rojo continúa explorando nuevos planteamientos estructurales a la vez que explota los anteriormente empleados. Si en *Concerto grosso I* había tomado como referencia la estructura del *concerto grosso* barroco, en *Concerto grosso II* amplía las posibilidades de esta estructura empleando un grupo de solistas poco convencional (piano, vibráfono y clave). La sonoridad típicamente barroca del clave contrasta con el timbre de los otros dos solistas, dicho contraste probablemente sea perseguido por el propio compositor. La cuerda sigue siendo la espina dorsal de la orquesta, pero en esta obra Villa Rojo la fracciona en tres grupos instrumentales, combinándola en dos de ellos con el viento y buscando una cohesión entre los registros de la cuerda y la madera. La fragmentación de la cuerda en tres grupos consigue una organización tímbrica resuelta de la siguiente manera: un primer grupo formado por flauta, viola, violonchelo y fagot, un segundo grupo formado por el cuarteto clásico de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) y un tercer y último grupo formado por violín, oboe, clarinete bajo y contrabajo.

En *Esquemas* vuelve a combinar la música electroacústica con el sonido natural ampliando de nuevo las posibilidades fónicas del clarinete, que es elaborado electroacústicamente. En *Ellos*<sup>96</sup> sigue trabajando los recursos vocales dejando indeterminado el tipo de voz, permitiendo así la práctica libertad del intérprete y empleando como recurso sonoro las vocalizaciones de texto. Es una obra concebida en

---

<sup>96</sup> Obra compuesta por encargo del grupo *Nuove Forme Sonore* y estrenada por éste el 3 de noviembre de 1977 en la Sala Beat-77 de Roma.

función de los intérpretes de *Nuove Forme Sonore*, por ello Villa Rojo elige una plantilla formada por la voz indeterminada, flauta, trombón, violonchelo y percusión. La Fundación Juan March le concede una beca a la Creación Musical y con ella aborda de nuevo la composición para orquesta en *Rupturas*<sup>97</sup>. La composición para orquesta está unida a la problemática del estreno y de la interpretación, más cuando hacemos referencia a obras con la dificultad añadida de la grafía y los procedimientos instrumentales novedosos. Empezar un trabajo de esa envergadura siendo sabedor de que nunca va a ver la luz puede ser un ejercicio de voluntad que un compositor emprende cada cierto tiempo, pero Villa Rojo ya había abordado antes la creación para este medio con lo cual no estábamos ante un mero trabajo de ejercitación ni tan sólo de experimentación.

La participación de Villa Rojo en *Nuove Forme Sonore* había dejado una huella importante en dicho grupo, sobre todo mantenida a través de la amistad del compositor con sus otros miembros. Esta relación seguía viva a través de encargos y colaboraciones, aunque Villa Rojo ya no tuviera su residencia en Italia. *Nuove Forme Sonore*, interesada por el trabajo que el compositor realizaba en España, le dedica un monográfico el 3 de noviembre de 1977. En este concierto<sup>98</sup>, Villa Rojo

---

<sup>97</sup> Estrenada el 12 de enero de 1980 en el teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española dirigida por Enrique García Asensio.

<sup>98</sup> El concierto se realiza bajo el título "*Nuove Forme Sonore: Rassegna di música contemporánea*". Tuvo lugar en el Teatro Alberico de Roma y en él se estrenó: *Ellos* de Jesús Villa Rojo y se interpretaron otras obras de Villa Rojo ya estrenadas: *Juegos gráfico- musicales II, 4+...* y *Obtener variantes*. *Nuove Forme Sonore* estuvo integrado por la soprano Michiko Hirayama, Jesús Villa Rojo, la flautista Marianne Eckstein, los trombonistas Giancarlo Schiaffini y Loris Grossi, el percusionista Michele Iannaccone, los trompistas Máximo Bartolotti y Alberto Corvina.

recuerda su época como integrante del grupo y se hace cargo de la parte de clarinete. La reunión de sus facetas (compositor e intérprete) no sólo se produce en Italia sino también en España a través del LIM. Los días 24 de noviembre y 1 de diciembre de 1977, Villa Rojo participa con el LIM en la exposición “Forma y medida en la música española actual”<sup>99</sup>. Esta exposición es una de las acciones que poco a poco van surgiendo a partir de los organismos oficiales y concretamente desde la gestión de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos a la que pertenece la Dirección General de la Música. El Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea<sup>100</sup> llega ya a su cuarta edición y vuelve a tener en sus filas, de representación española, a Villa Rojo. A través de esta edición del festival, Villa Rojo presenta en América *Hombre aterrorizado-dor*, una de sus obras más controvertidas y representativas.

Su capacidad organizativa como director de seminarios queda reflejada en el Ciclo sobre la evolución histórica de la música, celebrado en el Palacio del Infantado de Guadalajara, provincia de origen de Villa Rojo que siempre apoyará al compositor en todos los trabajos. Por su

---

<sup>99</sup> El LIM interpretó obras realizadas para el Grupo de Clarinetes del LIM: *Superposiciones variables* de Carmelo A. Bernaola, *Complejos X* de José Luis Berenguer, *Reflejos* de Claudio Prieto, *Clarinete-concepto* de Agustín González Acilu, *4+...* (en versión para cuatro clarinetes en vivo), *Obtener variantes* de Jesús Villa Rojo, *Teatro* de Antonio Agúndez, *Variaciones laberinto* (versión para quinteto de clarinetes) de Carlos Cruz de Castro, *De vez en cuando* de Agustín Bertomeu, *Hoquetus* de Tomás Marco y *Red* de Ramón Barce.

<sup>100</sup> En el IV Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, la música española está representada por: *Hombre aterrorizado-or* de Jesús Villa Rojo, *Contextura* de Ángel Arteaga, *Coral* (estreno absoluto) de Pablo Riviére, *Vocum* de Francisco Cano, *Espai sonor* de Ana Bofil, *Espai sonor. IV* de Carles Santos, *Aramateix* de Llorenç Barber, *Timanfaya* (estreno absoluto) de Carlos Cruz de Castro, *L'imuito* de José Ramón Encinar, *Chamán* de Luis de Pablo, *Tres canciones*

parte, Villa Rojo intenta a lo largo de su vida acercar a esta provincia manchega una parte de la creación musical española a través de la organización de seminarios y conciertos. Podemos considerar que Villa Rojo sí ha sido profeta en su tierra y que su trabajo ha sido reconocido desde el principio en la misma, por ello él demuestra su agradecimiento siendo un profundo conocedor del pasado y presente musical de su tierra así como un importante dinamizador cultural de la misma.

El LIM es el destinatario de gran parte de su obra; tras mucho tiempo el compositor encuentra el vehículo de expresión adecuado. Las incorporaciones de intérpretes al grupo influyen en parte de su catálogo ya que las necesidades del grupo se van ampliando así como sus expectativas y eso exige diversificación, en algunos casos, de la plantilla. Cuando Villa Rojo compone pensando en el LIM lo hace en función de una plantilla determinada; un ejemplo es *Nosotros*<sup>101</sup>, para violín, clarinete, percusión y piano. *Nosotros* fue seleccionada por el Jurado internacional de la Sociedad internacional de Música Contemporánea (SIMC) para representar a España en el Festival mundial de Estocolmo (Suecia) y Helsinki (Finlandia) en 1978. El conjunto instrumental empleado en *Nosotros* se amplía en *Vosotros y ...*<sup>102</sup>. Esta obra es una muestra del interés que despierta la obra de Villa Rojo en otros grupos dedicados a la interpretación de música contemporánea. Además de las obras destinadas a una plantilla

---

(estreno absoluto) de Juan José Falcón, *Croquis* de Antonio Agúndez y *Tres piezas para piano* de Agustín González Acilu.

<sup>101</sup> Compuesta por encargo del LIM y estrenada por éste el 7 de febrero de 1977 en el Palacio de Carlos V de Sevilla dentro del Ciclo de Música Contemporánea.

<sup>102</sup> Estrenada el 5 de diciembre de 1977 en los Conciertos del *Grupo L'Itineraire* en París (Francia) por el citado grupo, dirigido por Charles Bruch. En el estreno, Villa Rojo participó como clarinetista.

determinada, Villa Rojo vuelve a componer para un conjunto instrumental indeterminado. Este tipo de obras amplía las posibilidades de interpretación dejando a la elección de los intérpretes el parámetro tímbrico. *Temas*<sup>103</sup> responde a este criterio compositivo, aunque es estrenada por el Grupo de Clarinetes del LIM.

Hasta el momento sólo había compuesto un concierto para instrumento y grupo instrumental, *Formas y fases*, en el que el clarinete era el protagonista y por lo tanto fue escrito pensando en sus propias capacidades. En 1977 compone el *Concierto I para violín y orquesta*<sup>104</sup>. Cuando emprende la composición de este concierto, Villa Rojo tenía la intención de realizar una serie de conciertos para instrumento solista y orquesta, con otro concierto para violonchelo y conjunto instrumental, intención que se verá materializada más adelante.

La serie de sus tres *concerti grossi* se concluye en 1978 con el *Concerto grosso III*<sup>105</sup>. Es la culminación de una idea concebida años antes e iniciada en el *Concerto grosso I*. En el primer *concerto* había empleado un grupo de solistas de viento madera, en el segundo *concerto* los solistas compaginaban la percusión con la tecla, y en el tercero el viento metal (trompa, trompeta y trombón) es el encargado de exponer el material. Villa Rojo conserva del segundo *concerto* la división del conjunto instrumental en tres grupos, pero a diferencia de los dos *concerti* anteriores, el papel de la cuerda aparece minimizado y

---

<sup>103</sup> Estrenada el 24 de mayo de 1977 por el Grupo de Clarinetes del LIM formado por: un clarinete piccolo, clarinete soprano, clarinete alto y clarinete bajo.

<sup>104</sup> Sin estrenar.

<sup>105</sup> Estrenada el 21 de noviembre de 1979 en la sede de la Fundación Juan March de Madrid e interpretada por el Grupo *Koan*, dirigido por José Ramón Encinar.



segregado a un solo grupo, el formado por dos violines, viola y violonchelo; mientras que otro grupo reúne a un trío de maderas (flauta, oboe, clarinete); y un último grupo a la percusión y tecla (xilófono, vibráfono y piano). Uno de los aspectos más llamativos de su actividad compositiva durante 1978 reside en la composición de una obra para guitarra, *Temples*<sup>106</sup>, instrumento que no aparece en su catálogo hasta la fecha. De su relación con *Nuove Forme Sonore*, y en particular con el trombonista Giancarlo Schiaffini surge en 1978 *Acordar*<sup>107</sup>, para trombón o instrumento de viento indeterminado y percusión. El grupo de Clarinetes del LIM será el centro de algunas de sus composiciones, *Klim*<sup>108</sup>, es la primera obra compuesta expresamente para este tipo de agrupación por Villa Rojo y su creación, posiblemente, se haya visto motivada por las necesidades del grupo de un repertorio propio del cual carecían.

Villa Rojo es nombrado en 1978 director del Conservatorio de Cuenca, puesto del que dimite al año siguiente. Como director del Conservatorio ejerció una importante labor gestora impulsando los trabajos de música contemporánea y aportando sus experiencias en el campo de la música electroacústica. El Conservatorio de Cuenca era y es uno de los más experimentales desde el punto de vista de sus experiencias con alumnos en los campos en los que la música emplea

---

<sup>106</sup> Estrenada el 6 de mayo de 1983 en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa por el guitarrista López e Silva.

<sup>107</sup> Estrenada el 14 de noviembre de 1981 en la Sala Beat-71 de Roma por el trombonista Giancarlo Schiaffini y el percusionista Michele Ianncone, a quienes está dedicada la obra.

<sup>108</sup> Estrenada el 13 de diciembre de 1978 en el museo de Arte Contemporáneo de París por el Grupo de Clarinetes del LIM formado por: Manuel Lillo, Fernando Aranda, Tomás Castillo y Miguel López Torres.

las nuevas tecnologías. Desde su posición de director, Villa Rojo trata de enfocar la enseñanza desde un punto de vista menos anquilosado a lo que venía siendo habitual en el academicismo musical del momento. Al año siguiente de su nombramiento, el compositor dimitirá de su puesto. El mismo Villa Rojo reconoce que recibió el nombramiento con ilusión ya que era el primer conservatorio español con laboratorio de música electrónica. La dimisión vino motivada por un cambio de presidente de la Diputación de Cuenca, Villa Rojo se entrevistó con él y en la entrevista el presidente de la Diputación le dice que le habían llegado rumores de que en Cuenca se estaba creando uno de los mejores conservatorios de Europa y él no quería un conservatorio importante sino que se conformaba con “una cosa corrientita”. Villa Rojo le respondió que tenía razón y que en la próxima reunión tendría su dimisión. Ese mismo año es designado ganador del Premio Koussevitzki en el Festival de Salzburgo con *Formas y fases*, obra realizada siete años antes. Su obra estará presente en todos los acontecimientos musicales importantes de 1978: el I Ciclo Internacional de Música de Cámara<sup>109</sup>, el Concierto “Música y nuevas posibilidades instrumentales”. Todas las obras programadas en este último concierto fueron escritas expresamente para ser realizadas por Villa Rojo: *Superposiciones variables* de Carmelo A. Bernaola, *Akelarre* de Tomás Marco, *Clarinete-concepto* de Agustín González Acilu y *4+...* del propio Villa Rojo. Ambos conciertos son una muestra del impulso que el compositor trata de dar a la música contemporánea en España, concretamente el segundo concierto es un despliegue de los recursos

---

<sup>109</sup> Tuvo lugar del 13 al 18 de febrero de 1978 en la Casa de la Cultura de Cuenca. las obras interpretadas fueron: *Obtener variantes* de Jesús Villa Rojo, *Aulaga* de Juan Hidalgo, *Argia ezta ikusten* de Carmelo A. Bernaola y *Trivium* de F. Cano.

que Villa Rojo ha experimentado y sistematizado. El concierto ofrece todas las capacidades imaginables del clarinete en un tono osado en el cual Villa Rojo se enfrenta a su propia obra y a los otros compositores representativos que asumen estos nuevos recursos enriqueciendo notablemente su visión del instrumento desde el punto de vista compositivo.

Villa Rojo plantea un concierto en su pueblo natal, Brihuega, a través del Ciclo de Otoño de esta localidad bastante convencional en cuanto a programación, posiblemente debido al lugar y contexto en el cual se realiza. Dentro de ese ciclo, el LIM se hace cargo del programa del 9 de diciembre, interpretando las siguientes obras: *Cuarteto para clarinete, violín, violonchelo y piano*, de Paul Hindemith, *Trío n.º 4 Op. 11* de Beethoven y *Nosotros* de Jesús Villa Rojo. La edición de 1979 del Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea<sup>110</sup> vuelve a ser la ventana a América de la obra más innovadora de Villa Rojo. Uno de los acontecimientos más representativos del último año de la década de los setenta será la aparición del Festival de Música de Siglo XX de Bilbao<sup>111</sup>. Desde el principio la organización del Festival cuenta

<sup>110</sup> El festival se celebra entre los meses de septiembre y octubre de 1979, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Las obras españolas interpretadas son las siguientes: *Música para obtener equis resultados* de Jesús Villa Rojo, *Poema a Cruz de Castro* (electrodanza), de Francisco Estévez, *Cuéntame* de Enrique Macías, *Sonata* de Claudio Prieto, *Homenaje a Rodolfo Halffter*, *Preludio y danza española* de Ernesto Halffter, *Himnen an Lesbierinnen* de Agustín González Acilu, *Eu so nunia suspiro* de Román Alís, *Vivencia Op. 11* de Agustín Bertomeu, *Argia ezta Ikusten* de Carmelo A. Bernaola, *Sonidos en la noche* de Josep Soler, *682-3133 Buffalo Minnesota* de Carles Santos, *Comic* de José Luis Berenguer, *Condicionado* de Luis de Pablo, *Aulaga 2* de Juan Hidalgo, *Métrica II* de Ramón Barce y *Xenias Panatas* de Francisco Guerrero.

<sup>111</sup> El martes 6 de noviembre, el LIM interpreta: *Nosotros* de Jesús Villa Rojo, *Versos a cuatro* de Ángel Oliver, *Oda* de Edison Denisov, *Así* de Carmelo A. Bernaola, *Retablo* de Alfredo Aracil y *Trivium* de Francisco Cano. El miércoles 7 de

con la presencia del LIM, como grupo residente, y de Villa Rojo como director musical del mismo. La cita anual en Bilbao será el centro de homenajes, conferencias, conciertos, en los que se dará un importante impulso a la música contemporánea española y a través del mismo se canalizarán obras de compositores contemporáneos europeos desconocidos hasta la fecha en España. Otro de los acontecimientos importantes para el compositor será su colaboración con el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/musique (IRCAM) del Centro Pompidou de París. De sobra es reconocido el prestigio del IRCAM en cuanto a su dedicación a la experimentación musical. El interés por los nuevos procedimientos instrumentales y por el trabajo que Villa Rojo había realizado a partir del estudio de los mismos hace que soliciten su colaboración. Por otra parte, en España su trabajo se incorpora a diversos medios poco acostumbrados a la interpretación de la música que Villa Rojo propone en ese momento, un ejemplo es la incorporación en uno de los programas de la Banda Municipal de Madrid<sup>112</sup> de *Églogas*. Esta obra había sido compuesta ese mismo año aunque no fuera concebida para banda de música sino para conjunto instrumental de viento-metal formado por: tres trompas, tres trompetas y tres trombones.

---

noviembre el Grupo de Clarinetes del LIM interpretan: *Obtener variantes* de Jesús Villa Rojo, *Contexto II* de Ángel Arteaga, *Red* de Ramón Barce, *Grimorios* de Antón Larrauri, *Hoquetus* de Tomás Marco, *Achode nº1* de Carmelo A. Bernaola y *Oculto* de Luis de Pablo.

<sup>112</sup> El concierto se celebra el 9 de diciembre en el Centro Cultural de la Villa y en él se interpretan: *Églogas* de Villa Rojo, *Viva el rumbo* de Cleto Zabala, *La verbena de la paloma* de Tomás Bretón, *La revoltosa* de Ruperto Chapí, *Entrada* de Carmelo A. Bernaola, *Poema helénico* de Francisco Calés, *Marcha triunfal* de Francisco Esbrí, *Tres danzas valencianas* de Armando Blanquer y *La niña de plata y oro* de José Muñoz Mollada. Todas las obras del programa fueron dirigidas por Moisés Davia a excepción de *Églogas* que fue dirigida por el mismo Villa Rojo.

El año 1979 no presentará en su evolución compositiva ninguna ruptura respecto a trabajos anteriores, continúa en su línea estética especulativa y experimental en la que la libertad sonora y las elaboraciones fónicas son las protagonistas de la obra. La composición para orquesta siempre había interesado a Villa Rojo, y este interés se pone de manifiesto en *Continuo*<sup>113</sup>. Podemos considerar esta obra como el consecuente de su trabajo orquestal en *Rupturas* y el antecedente de *Antilogía*, uno de sus proyectos más ambiciosos. El viento metal va cobrando cada vez más importancia en la producción de Villa Rojo. Tras haber dedicado composiciones predominantemente al trombón sólo, instrumento muy plástico para el compositor, éste es combinado posteriormente con la voz, o bien, con el viento madera y la cuerda. En *Églogas*<sup>114</sup> emprende la composición para conjunto instrumental de metal tratándolo como una especie de gran trío de metales del que forman parte otros tres instrumentos iguales, en total, tres trompetas, tres trombones y tres trompas.

El LIM tiene su parte de responsabilidad en la obra que Villa Rojo realiza en 1979. Pensando en el grupo realiza *...y también*<sup>115</sup> y la serie

---

<sup>113</sup> Estrenada el 4 de junio de 1981 en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, durante un concierto del Festival Gulbenkian e interpretada por la Orquesta Glubenkian dirigida por Álvaro Salazar.

<sup>114</sup> Obra compuesta por encargo de Radio Nacional de España para conmemorar el 450 aniversario de Juan del Enzina.

<sup>115</sup> Estrenada el 7 de marzo de 1983 en el Instituto Francés de Madrid dentro del Noveno Ciclo de conciertos del Aula de Nueva Música. En el estreno fue interpretada por el LIM (Francisco Martín, violín; Jesús Villa Rojo, clarinete; Belén Aguirre, violonchelo y Luis Rego, piano).

*Material sonoro I, II, III, IV y V*<sup>116</sup>, para conjunto indeterminado. La siguiente obra que realiza, y a en la que concentra toda la dedicación compositiva de 1980 es *Antilogía*<sup>117</sup>. Esta obra exigía un alto grado de responsabilidad al tratarse de un encargo de la Orquesta Nacional de España, en ella Villa Rojo lleva a la orquesta todo lo estudiado con anterioridad en su obra. La ambición compositiva es reflejada en *Antilogía*, obra que, a pesar de estrenada en los ochenta, fue objeto de revuelo e indignación por parte de público e intérpretes.

A partir de 1980, Villa Rojo comienza a ejercer la docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Durante un periodo de catorce años ocupa la plaza de profesor de Armonía, trabajo que hace compatible hasta 1993 con la composición y la interpretación. Su experiencia docente se extiende a América donde participa en los Cursos latinoamericanos de Música Contemporánea de Itapira (Brasil), en los Cursos de la Escuela de Perfeccionamiento, Vida y Conocimiento de México D.F y en Italia en los Cursos Internacionales de Perfeccionamiento de Peruggia. Desde el Conservatorio impulsa la difusión de la música contemporánea organizando las Jornadas de Música Española Contemporánea, otro de los intentos del compositor de llevar la nueva creación al mundo académico. Junto con la ACSE

---

<sup>116</sup> Serie compuesta por encargo del Grupo LIM. Fue estrenada al completo el 1 de mayo de 1979 en la Sala Fénix de Madrid por el Colectivo Renovador del LIM integrado por: Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano y Mikel Llewelin, guitarra eléctrica)

<sup>117</sup> Obra compuesta por encargo de la Orquesta Nacional de España (ONE). Estrenada el 27 de marzo de 1981 en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Nacional de España dirigida por José Ramón Encinar.

organiza en el Conservatorio un concierto de música contemporánea para contrabajo, electrónica y piano<sup>118</sup>. El concierto tendría lugar el 30 de noviembre de 1981 en el mismo Conservatorio y en él se programarán obras de compositores españoles que asumen la composición de obras para este tipo de fuentes sonoras, desde luego, muy poco habituales en un concierto convencional. Como intérprete y compositor, en 1980 colabora en un concierto organizado por la Asociación de Música de Lérida<sup>119</sup> en el que el LIM se hace cargo del programa de dicho concierto, además de abordar la programación de la segunda edición del Festival de Música del siglo XX de Bilbao<sup>120</sup>.

En 1981 comienza la colaboración con el pintor Domingo Sarrey. Esta colaboración dará sus frutos en ese mismo año con la creación en dos obras: *Cazza* y *En el centro del ciclón*, ambas para cinta magnética. El mundo de imagen siempre había sido muy atrayente para los compositores, Villa Rojo es uno de los creadores que más se abre a este tipo de nuevas posibilidades. De hecho su propia obra gráfica tiene un

---

<sup>118</sup> En este concierto se interpretan: *Hoyada* de Jesús Villa Rojo, *Foglio II* de Enrique Macías, *Dúo* de Ramón Barce, *Reloj interior* de Ramón Barce, *Contra-contrabajo* de Francisco Estévez y *Variantes combinadas* de Carmelo A. Bernaola.

<sup>119</sup> El concierto tiene lugar el 9 de marzo de 1980 en el Instituto de Estudios Llerdenses y en él se interpretan: *Arcadia* de Tomás Marco y *Nosotros* de Jesús Villa Rojo.

<sup>120</sup> El 18 de noviembre de 1980 el Grupo de clarinetes del LIM (Manuel Lillo, clarinete piccolo; Jesús Villa Rojo, clarinete soprano; Fernando Aranda, clarinete contralto; Tomás Castillo, clarinete bajo y Miguel López Torres, clarinete contrabajo) interpreta: *Klim* de Jesús Villa Rojo, *Four Pitches* de Zoltan Jeney *Auguris* de Joaquín Homs, *Grimorios* de Antón Larrauri, *¡Qué familia!* de Carmelo A. Bernaola y *Nell tempo e nella ragione* de Gianfranco Pernaiachi.

componente plástico visual al margen de lo puramente musical. Por otra parte, la combinación de la música grabada con la interpretación en vivo de un instrumento tradicional es una de las opciones de trabajo que se plantea este compositor en obras como *Hoyada*<sup>121</sup>. Hasta el momento, no había dedicado ninguna obra para flauta sola, emprenderá este año el reto de la composición para este instrumento con *Dimensiones*<sup>122</sup> abriendo la flauta a las posibilidades que había experimentado con otros instrumentos.

Los integrantes del LIM fueron destinatarios de una parte de su producción, a título individual. Este año dedica a la violonchelista Belén Aguirre y al violinista Francisco Martín su obra *Divertimento I*<sup>123</sup>. El estreno del *Gran Septuor*<sup>124</sup> de Petrassi en España es uno de los acontecimientos que más resalta el propio Villa Rojo. Dicho estreno se produce dentro del III Ciclo de Música de Cámara y polifonía de la Orquesta y Coros Nacionales de España en la temporada 1980/1981.

---

<sup>121</sup> Estrenada el 1 de junio de 1981 en los Encuentros de Música Contemporánea organizados en Lisboa por la Fundación Calouste Gulbenkian. El día del estreno fue interpretada por el contrabajista Rafael de Lara.

<sup>122</sup> Estrenada el 28 de marzo en Castel S'Angelo de Roma por el flautista Roberto Fabbriciani.

<sup>123</sup> Estrenada el 19 de enero de 1981 en el Teatro Real de Madrid por Belén Aguirre y Francisco Martín.

<sup>124</sup> El estreno tiene lugar el 3 de febrero de 1981 en el Teatro Real de Madrid. En el concierto además de la obra de Petrassi se estrena en España la obra de Villa Rojo, *Vosotros y...* y se interpreta el *Septet* de Igor Stravinsky junto con el *Konzert* de Antón Webern.



Esta obra del maestro italiano, por otra parte considerada ya como uno de los clásicos de la música de cámara del siglo XX, es estrenada en un programa donde el LIM selecciona cuidadosamente las obras, junto con un estreno de Villa Rojo emprenden la interpretación de una obra de Stravinsky y una de Webern. La cita anual en el Festival de Música del siglo XX de Bilbao<sup>125</sup> será una más de la apuesta del LIM por el Grupo de Clarinetes, que inaugura los conciertos del festival con una programación osada y dedicada íntegramente a la música contemporánea española de más reciente creación. Fuera de España, el Festival Hispano Mexicano<sup>126</sup> selecciona *Elementos cantábiles* de Villa Rojo como parte de la representación musical española, que a lo largo

---

<sup>125</sup> El lunes 16 de noviembre de 1981, el Grupo de Clarinetes del LIM inaugura el Festival con la interpretación de: *Material sonoro V* de Villa Rojo, *Reacciones III* de Andrés Lewin-Richter, *Intus* de Llorenç Barber, *Penetrations II* de Alcides Lanza y *Superposiciones variables* de Carmelo A. Bernaola.

<sup>126</sup> En la octava edición del festival se interpretarán, junto con obras de compositores hispanoamericanos, las siguientes obras de compositores españoles: *Motete para el sexto día* de Francisco Yacer, *Movimiento para cuerda* de Edmundo Eckart, *Resonances* de Félix Ibarrondo, *Preludio de verano* de Claudio Prieto, *Por gracia y galanía* de José Ramón Encinar, *Tres canciones* de Carles Guinovart, *Cinco piezas ad libitum* (estreno absoluto) de Ángel Temel, *Dentro de lo posible* de Alfredo Aracil, *Miriada* de Tomás Marco, *Polisonis 2* de Jesús Rodríguez Picó, *Rondero* de Amadeu Martín, *El huésped de las Nieblas* (estreno mundial) de Rodolfo Halffter, *Dentel* de Llorenç Balsach, *Luel* de Joan Guinjoan, *Dúo de guitarras para 24 sonidos* de Agustín González Acilu, *Tres poemas sencillos* de Benet Casablancas, *Migraciones entrópicas* de Eduardo Polonio, *¿Tiene usted fuego, por favor?* de Miguel Ángel Roig, *Oculto* de Luis de Pablo, *Aulaga 2* de Juan Hidalgo, *Trio* de Josep Soler, *Sonata Colman* de Simón Tapia Colman, *Introducción y allegro risoluto* de Jordi Cervelló y *Sonata Kupelwieser* de Ramón Barce.

de varios conciertos da a conocer la creación más innovadora. La otra cita en Hispanoamérica tiene lugar en el XII Festival “Música Nova” de Santos (Brasil)<sup>127</sup>, en el cual se produce un intercambio cultural entre la música iberoamericana y la española a través de la programación de obras de compositores españoles e hispanoamericanos, siguiendo la estela del Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea.

En Europa, Villa Rojo realiza un concierto íntegro para clarinete y banda magnética<sup>128</sup> en el que interpreta obras realizadas para él. Este concierto tendrá lugar el 28 de enero de 1981 en Avignon. Este tipo de conciertos tienen un componente importante de riesgo al estar compuestos íntegramente por música contemporánea española escrita especialmente en función de las posibilidades de Villa Rojo. Él asume todo el concierto introduciendo el elemento tecnológico que es la cinta magnética y enriqueciendo así los recursos de su instrumento tradicional con los recursos de la música grabada.

La producción de Villa Rojo en 1982 está destinada, en su mayor parte, a la cinta magnética. Ello se debe a que su concepción está condicionada a los montajes audiovisuales que el compositor realiza con

---

<sup>127</sup> Celebrado del 18 de agosto al 6 de septiembre de 1981 en el teatro Santos de Brasil, organizado por la Prefeitura Municipal de Santos. En este festival se programan las siguientes obras de autores españoles: *Juegos gráfico-musicales II* de Jesús Villa Rojo, *Hymne an lesbierinnen* de Agustín González Acilu y *Escenario*, y *Coral hablado* de Ramón Barce.

<sup>128</sup> Con el título de “Programme musical France Culture” tiene lugar en la Sala Benoit de Avignon el 28 de enero de 1981 el concierto en el que se interpretan las siguientes obras: *Superposiciones variables* de Carmelo A. Bernaola, *Complejos X* de Josep Lluís Berenguer, *Hoquetus* de Tomás Marco, *Reacciones II* de Andrés Lewin-Richter, *Tukuna* de José Ramón Encinar, 4+... de Jesús Villa Rojo.

el pintor Domingo Sarrey: *Interactividad, Lectura gráfica, Lectura II y RND Draw*<sup>129</sup>. El empleo de la cinta magnética es uno de los recursos más comunes en el trabajo de Villa Rojo durante una etapa que comienza al principio de la década de los ochenta y que finalizará en esa misma década, debido a la evolución de su obra en otro sentido. Los montajes audiovisuales son una de las manifestaciones más habituales de la vanguardia, ya que las colaboraciones con diversos artistas plásticos enriquecen la evolución estética de los compositores. La única obra compuesta en 1982 para un instrumento tradicional es *Elipse*<sup>130</sup>, para saxofón. Esta obra rompe la línea compositiva seguida durante este año al tratarse de un encargo del Congreso Mundial del Saxofón. Manuel Miján ofrece a Villa Rojo la posibilidad de trabajar en el saxofón los recursos planteados para el clarinete.

A lo largo de 1982, Villa Rojo mantiene una intensa actividad en todas sus facetas. Uno de los hechos más importantes será la presentación de *Juegos gráfico-musicales*. El 19 de abril Carmelo A. Bernaola presenta dicha publicación en el instituto Alemán de Madrid. El acto irá acompañado de un concierto en el que la violonchelista Belén Aguirre y el Grupo de Clarinetes del LIM realizan dos obras de las contenidas en el libro: *Juegos gráfico-musicales VI y III*. De forma paralela se organiza una exposición documental sobre la obra gráfica de

---

<sup>129</sup> Todas estas obras fueron estrenadas el 5 de noviembre de 1982 en el museo de Bellas Artes de Bilbao en el marco del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao. El concierto fue interpretado por el Grupo LIM, para quien escritas las obras, dirigidos por Villa Rojo.

<sup>130</sup> Estrenada el 10 de julio de 1982 en el VII Congreso Mundial del Saxofón, celebrado en Nüremberg (Alemania). En el estreno fue interpretada por el saxofonista español Manuel Miján.

Villa Rojo. *Juegos gráfico-musicales* es la primera publicación en la que un compositor presenta y analiza su propia obra. Todas las obras recopiladas en este libro tienen varios componentes novedosos: los grafismos, la estructuración de los mismos, el tratamiento de los parámetros espacio y tiempo, y el detalle con el que el compositor indica el tipo de interpretación que debe realizarse, siempre teniendo en cuenta el grado de libertad que otorga al intérprete.

Las actividades al frente del LIM y como docente de diferentes cursos se diversifican a lo largo de ese año. El LIM se hace cargo, como conjunto residente, de los programas del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao<sup>131</sup>, ejerciendo Villa Rojo de coordinador artístico del mismo y por lo tanto seleccionando las obras que se interpretan. En el primer concierto, la música y la imagen van unidas al proyectarse diapositivas de Oscar Vallina realizadas expresamente para dichos conciertos. La ACSE continúa con su labor difusora a través del Ciclo “La voz en la música española del siglo XX”<sup>132</sup>, ciclo en el que se programa *Material sonoro V* de Villa Rojo. Junto con estos eventos,

---

<sup>131</sup> El lunes 8 de noviembre de 1982, el LIM (Villa Rojo, clarinete; Tomás Castillo, clarinete bajo; Miguel López Torres, clarinete contrabajo; Belén Aguirre, violonchelo; Manuel Lillo, piano y electrónica y Pedro Esteban, percusión) interpreta: *Material sonoro V* (acompañado de diapositivas de Oscar Vallina) de Jesús Villa Rojo, *Tukuna* de José Ramón Encinar, *Visto de cerca* de Luis de Pablo, *Penetrations* (acompañada de diapositivas de Oscar Vallina) de Manuel Lillo. El lunes 22 de noviembre, el LIM (Belén Aguirre, violonchelo y Francisco Martín, violín) interpretan: *Divertimento I* de Jesús Villa Rojo, *Dúo Op.7* de Zoltan Kodaly, *Ambivalencia* de Manuel Enríquez y la *Sonata a 4 partes* de Maurice Ravel

<sup>132</sup> El concierto en el que programa la obra de Villa Rojo tiene lugar el 18 de mayo de 1982 en el Ateneo de Madrid. En dicho concierto el LIM interpreta: *Material sonoro V*, *Recordando a Ramón Gómez de la Serna* de Agustín Bertomeu, *N* de Rafael Senosiáin, *Eterna* de Ramón Barce y *Oración* de Gabriel Fernández Alvez.

Villa Rojo participa en: el IV Ciclo de Música de Cámara y Polifonía<sup>133</sup> de la temporada 1981/1982 de la Orquesta y Coro Nacionales de España, el Festival hispano Mexicano de Música Contemporánea<sup>134</sup>, las Jornadas Internacionales de la Fundación Miró, la bienal de Música del Siglo XX de Puerto Rico, el Foro de “Música Nueva” de México D.F (México) y los Cursos de Perfeccionamiento de Peruggia (Italia). En Peruggia, la colaboración de Villa Rojo viene siendo habitual y por ello este año se dedica un concierto monográfico a su obra en el Ciclo “Amici della Música”.

La colaboración con Sarrey continúa en 1983 con la creación de dos obras: *Sombras y luces para una interpretación*, para cinta magnética y *Sugerencias plástico-sonoras*<sup>135</sup>, que a diferencia de la anterior no está compuesta para cinta magnética sino para conjunto instrumental indeterminado. En *Sugerencias plástico-sonoras*, Villa Rojo no sólo

---

<sup>133</sup> El 19 de enero de 1982 en el marco de este ciclo tiene lugar el estreno mundial de *Divertimento I*.

<sup>134</sup> Se interpreta: la serie completa de *Material sonoro* de Villa Rojo, *Aunque es de noche* de Pablo Riviere, *Octeto* de Ramón Barce, *Piezas para la tarde* de Manuel Seco, *ABCD* de Rafael Díaz, *Coplas* de José María García Laborda, *Vana-anau* de Francisco Estévez, *Espejismos* (estreno mundial) de Miguel Ángel Roig, *Retablo* (estreno mundial) de Alfredo Aracil, *Preludis obstinats* de Leonardo Balada, *Suite gástrica* de Llorenç Balsach, *Armandino 77* de Carles Santos, *Laissets* de Ángel Oliver, *Entre* (estreno mundial) del Taller de Música Mundana, *Espai sonor* de Josep María Mestres Quadreny, *Estructuras 6502* de Luis Callejo, *Secuencia I* de Andrés Lewin Richter, *Preludios* de Javier Navarrete, *Cielo* de Gabriel Brcinc, *Capricho* de Rodolfo Halffter, *Tientos de un tiempo crítico* de Francisco Otero, *Oculto* de Luis de Pablo, *Texturas y estructuras* de Gerardo Gombau, *Ofensa trío* de Juan Hidalgo, *Koanquintet* de Carmelo A. Bernaola y *Kukulkán* de Tomás Marco.

<sup>135</sup> Estrenada el 2 de abril de 1984 en el Décimo Ciclo de Conciertos “Aula de Nueva Música”, celebrado en el Instituto Francés de Madrid. En el estreno fue interpretada por el Grupo LIM (clarinete, clarinete bajo, violonchelo y violín).

aporta la música, sino también las gráficas sobre las que está realizado el vídeo. Por lo tanto, se trata de la obra en la que Villa Rojo se sumerge más a fondo en el mundo de los recursos audiovisuales, perspectiva que siempre le había interesado y en la cual participa ahora directamente desde los dos campos: visual y musical. Tras el estreno del *Gran Septuor* de Petrassi, Villa Rojo concibe la idea de dedicar una obra a su maestro italiano. El Festival *Nuova Consonanza* le encarga la realización de una obra, lo cual le aporta una excusa perfecta para realizar el homenaje a Petrassi. Para este festival compone *Espirales*<sup>136</sup>, compuesta para grupo instrumental formado por siete instrumentos (flauta, clarinete, trompa, trombón, violín, viola y violonchelo). La disposición de este grupo instrumental es una pequeña representación de tres de las familias de la orquesta: el viento madera, el viento metal y la cuerda. *Espirales* es una referencia directa al *Gran Septuor* de Petrassi, aunque ésta se realice de una forma externa y sobre todo centrada en el número de fuentes sonoras.

La relación entre Villa Rojo y Esperanza Abad se había estrechado a partir de la creación del LIM y la militancia de Esperanza Abad respecto a la obra de los compositores contemporáneos españoles era totalmente reconocida. Por ello, cuando Antonio Tordera y la cantante proponen a Villa Rojo la realización de una obra vocal basada en textos de Antonin Artaud, Villa Rojo se pone inmediatamente a trabajar en ella. Así nace *Cartas a Génica*<sup>137</sup>, obra realizada para voz y cinta magnética

---

<sup>136</sup> Estrenada el 30 de noviembre de 1983 en el Festival *Nuova Consonanza* por el *Grupo Strumentale "Música d'Oggio"* dirigido por Angelo Faja. El estreno tuvo lugar en la sede de *Nuova Consonanza* (Roma).

<sup>137</sup> Estrenada el 17 de mayo de 1983 en el Festival de Avignon (Francia) por la soprano Esperanza Abad.

sobre los textos de Artaud adaptados al castellano por Antonio Tordera. Villa Rojo compagina, en *Cartas a Génica*, la voz en directo de Esperanza Abad con la elaboración electroacústica de su voz pregrabada por Manuel Lillo.

La idea de realizar una serie de conciertos para instrumento y orquesta se había iniciado con el *Concierto I*. A partir de esta obra, Villa Rojo ya tenía en mente la composición de un concierto para violonchelo y orquesta. Esta idea se materializa en el *Concierto II*<sup>138</sup>. Dicha obra fue fruto de una beca del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Villa Rojo realizará dos versiones de esta obra. La primera versión fue realizada para violonchelo, tres percussionistas, arpa y piano. La plantilla de esta primera versión es innovadora en cuanto a las fuentes sonoras utilizadas ya que no se trata de una visión reducida de un concierto sino de empleo concienciado de la economía de medios que busca el contraste tímbrico entre el solista y el resto de los instrumentos. La primera versión fue estrenada doce años después de su composición en un marco muy propicio: el Teatro Principal de Palma de Mallorca, dentro del Encuentro Internacional de Compositors organizado por la Fundació Area de Creació Acústica (ACA). Los protagonistas del estreno fueron personajes implicados en la música contemporánea y perfectamente conocedores de la obra de Villa Rojo: José María Mañero (violonchelo, miembro del LIM) y la Orquesta Sinfónica Balears “Ciutat de Palma” dirigida por José Ramón Encinar. En la segunda

---

<sup>138</sup> El estreno de la primera versión tuvo lugar el 26 de octubre de 1995. El estreno de la segunda versión tuvo lugar el 14 de diciembre de 1995 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

versión, el violonchelo es acompañado por una orquesta de cuerda. José María Mañero sería de nuevo el encargado del estreno que tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid dentro del Ciclo de Cámara y Polifonía, conmemorativo del X Aniversario de la Orquesta de Cámara "Villa de Madrid", orquesta dirigida entonces por Mercedes Padilla.

Como intérprete y compositor, Villa Rojo participa en 1983 en varias iniciativas orientadas a la difusión de la música contemporánea. El Ciclo "La voz en la música española del Siglo XX" es una de ellas, siendo especialmente representativa por estar organizada por la ACSE. Para este ciclo, elige una de las obras vocales más innovadoras de su producción: *Apuntes para una realización abierta*. La Diputación de Málaga invita a Villa Rojo a participar en el II Ciclo de Música Andaluza<sup>139</sup>. En este ciclo, no sólo está presente su obra, sino que participa activamente como intérprete, tanto como solista con el piano como con el quinteto de clarinetes del LIM. La obra elegida para dicho ciclo fue *Klim*, interpretada en un concierto en el que el quinteto de clarinetes del LIM hizo versiones atrevidas (*Divertimento n°4* de Mozart y *Concierto* del Padre Soler) junto con obras realizadas para el grupo. Además de esta presencia en los ciclos españoles, el momento más interesante pudo ser la selección de sus obras como obras de concurso por el Premio de Composición "Valentino Bucchi" de Roma, premio del que Villa Rojo también fue miembro del Jurado internacional. La

---

<sup>139</sup> La obra de Villa Rojo, *Klim*, se interpreta en el concierto del día 2 de noviembre de 1983. Este ciclo tuvo lugar durante los días 30 de noviembre, 2, 3 y 5 de enero en el Museo Diocesano.



relación del compositor con Italia y el reconocimiento del que goza en dicho país se hace evidente a través de este tipo de acontecimientos de primera línea en la música contemporánea europea.

Las obras compuestas a lo largo de 1984 son, en su mayor parte, fruto de encargos. Anteriormente, Villa Rojo había realizado una obra para saxofón sólo que había sido estrenada por Manuel Miján. El éxito de aquel estreno motivó el encargo de otra obra para saxofón en la que aplica las posibilidades sonoras al cuarteto de saxofones. El Cuarteto Español de saxofones, del que Miján formaba parte junto con Manuel Ruiz, Juan Fernández y Ángel Luis de la Rosa, le encarga *Lineas divergentes*<sup>140</sup>, escrita para saxofón soprano, saxo alto, saxo tenor y saxo barítono. Los recursos obtenidos con el clarinete se hacen extensivos al saxofón, instrumento que también ofrece la posibilidad de realización de todo tipo de elaboraciones sonoras. En esta obra, Villa Rojo lleva esas elaboraciones al cuarteto, concibiendo una obra que despertó rápidamente el interés de los saxofonistas, muchos de los cuales son tan conocedores o más de los estudios de Villa Rojo como los propios clarinetistas.

Al igual que ocurría con el saxofón, Villa Rojo había realizado anteriormente una obra para guitarra: *Temples*. El estreno de esta obra debió tener cierta repercusión en los guitarristas españoles porque en 1984 Rafael Andía le encarga una obra para este instrumento. Esta obra

---

<sup>140</sup> Estrenada el 8 de marzo de 1985 en el Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza por el Cuarteto de Saxofones.

será incluida en la colección *La guitarrre contemporaine*<sup>141</sup>. Para esta colección realiza *Seis pinceladas*, formada por una serie de seis pequeñas piezas para guitarra. La interacción entre imagen y sonido continúa siendo eje importante de su trabajo. Su interés sobre las posibilidades de la colaboración con otras disciplinas le había llevado a la realización de un trabajo conjunto con Domingo Sarrey que no sería esporádico, sino que se mantendría con al paso del tiempo. En 1984 compone *Latidos urbanos*<sup>142</sup> para conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética. La obra fue compuesta sobre un vídeo de Sarrey basado en pinturas de Ángel Orcajo.

Los dos encuentros más importantes para la música contemporánea española tienen lugar, a lo largo de 1984, en dos lugares muy distanciados geográficamente: La Habana y Bilbao. La obra de Villa Rojo está presente en La Habana donde tiene lugar durante el mes de octubre el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea<sup>143</sup>. Este festival se suma a los festivales iberoamericanos, iniciados en

---

<sup>141</sup> También conocida como *Guitarra del Siglo XX*.

<sup>142</sup> Estrenada el 27 de junio de 1984 en la Palacio de la Magdalena (Universidad Menéndez Pelayo) de Santander por el LIM (Villa Rojo, clarinete; Belén Aguirre, violonchelo y Pedro Esteban, percusión.)

<sup>143</sup> Las obras de autores españoles elegidas para ser interpretadas en este festival son: *Concierto para percusión y orquesta* de Xavier Benguerel, *Díptico para clave* de Joaquín Homs, *Dentel* de Llorenç Balsach, *Rondó mediterráneo* de Antonio O. Sabater, *Constantes* de Gabriel Fernández Alvéz, *Herbania y Tauromaquia* de Tomás Marco, *Astral I* de Francesc Taberna-Bech, *Per a libiana* de Miquel Roger, *Sonades sobre fon negre e Ibemia* de Josep Maria Mestres, *Cuatro preludios a nivel Re* y *Sonata n°3* de Ramón Barce, *Dos retratos* de Josep Soler, *Dos piezas para piano* de Miguel Ángel Coria, *Laberinto y Ciclo "Marinero en tierra"* de Rodolfo Halffter, *Rakme y Cordelia* de Albert Sardá, *Meditació* de Jordi Cervelló, *Jondo*, *Concierto para piano y orquesta* y *Gic 79* de Joan Guinjoan, *Dionisiaco* de Francisco Cano, *Cuatro improvisaciones* de Mauricio Ohana, *Vosotros y...* y *Música para clarinete y cinta* de Jesús Villa Rojo y *Undecaso* (estreno mundial) de Salvador Brotons.

México, que dan a conocer en América la producción española más innovadora. Es interesante realizar un breve comentario acerca de las obras y los compositores españoles que aparecen programados en este festival. La representación catalana supera ampliamente a la del resto de las zonas, incluida la de la capital española, representación que pasa por diversas generaciones. Otro de los hechos a tener en cuenta es que de todas las obras españolas sólo una, *Undecaso* de Salvador Brotons, es un estreno mundial, mientras que el resto son obras ya interpretadas con anterioridad.

Por otra parte, y dentro de nuestras fronteras, Bilbao ya se había consolidado como muestra de la creación más actual. La cita vasca va cobrando, con el paso del tiempo, más prestigio. El año anterior se había tenido que suspender a consecuencia de las inundaciones que había sufrido la ciudad a lo largo de todo el verano. Pese a este incidente, en 1984 vuelve a ponerse en marcha el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao. Dicho festival comienza con el concierto del martes 30 de octubre<sup>144</sup> titulado “Aspectos estilísticos”, en el que el LIM (Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín y Luis Rego, piano) interpretan un programa en el que incluyen compositores tan clásicos del siglo XX como Stravinsky junto con otros españoles de tan distinto momento, lugar y pensamiento estético como el propio Villa Rojo, Robert Gerhard y Ramón Barce.

---

<sup>144</sup> Las obras interpretadas son las siguientes: ... *y también* de Jesús Villa Rojo, *Cuattris* de Leonardo Balada, *Serenata* de Ramón Barce, *Gemini* de Robert Gerhard y *La historia del soldado* de Igor Stravinsky.

El martes 6 de noviembre<sup>145</sup>, Villa Rojo y Domingo Sarrey realizan un montaje audiovisual bajo el título de “Imagen y sonido” en el que muestran los frutos de la colaboración así como la evolución de la misma a lo largo del tiempo.

El Círculo de Bellas Artes, importante dinamizador de la vida musical madrileña, toma la iniciativa de organizar un ciclo “Como locos por su instrumento”<sup>146</sup>. El ciclo está dedicado a intérpretes que han llevado la innovación a su instrumento. El Círculo de Bellas Artes invita a Villa Rojo a participar y le dedica un concierto al clarinete combinado con medios electroacústicos. En este concierto Villa Rojo elige obras creadas específicamente para él como: *Reacciones III* de Andrés Lewin-Richter, *Tukuna* de José Ramón Encinar, *Hoquetus* de Tomás Marco y *4+...* del propio Villa Rojo.

La actividad compositiva de Villa Rojo a lo largo de 1985 puede considerarse bastante escasa ya que la única obra realizada en ese año es *Atrezzo*<sup>147</sup>, para clarinete y piano. Esta obra es fruto de un encargo que el INAEM realiza al compositor con motivo del Año Europeo de la

---

<sup>145</sup> En este concierto se interpretan: *Sugerencias plástico-sonoras*, *Lectura gráfica*, *Verde I*, *Código abstracto*, *Latidos urbanos (o Latidos en la ciudad)*. Domingo Sarrey es el encargado de la imagen y el LIM (Villa Rojo, clarinete; Belén Aguirre, violonchelo; Manuel Lillo, piano y electrónica y Pedro Esteban, percusión) corre a cargo de la música.

<sup>146</sup> El concierto tuvo lugar el 15 de abril de 1984 en la sede del Círculo de Bellas Artes.

<sup>147</sup> El estreno tuvo lugar el 3 de junio de 1986 y en el mismo la obra fue interpretada por el clarinetista David Keberle y la pianista Carla Notarstefano.

Música. Es interesante el hecho de que el estreno de la obra no fuera llevado a cabo por el mismo compositor y que tuviera lugar en una de las salas de concierto más representativas para el compositor como es la Sala de Conciertos de *Nuova Consonanza* de Roma.

Si la actividad compositiva de Villa Rojo fue escasa en este año no lo fue la interpretativa, posiblemente esto actuó en detrimento de la primera. Villa Rojo participa con el LIM en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante<sup>148</sup>, iniciativa promovida y organizada por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Los acontecimientos que se reúnen a lo largo de este festival tienen lugar durante una semana en la que se suceden estrenos absolutos de una forma maratoniada ya que todos los compositores están interesados

---

<sup>148</sup> El festival tiene lugar del 15 al 22 de septiembre de 1985. La relación de obras interpretadas es la siguiente: ... y también de Jesús Villa Rojo, *Improvisación colectiva* del LIM, *Preámbulo* de José Peris, *Concierto para piano y orquesta* (estreno absoluto) de Ramón Barce, *Intermezzo* de Miguel Angel Coria, *Hemeroscopium* de Antón García Abril, *Trio 1984* de José Luis Turina, *Trío Mompou* de Gabriel Fernández Alvez, *Moviment per a tríu* de Benet Casablanca, *Evocación a Paul Valery* de Federico Mompou, *Trium* de Rogelio Groba, *Lluvia sobre el río* de Pablo Riviére, *Langsam* de Enrique Macías, *Paisaje vertical* de Alfredo Aracil, *Io la mangio con le mani* de José Ramón Encinar, *incendio de silencio* de José Manuel Becerra, *Yo sin ti/tú y yo/tú sin mi* de Miguel Angel Martín Lladó, *La imagen compuesta* de Jorge Fernández Guerra, *Sempere* (estreno absoluto) de Tomás Marco, *Sequor* (estreno absoluto) de David del Puerto, *Transparencias I-II-III* (estreno absoluto) de Manuel Dimbwayo, *Los árboles y el bosque* de Adolfo Núñez, *Arco* de Manuel Seco, *Quatris* de Leonardo Balada, *LIM 79* de Claudio Prieto, *Poniente* de Nicanor de las Heras, *Sinfonía concertante* de Agustín Bertomeu, *Sinfonía en do* de Carmelo A. Bernaola, *Aborigine* de Joan Guinjoan, *Reise des Herbstes* de Alberto García Demestres, *Música a seis* de Francisco Cano, *Capriccio per a quinteto* de Jordi Cervelló, *Dptic Op.47* (estreno absoluto) de Francesc Taverna-Bech, *Palpiti* de Juan Hidalgo, *Undecaso* de Salvador Brotons, *Concierto para clave y orquesta* (estreno absoluto) de Carlos Cruz de Castro, *Intermedio de kiu* de Luis de Pablo, *Requiem por la libertad imaginada* de Cristóbal Halffter, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, *Música en la noche* de José Manuel Berenguer, *Gramatges* de Mercé Capdevila, entre otras.

en formar parte de este marco como muestra de su actividad.

A lo largo del año, uno de los trabajos que había ocupado gran parte del tiempo del compositor fue la coordinación del libro *LIM 75-85: una síntesis de la música contemporánea en España*. En el libro Villa Rojo se encarga de la presentación y de la coordinación de los materiales dedicados por diversos compositores que colaboran en la celebración del décimo aniversario del grupo. El libro es presentado dentro de las actividades complementarias del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao por el crítico y compositor Carlos Villasol. En dicho festival se estrenan varias obras resultantes de la colaboración entre Villa Rojo y Domingo Sarrey como: *RND Draw*, *Lectura gráfica*, *Dirección electrónica* e *Interactividad*. Otro de los eventos musicales en los que está presente su obra es el Minimarató de Guitarra<sup>149</sup> organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea Española. La guitarra es el instrumento en torno al cual se realiza una demostración del papel del mismo en la creación actual, para ello se elige la obra de catorce compositores españoles, que van desde Manuel de Falla, Robert Gerhard hasta el propio Villa Rojo.

Pamplona se une a la organización de ciclos y festivales y confía a

---

<sup>149</sup> Se interpretan las siguientes obras: *Temples* de Jesús Villa Rojo, *Cuatro piezas africanas Op. 40* de Manuel Dimbwayo, *Eine Kleine Nachtmusik* de Francisco Guerrero, *Sile por parait* de Mauricio Ohana, *Caddenza lide* de José Ramón Encinar, *Scherzo di luna* (estreno absoluto) de Nicolás Danza, *Homenaje a la tumba de Debussy* de Manuel de Falla, *Evocaciones* de Antón García Abril, *Preludio y danza con variaciones* de María Luisa Ozaita, *Paisaje grana* de Tomás Marco, *Fantasia* de Robert Gerhard, *Tiempo del tercer tono* de Javier Darías, *Tiempo...recuerdos* de Flores Chaviano y *Algo para guitarra* de Carlos Cruz de Castro.

Villa Rojo la organización del Ciclo de Música Contemporánea de la capital navarra. Además, continúa manteniendo el contacto con la vida musical italiana, como lo demuestra la participación un año más como miembro del Jurado internacional de Composición “Valentino Bucchi”.

Con el paso del tiempo, su lenguaje ha ido evolucionando hasta atravesar diversos cambios. Su obra se aleja de la grafía “no convencional” y busca referentes en el pasado, que para Villa Rojo se convierte en elemento vital para comprender el presente. Estos referentes se reflejan, a través de las citas, en algunas de sus obras. Con *Recordando a Bartok*<sup>150</sup> comienza la serie de obras homenaje a compositores y a obras. Muchas de las obras que Villa Rojo cita han sido representativas en su trayectoria compositiva e interpretativa. *Recordando a Bartok* es una muestra evidente de su admiración por el maestro húngaro. En ella repite la agrupación camerística empleada por Bartok en *Contrastes*, piano, violín y clarinete. Otra de las obras realizadas este año, *Cantar con Federico*<sup>151</sup>, representa varias de las preocupaciones estéticas de Villa Rojo en ese momento. Una de ellas es la recuperación, para su empleo en música, de textos poéticos no como elementos puramente fonéticos sino por su contenido semántico y expresivo. Dicha recuperación comienza, de alguna manera, con *Cartas*

---

<sup>150</sup> Estrenada el 13 de agosto de 1986 en el Claustro de la catedral de Santander en el marco del 35º Festival internacional de Santander. El día del estreno fue interpretada por el LIM (Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín y Luis Rego, piano).

<sup>151</sup> Estrenada el 13 de febrero en la Casa Velázquez de Madrid por la soprano Ghislaine de Saint-Barthelemy y el flautista Antonio Arias, a quienes está dedicada la obra.

a *Génica* y continúa en *Cantar con Federico*, escrita en primera versión para soprano y flauta. Otra de las tendencias compositivas que continúa trabajando es la electroacústica, la manipulación del sonido puro había sido un importante eje en su obra, que ahora continúa con *Tonalidad dominante (la bemol)*<sup>152</sup>, obra interesante también porque es realizada en colaboración con el Laboratorio *Phonos*. Este tipo de colaboraciones entre el área de Madrid y Barcelona, que se repiten e intensifican a lo largo del tiempo, son una muestra de la superación de los regionalismos por parte de los compositores que, en muchos casos, propician la interacción facilitando la proyección de la música contemporánea española.

La obra de Villa Rojo está presente a lo largo de 1986 en varios acontecimientos musicales. En Centro para la Difusión de la Música Contemporánea organiza los Estrenos del Año Europeo<sup>153</sup> en los que los Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) interpretan varias obras, entre ellas *Atrezzo* de Villa Rojo. También en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, y dentro del

---

<sup>152</sup> Estrenada el 25 de enero de 1986 en la Galerie des Ponchettes de Niza (Francia) dentro del Festival de Música Contemporánea "Cote D'Azur" (MANCA). La grabación de la cinta fue realizada en el Estudio de Música Electrónica *Phonos* de Barcelona con la colaboración de Gabriel Brncic.

<sup>153</sup> La obra de Villa Rojo se interpreta el 24 de noviembre de 1986 en el Centro para Difusión de la Música Contemporánea. Se interpretan, además, las siguientes obras: *Sincronía* de José Vaguean, *Los inmortales* de Pascual Aldave, *El itinerario de las palmeras II* de Enrique Macías y *Dos movimientos/ Sonata II* de Eduardo Pérez Maseda.



mismo marco de los Estrenos del Año Europeo, el Grupo *Koan*<sup>154</sup> realizará un concierto íntegramente dedicado a la música contemporánea española en el que interpretan *Espirales* de Villa Rojo, además de otras obras como: *Koan 77* de Joan Guinjoan, *Aunque es de noche* de Alfredo Aracil y *Ritual* de Daniel del Puerto.

Al Festival de Música del Siglo XX de Bilbao traslada sus inquietudes sobre la grafía “no convencional” organizando un seminario sobre “Los nuevos sistemas de grafía”. Además de estas inquietudes, vuelve a demostrar en este marco su interés por la imagen en un concierto titulado “Música, imagen y tecnología”<sup>155</sup>. En este concierto el LIM (Villa Rojo, clarinete; Belén Aguirre, violonchelo y Manuel Lillo, piano y electrónica) interpretan dos obras realizadas para un vídeo de Domingo Sarrey: *Cazza* y *Sombras para una improvisación*.

El tema de “Los nuevos sistemas de grafía” vuelve a ser tratado en un seminario que el mismo Villa Rojo dirige en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en una conferencia-concierto celebrada en la Casa Velázquez de Madrid bajo el título “La elaboración del sonido y su representación gráfica en mi obra compositiva”. Como broche de oro a 1986, recibe el Premio Nacional del Disco por la grabación de “El Clarinete actual”, registro en el que recoge su propia obra (*Tonalidad dominante (la bemol)*, *Acordar* y *Tucano*) y otras partituras representativas de la música contemporánea para clarinete

---

<sup>154</sup> El concierto tiene lugar el 10 de febrero de 1986 en la sede del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

<sup>155</sup> El concierto tiene lugar el martes 4 de noviembre de 1986.

como: *Abime des oiseaux* de Olivier Messiaen, *Gesti e risonanze* de Armando Gentilucci y *Lied* de Luciano Berio.

Por encargo del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga, realiza *La flor de California*<sup>156</sup>. El proyecto de esta obra parte del empleo respetuoso de textos de José María Hinojosa que son combinados con el clarinete y la cinta magnética. La obra necesitaba un recitador que fuera el encargado de transmitir el texto, y para ello colaboró como tal Rafael Taibo. La grabación de la cinta magnética fue realizada en el Estudio Sintonía de Madrid.

Villa Rojo había venido realizando en colaboración con Domingo Sarrey una serie de conciertos bajo el título de “Música, imagen y tecnología”. El 2 de marzo de 1987 el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea patrocina el montaje audiovisual que tendrá lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Durante el concierto la imagen grabada es retransmitida junto con la imagen captada en directo que recoge escenas en vivo del concierto. Las obras realizadas serían las siguientes: *Tonalidad dominante (la bemol)*, *Cazza*, *Sombras y luces para una improvisación* y *En el centro del ciclón*. Estas obras son interpretadas por el LIM<sup>157</sup>, Domingo Sarrey es el encargado de la imagen y Gota Cabezón el cámara que recoge las imágenes del concierto, que son retransmitidas en directo. La dedicación a la

---

<sup>156</sup> Estrenada el 3 de diciembre de 1987 en el Conservatorio de Música de Málaga. En el estreno fue interpretada por el propio Villa Rojo.

<sup>157</sup> Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín; Pedro Esteban, percusión; Manuel Lillo, electrónica; Belén Aguirre, violonchelo y Luis Rego, piano, dirigido por Villa Rojo.

electrónica y la imagen no hace que deje a un lado sus preocupaciones acerca de la técnica instrumental. Su reconocimiento como uno de los principales intérpretes europeos de música contemporánea hace que el Conservatorio Santa Cecilia de Roma le encargue la dirección de un curso de técnica instrumental. En dicho conservatorio la especulación sonora con instrumentos tradicionales formaba parte de las clases ordinarias, gracias a la apertura de muchos profesores que a su vez eran excelentes intérpretes de la creación más innovadora.

La guitarra, instrumento para el que había realizado *Temples*, y posteriormente *Seis pinceladas*, es de nuevo el centro de atención de su obra. *Inventiones*, para guitarra sola, está constituida por una serie de pequeñas piezas, ocho concretamente. Villa Rojo dedicó la obra a Antonio Martín Moreno y ésta fue estrenada el 8 de febrero de 1989 en el Centro Cultural Galileo de Madrid por el guitarrista Flores Chaviano. A través de esta obra, Villa Rojo perfecciona el lenguaje específico del instrumento, lenguaje que ya había puesto de manifiesto en manifestaciones anteriores.

La cinta magnética, empleada con cierta regularidad en sus composiciones, es ahora combinada con el conjunto instrumental. Esto es una muestra de las posibilidades de trabajo que ofrece la electrónica que amplía los recursos sonoros de los instrumentos convencionales con los cuales se combina. Esto es llevado a un importante grado de perfección del procedimiento cuando es combinada con un grupo instrumental camerístico y a su culmen en la orquesta. En *Historias en*

*el aire*<sup>158</sup>, Villa Rojo explora ese campo y en *Vocabulario en la* lo amplía todavía más incorporando la voz. *Historias en el aire* fue compuesta por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y en su estreno fue interpretada por el LIM (Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo y Luis Rego, piano). *Vocabulario en la* fue compuesta para cuatro sopranos aunque puede ser realizada por una soprano y cinta magnética. Este recurso había sido anteriormente en *4+...* con el clarinete, y era un procedimiento habitual que permitía una flexibilidad en las posibilidades de interpretación que a su vez lleva a cierta apertura en el resultado. En *Variaciones sin tema* crea una obra para voces e instrumentos indeterminados que deben ser ejecutados por un solo intérprete. El ejecutante puede ser un cantante o bien un instrumentista ya que la partitura no determina el tipo de fuente sonora. Aquí la aleatoriedad de la fuente sonora, al dejar al juicio del intérprete la elección de la misma, es un indicador del interés de Villa Rojo por el sonido puro más que el sonido musical, a la vez que su interés por el procedimiento es más evidente que el interés por controlar el resultado. Ese mismo año escribe *A modo de tiento*<sup>159</sup> para una agrupación de instrumentos tradicionales: clarinete, violín, violonchelo, percusión y piano. *A modo de tiento* es, junto con *Invenciones*, la obra realizada en

---

<sup>158</sup> Estrenada el 26 de marzo de 1988 en Radio Nacional de España (Madrid) dentro del Ciclo "Ars Sonora" organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

<sup>159</sup> Estrenada el 24 de septiembre de 1988 en la Sala Pleyel-Chopin de París por el LIM, dirigido por Villa Rojo. La obra está dedicada a Louis Jambou.

1988 con tintes más tradicionales en cuanto a las fuentes sonoras para las que está concebida.

*Historias en el aire* fue interpretada, tras su estreno, por el LIM<sup>160</sup> en el Festival de Música del siglo XX de Bilbao en 1988. Este festival celebra un concierto, el martes 8 de noviembre, que titula “Estilos” y en el que se interpretan: *Cinco minutos de música nocturna* de Carlos Villasol, *Boreas* de Félix Ibarrondo, *Trío* de Ulrich Leyendecker, junto con la obra de Villa Rojo.

Sin duda alguna, el acontecimiento más importante que Villa Rojo vivió, como intérprete, en 1988 fue el estreno de la versión para clarinete y dispositivo electroacústico de *Solo* de Karlheinz Stockhausen. La obra se estrenó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El estreno fue realizado en colaboración con el Estudio Experimental de la Fundación Strobel de la SWF de Freiburg (Alemania). Como compositor otro de los momentos más importantes es la salida a la luz de su trabajo sobre los sistemas de grafía empleados en la música contemporánea. Villa Rojo era y es un gran conocedor de este tema, la preocupación por el mismo viene generada a partir del propio uso de sistemas gráficos “no convencionales”. Todo el desarrollo de las grafías, así como de diferentes sistemas estructurales empleados a lo largo del siglo XX son sistematizados de forma muy clara en *Lectura musical 1º*. En este tratado Villa Rojo aborda de forma directa toda la problemática de los diferentes sistemas de grafía “no

---

<sup>160</sup> Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Luis Rego, piano y Manuel Lillo, electrónica.

convencionales”. El tratado tiene como destinatarios a los estudiantes de música, “solfeístas” como el mismo Villa Rojo ha denominado a los estudiantes de los antiguos cursos de solfeo. La concepción del libro pretende que éstos, a quienes está destinado, puedan adquirir un conocimiento, lo más amplio posible, del lenguaje musical y que éste no esté limitado al lenguaje tradicional. El libro se plantea como una recopilación y análisis de los sistemas de grafía desde el punto de vista teórico y práctico, y está provisto de claros ejemplos para el estudiante. El enfoque es el de un tratado de solfeo en el que se sustituyen los ejercicios tradicionales por ejercicios con las grafías “no convencionales” haciendo a la vez un repaso por los tipos de grafía y estructuras utilizados en el siglo XX.

En reconocimiento a su carrera, el gobierno francés le otorga en 1988 la “Palma Académica de las Artes” por su trayectoria como compositor e intérprete, lo cual es una evidente muestra de que Villa Rojo es un personaje cuya presencia en la vida musical europea está consolidada y considerada de primera línea. Por otra parte, el “Concurso Andrés Segovia de Guitarra y Composición” le invita a participar como miembro del Jurado Internacional del mismo.

Las obras compuestas durante el último año de la década de los ochenta, 1989, son una continuación de las anteriores, no sólo en cuanto a las fuentes sonoras empleadas, sino también en cuanto a los procedimientos y planteamientos de las mismas. *Divertimento II*<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> El día del estreno fue interpretada por la flautista Monserrat Gascón y el guitarrista Xavier Coll.

compuesta para flauta y guitarra es una consecuencia de la anterior, *Divertimento I*, para violín y viola. El estreno de *Divertimento II* tuvo lugar en el mismo año, concretamente el 15 de octubre, en el Centro Cultural de la Fundación La Caixa de Barcelona, dentro de la Mostra de Música Contemporánea. *Recordando a Falla* es una continuación de las obras homenaje que había comenzado con *Recordando a Bartok*. Villa Rojo emplea en esta obra el mismo efectivo instrumental que la obra de referencia, *Concerto* de Manuel de Falla, formado por flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y clave (o piano). El estreno de esta obra tuvo lugar el 11 de diciembre del mismo año por el Grupo LIM dirigido por Villa Rojo en el instituto Alemán de Madrid. Este concierto estaba dentro del marco del Ciclo de Conciertos del LIM organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Otra de las últimas obras de la década de los ochenta fue *Lamento*<sup>162</sup>, realizada para saxofón y cinta magnética. *Lamento* nace de un encargo realizado a Villa Rojo por el saxofonista Daniel Kientzy con el que el compositor había entablado una cordial amistad. Fruto de esta amistad surgirán diversas colaboraciones entre Kientzy y el LIM. Para la elaboración electroacústica de la cinta magnética, Villa Rojo emplea un fragmento de *La Debla* interpretado por Rafael Romero “El Gallina” que será mezclado con el sonido en vivo del saxofón.

Su obra se interpreta en varias ocasiones a lo largo de 1989. El principal difusor de su obra continúa siendo el LIM, aunque los

---

<sup>162</sup> Estrenada el 14 de diciembre de 1989 en el Colegio Español de París por el saxofonista Daniel Kientzy.

intérpretes que se acercan a ella se convierten también en militantes de la misma al contribuir a su difusión, como el caso anteriormente citado de Daniel Kientzy. Este saxofonista interpreta *Lamento* en repetidas ocasiones. En diciembre de 1989 Kientzy realiza dos conciertos en los que interpreta el mismo programa, centrado todo en música española. El primero de estos dos conciertos tiene lugar en París bajo el título de “Concerto Daniel Kientzy; saxophone et dispositifs electroacoustiques”. En este concierto se estrena *Lamento*, junto con otras obras (todas estrenos absolutos) como: *Kientzy concert* de Gabriel Brncic, *Cambio de saxo* de Adolfo Núñez, *Chio* de Zulema de la Cruz, *Saxofonia* de Francisco Luque, *Fuego* de Berenguer, *Errance* de Eduardo Polonio, *My echo, my shadow* de Eduardo Pérez Maseda y *Con cadencia de eternidad* de José Manuel López. El mismo concierto es repetido en España el 17 de diciembre de 1989 en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

En los conciertos que el LIM realiza a lo largo de 1989 interpreta en cuatro ocasiones la obra de Villa Rojo. En tres de ellas, Granada, Burdeos y Madrid, el LIM interpreta obras compuestas ese mismo año, mientras que en Roma elige obras del periodo anterior del compositor. El 1 de julio, el LIM interpreta en Granada *A modo de tiento*, obra que vuelve a realizar el 9 de diciembre en Burdeos. El 11 de diciembre sería el estreno mundial de *Recordando a Falla*, en Madrid; pero es significativo el hecho de que el 27 de noviembre en el concierto de Roma el LIM escoja obras anteriores de Villa Rojo como: *Acordar* y *Música para obtener equis resultados*, posiblemente porque Villa Rojo sea más reconocido allí por su periodo anterior, el cual tuvo una gran difusión en la Italia y Europa de los años setenta y principios de los



ochenta.

A principios de los noventa se consolida su tendencia a recordar referentes importantes en su trayectoria. Los títulos de sus obras nos aportan datos significativos sobre esta tendencia. Anteriormente los títulos hacían referencia, subrayando, el carácter novedoso y experimental de las obras. Sin embargo, Villa Rojo recurre ahora, como lo había hecho al principio de su carrera (*Sonata*) o en los años inmediatamente anteriores (*A modo de tiento*, la serie de *concerti grossi*, sus *Concierto I y II* y los dos *Divertimentos*), al empleo de títulos que hacen referencia a formas del pasado. Esta tendencia, continuada en 1990, está fundamentada en dar a la obra un planteamiento estructural basado en una forma preexistente. De esta línea de trabajo nace *Diferencias y glosados*<sup>163</sup>, compuesta para quinteto de clarinetes y escrita para el Grupo de Clarinetes del LIM y *Glosas a Sebastián Durón*<sup>164</sup> compuesta para conjunto instrumental formado por flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo. Esta última fue estrenada en Brihuega por el LIM en un concierto homenaje a Jesús Villa Rojo. En esta obra Villa Rojo sigue la línea de composición comenzada en *Recordando a Bartok* y continuada en *Recordando a Falla*, pero en esta ocasión la referencia es el músico brioncense Sebastián Durón.

La última obra compuesta en 1990 es *Tucano*, para clarinete sólo.

---

<sup>163</sup> Estrenada en México DF por el Grupo de Clarinetes del LIM.

<sup>164</sup> Estrenada el 7 de julio de 1990 en la Iglesia de San Felipe de Brihuega (Guadalajara) por el LIM (Antonio Arias, flauta; Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín y José María Mañero, violonchelo).

*Tucano* fue estrenada el 28 de octubre del mismo año en la Escuela Internacional de Danza de Roma por el mismo Villa Rojo. Esta obra es una referencia directa al *Abime des oiseaux* de Messiaen, obra interpretada por Villa Rojo en repetidas ocasiones. *Tucano* fue incluida en el libro *El clarinete actual*, en el que Villa Rojo recopila obras para clarinete de varios compositores compuestas especialmente para la ocasión y analizadas por el mismo Villa Rojo.

En 1990, el LIM continúa siendo el principal transmisor de la obra de Villa Rojo. Muchas de sus obras son llevadas a concierto por el grupo, a excepción de la I Semana Internacional de Música del Siglo XX en la que su obra es interpretada por el Cuarteto *Orpheus*. El lunes 2 de noviembre de 1990 en el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao el Grupo LIM<sup>165</sup> realiza un concierto con el título de “En el recuerdo”, título que coincide con el momento compositivo de Villa Rojo; en el mismo se interpretan las siguientes obras: *Recordando a Falla* de Jesús Villa Rojo, *Divertimento* de Agustín Bertomeu, *J-H* de Luis de Pablo, *L'affaire cinese* de Giancarlo Schiaffini, *Debla* de Cristóbal Halffter y *Diaphonia* de Carles Guinovart. Su pueblo, Brihuega, organiza un concierto homenaje que conmemora su 50 aniversario. En este concierto organizado por el Ayuntamiento de Brihuega y que tiene lugar el 7 de julio, el LIM aborda un concierto, en la Iglesia de San Felipe de Neri, dedicado íntegramente a la música de Villa Rojo, interpretando las siguientes obras: *Divertimento I*, *Glosas a Sebastián Durón* (estreno absoluto), *Recordando a Falla* y *Recordando a Bartok*. Este es el

---

<sup>165</sup> Antonio Arias, flauta; Rafael Tamarit, oboe; Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo y María Teresa Chenlo, clave.

acontecimiento más entrañable de los sucedidos a Villa Rojo en 1990. El Ayuntamiento de Brihuega continúa agasajando al compositor con una calle que lleva su nombre. En el Real Conservatorio de Música de Madrid el LIM vuelve a interpretar, el 3 de diciembre de este año, *Glosas a Sebastián Durón* en el concierto enmarcado en el Decimosexto ciclo “Encuentros y conciertos alrededor del compositor y su música”. Su presencia en los eventos, en los cuales la música contemporánea es el centro de atención, se manifiesta desde las múltiples facetas de Villa Rojo, no sólo la de compositor, sino también la de intérprete, ponente o director de cursos, un ejemplo será el Curso de Composición de Ikasmúsica que Villa Rojo dirige en Bilbao.

Un homenaje a Luigi Nono es la obra con la que comienza su actividad compositiva de la década de los noventa. *Caminando por el sonido*<sup>166</sup>, titulada *A la presencia de Luigi Nono*, es una obra para cinta magnética dedicada al compositor italiano. La cinta magnética fue realizada por el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (LIEM-CDMC). La grabación de la cinta contó con la colaboración de la soprano Esperanza Abad y también de Javier Rubio, realizador de la elaboración electroacústica. *Caminando por el sonido* fue compuesta por encargo de la Asociación de Música Electroacústica (AMEE). La siguiente obra, *Quasi un sólo*<sup>167</sup>, es un concierto para clarinete y orquesta que, del

---

<sup>166</sup> Estrenada el 5 de marzo de 1991 en el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela) durante las VII Jornadas de Música Contemporánea.

<sup>167</sup> Estrenada el 29 de septiembre de 1991 en el Teatro Principal de Alicante dentro del Festival de Música Contemporánea organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

alguna manera, podemos considerar que continúa el trabajo realizado en *Formas y fases*. La idea de dedicar un concierto al clarinete rondaba desde hacía varios años al compositor que espera al encargo del CDMC, en 1991, para realizar este cometido. Villa Rojo estrena esta obra como clarinete solista acompañado por la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española dirigida por Cyril Diederich.

La intensa actividad que Villa Rojo ejerce en 1991, al margen de la compositiva e interpretativa, se reparte entre su participación en jurados, director de ciclos, director artístico y de grabaciones. Como jurado es invitado a participar como miembro del Jurado Internacional del Concurso “Andrés Segovia” de Guitarra y Composición y también del Jurado Internacional del Concurso “Pro Loco” de Composición de Corcinao (Italia). Como director de ciclos, dirige el Ciclo de Conciertos Europa-91 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Este año es también nombrado director artístico de los Conjuntos instrumentales y Corales (CIC) del Ayuntamiento de Madrid (ocupa el cargo dos años, hasta 1993) y dirige al LIM en la grabación del Disco *Compositores vascos actuales*, publicado en 1991. Dicho disco es producido por el sello LIM-Records y la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK). Este mismo año publica su libro *El clarinete actual*, colección en la que recopila y analiza obras para clarinete de diez compositores<sup>168</sup>, entre ellos él mismo. Además, su obra está presente en

---

<sup>168</sup>*Tucano* de Villa Rojo, *2\*1=1\*2* de Enrique Raxach, *Capricho* de Michel Reverdy, *Sonata* de Claudio Prieto, *Cirit* de Michael Finissi, ... *Un alto capriccio* de Mauro Porro, *Zwei etüden* de Ulrich Leyendecker, *Tlapizalli* de Manuel Enríquez, *Sólo N°9* de Lászlo Dubroway, *Kunata* de Edgar Alandia y *Fantasia* de Agustín Bertomeu.

ciclos y festivales dedicados a música contemporánea. Normalmente, en los festivales y conciertos que tienen lugar en España suelen ser interpretadas sus obras más recientes, mientras que fuera de España se eligen casi siempre obras de su periodo especulativo. Estas obras destinadas a los conciertos fuera de España son más experimentales, en todos los sentidos, que las últimas creaciones. Para comprobar este hecho, basta observar los conciertos en los que se programan obras de Villa Rojo durante 1991. En Madrid se interpretan tres conciertos y en dos de ellos se elige *Recordando a Falla*<sup>169</sup> y en otro *Recordando a Bartok*<sup>170</sup>. Durante el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao<sup>171</sup> la obra de Villa Rojo interpretada es *Glosas a Sebastián Durón*, mientras que en Roma, meses antes, el propio compositor y el LIM habían elegido *Obtener variantes*, obra bastante anterior, para formar parte del programa.

A medida que pasa el tiempo, su obra adquiere un marcado carácter de continuidad. *Canta, pájaro lejano*, es una obra compuesta por

---

<sup>169</sup> Se interpreta el 20 de enero de 1991 y el 4 de abril por el LIM.

<sup>170</sup> Se interpreta el 10 de febrero de 1991 por el LIM.

<sup>171</sup> El lunes 25 de diciembre, durante el quinto concierto del festival, el LIM (Antonio Arias, flauta; Rafael Tamarit, oboe; Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo; y Gerardo López Laguna, piano) interpretan el siguiente programa: *Glosas a Sebastián Durón* de Villa Rojo, *Dos piezas para oboe y piano* de Iratxe Arrieta, *Las cosas perdidas* de Imanol Bageneta, *Quinteto* de Agustín Bertomeu, *Soiré* de Luis de Pablo y *Alsine* de Antonio Lazaurika.

encargo de la Fundación Juan March para conjunto instrumental (clarinete, violín, violonchelo y piano) y soprano. El LIM fue el encargado de estrenar esta obra el 17 de febrero de 1993 en la sede de la citada Fundación. En esta obra, Villa Rojo recurre a la musicalidad impresa en los poemas de Juan Ramón Jiménez tomando los textos que trata con absoluto rigor y respeto, al igual que más adelante hará con los textos de Federico García Lorca en *Cantar con Federico*. La influencia de Messiaen está presente en *Canta, pájaro lejano*, concretamente la influencia de su etapa dedicada al canto de los pájaros, al igual que sucedía con *Tucano*, aunque la visión y la canalización de la influencia de Messiaen es totalmente distinta. En este año, 1992, concluye la serie de *Divertimenti* al realizar *Divertimento III*, para dos saxofones. El estreno de esta obra tiene lugar en el Teatro Rossini de Pésaro (Italia) el 3 de septiembre de ese mismo año ya que es una obra compuesta por encargo del Festival Mundial del Saxofón de Pésaro. En el estreno es interpretada por los saxofonistas Vicente Toldos y Jesús Librado.

El interés por la tendencia gráfica, así como por la combinación de música grabada y en vivo, lleva a Villa Rojo a componer en 1992 una segunda versión de *Juegos gráfico-musicales VI*, para violín y cinta magnética. El estreno de esta obra tuvo lugar el 24 de septiembre de 1992 en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, en el VII Festival de Música Contemporánea. El violinista Manuel Enríquez, a quien está dedicada la obra, fue el encargado de estrenarla. La cinta magnética fue realizada en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (LIEM-CDMC). *Pasodoble*, para orquesta, es una de las obras más ambiciosas de Villa Rojo, en cuanto al contingente

sonoro que maneja. Fue compuesta por encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) y estrenada el 13 de noviembre de 1992 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por la Orquesta Nacional de España dirigida por Máximo Zumalave. Este tipo de obras para orquesta no son muy frecuentes en la producción de Villa Rojo y su composición suele ser fruto de becas y encargos. El motivo de su escasez es muy sencillo y bastante lógico, una obra orquesta exige un trabajo arduo que sólo se ve recompensado con el estreno de la partitura. Los encargos aseguran que la partitura llegue a estrenarse aunque no se vuelva a interpretar. El estreno se asegura si es un encargo de una orquesta, como sucede en este caso. *Pasodoble* rompe totalmente la línea de trabajo en cuanto a sus composiciones para orquesta. Tras el encargo y estreno de *Antilogía*, Villa Rojo quiere reconciliarse con el público y con los intérpretes con una obra mucho más convencional desde todos los puntos de vista, tanto del gráfico como del sonoro. Con motivo del concierto “Nuevas sonatinas para guitarra” celebrado en la Fundación Juan March el 24 de febrero de 1993, Villa Rojo compone *Sonatina*, obra estrenada por Gabriel Estarellas, a quien está dedicada.

A lo largo de 1992, su obra es interpretada por el LIM en diferentes conciertos, ciclos y festivales. Concretamente, el grupo elige solamente tres obras que serán interpretadas en los conciertos de ese año: *Glosas a Sebastián Durón*, *Recordando a Bartok* y *Acordar*. La primera de las obras, *Glosas a Sebastián Durón* es interpretada por el LIM el 23 de abril en Amsterdam, como estreno en Holanda, el 8 de mayo el LIM la interpreta en Ponce (Puerto Rico), 13 de mayo el LIM la interpreta en México y el 29 de octubre la vuelve a realizar en Vitoria. *Recordando a Bartok* es interpretada por el LIM en Barcelona en el II Ciclo de

Conciertos “Música en el tiempo” celebrado en la Sala Cultural de la Caja de Madrid en Barcelona, patrocinado por la Obra Cultural de la Caja de Madrid. El 31 de julio el LIM la realiza en León y el 12 de diciembre vuelve a interpretarla en el XVIII Ciclo de Conciertos “América-España 92” (Proximidad en la lejanía) celebrado en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. *Acordar* es realizada el lunes 2 de noviembre por el LIM en el primer concierto del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao<sup>172</sup>. Por otra parte, su trabajo continúa recogiendo importantes premios: el otorgado por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, el Premio “Festival de Córdoba”, el Premio de Composición Castilla- La Mancha y el Premio Iberoamericano de Composición Reina Sofía. El reconocimiento de su labor se manifiesta también en la invitación a participar como jurado del Premio de Composición de la SGAE.

La siguiente obra, *Como un suspiro*, fue compuesta por encargo del grupo *Interensemble* para conjunto instrumental formado por clarinete, violín, violonchelo y piano. Este grupo fue el responsable del estreno de la obra, que tuvo lugar el 26 de marzo de 1994 en el Auditorio della Magdalena de Papua (Italia), dirigido por Bernardino Beggio. La obra está construida sobre el ritmo festivo del pasodoble español. Villa Rojo hace referencia, sólo externamente, a este baile popular en *Pasodoble*, incluso había realizado para el LIM una versión del popular pasodoble *Suspiros de España*. De alguna manera, *Suspiros de España* está en la mente del compositor cuando concibe *Como un suspiro*, o al menos eso

---

<sup>172</sup> En ese concierto, Villa Rojo (clarinete) y Pedro Esteban (percusión) interpretan junto con *Acordar* las siguientes obras: *27'10*, *554 Sonata para clarinete* de John Cage y *Psappha* de Iannis Xenakis.



nos sugiere el título. Tras esta obra, de corte tan tradicional, su creación da un giro y vuelve a la más pura experimentación con el elemento sonoro. Una muestra de ello es *Improvisaciones*, para conjunto instrumental variable y la serie *Variantes tímbricas (I,II,III,IV,V,VI,VII y VIII)*. Esta última obra es todo un despliegue de los recursos del clarinete a los que dedica, uno por uno, una parte de la serie. La obra se articula en ocho piezas en las que el clarinete se conjuga con la elaboración electroacústica: *I. En el sonido. II. En el aire. III. Voces en el sonido. IV. Con los resultantes. V. Con los armónicos. VI. Figuras articuladas. VII. Articulaciones rítmicas y VIII. Piezas para una forma*. Las distintas partes de la obra fueron estrenadas en diferentes ocasiones como detallamos a continuación. *En el sonido, En el aire y Con los armónicos* fueron estrenadas el 22 de febrero de 1994 en La General del Centro de Cultura de Granada, dentro de las Jornadas de Música Contemporánea organizadas por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. En el estreno fue interpretada por Villa Rojo e Isidoro P. García, encargado de la elaboración electroacústica, en colaboración con el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (LIEM-CDMC). *Con los resultantes* fue estrenada el día 28 de abril de 1993, un año antes que las anteriores, también en La General del Centro Cultural de Granada en las Jornadas de Música Contemporánea por los mismos intérpretes. *Figuras articuladas, Articulaciones rítmicas y Piezas para una forma* fueron estrenadas el 28 de abril de 1993 en el Palacio de la Audiencia en el Otoño Musical Soriano, organizado por la Fundación Municipal de Cultura de Soria. En el estreno fue realizada por Villa Rojo, Isidoro. P. García y Adolfo Núñez, en colaboración con el LIEM-CDMC.

Su obra pedagógica, *Lectura Musical 2º*, sale a la luz ese año publicada por Real Musical. Nuevamente Villa Rojo dedica este tratado al estudio de la grafía “no convencional” en la literatura contemporánea para clarinete. Al igual que en su obra anterior, *Lectura Musical 1º*, Villa Rojo expone el material de una forma teórica y también práctica. A lo largo de la publicación, el compositor propone una serie de ejercicios con los que hace un repaso de toda la grafía empleada en la composición para clarinete, y a la vez hace una exposición de todos los recursos posibles en este instrumento, recursos que ya habían aparecido en sus publicaciones anteriores.

A lo largo de 1994, la única obra que Villa Rojo compone es *Lo frate sole*. Esta obra fue realizada para conmemorar el 90 aniversario de Petrassi. El LIM fue encargado de estrenarla el 16 de agosto de este mismo año en la Sala pereda del Palacio de Festivales de Santander, en el marco del Festival Internacional de Santander. *Lo frate sole*, compuesta para clarinete, violín, violonchelo y piano, puede considerarse una obra homenaje, aunque en ella más que hacer referencia directa a una obra preexistente mediante la cita, se recurre al recuerdo del maestro italiano de forma más general, plasmando su esencia compositiva. *Lo frate sole* fue interpretada ese mismo año, de nuevo, por el LIM en el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao<sup>173</sup>. El programa del concierto estuvo constituido por obras que habían sido

---

<sup>173</sup> Junto con *Lo frate sole*, el LIM (Antonio Arias, flauta; Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín y Gerardo López Laguna, piano) interpreta las siguientes obras: *Ofrenda a Petrassi* de Armando Blanquer, *Homenaje a GP* de Carmelo A. Bernaola, *Cuarteto de Agripa* de Antón García Abril, *Omaggio petrassiano* de Claudio Prieto y *Omaggio* de Ángel Oliver.

realizadas especialmente para el homenaje de Petrassi en su nonagésimo aniversario.

Villa Rojo dirige, de nuevo, la grabación de un disco para la serie “Música del siglo XX” dedicada a compositores vascos actuales. En esta ocasión, la grabación estará dedicada a las obras de Luis de Pablo. También es encargado de dirigir, un año más, el Ciclo “Música y tiempo” de Barcelona en su cuarta edición. En 1994 recibe uno de los galardones más importantes: el Premio Nacional de Música<sup>174</sup> en la vertiente compositiva. Ese año, 1994, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música había concedido seis premios (uno de circo, uno de danza, dos de música y dos de teatro) además de Villa Rojo, Enrique Morente será el otro Premio Nacional de Música, dos trayectorias, dedicaciones e intereses completamente diferentes aunque coincidirán en cuanto a estilos como así lo muestran algunas obras de Villa Rojo en las que el interés por el flamenco es patente. Además de este premio y nombramiento, su tierra natal no se quedará atrás a la hora de manifestar su admiración por el compositor y así este año la redacción del periódico *Nueva Alcarria* de Guadalajara lo elige como “Personaje popular del Año”.

Las composiciones para conjuntos vocales habían sido, y son, muy poco frecuentes en la producción de Villa Rojo, y aún menos frecuente es la música religiosa. En 1995 le encargan la composición de una obra para celebrar el 550 aniversario del patronazgo de la Virgen de la Peña

---

<sup>174</sup> HONTAÑÓN. L.: “Villa Rojo, Premio y nombramiento”. *Scherzo*. Marzo Nº92. Madrid. 1995. Pág. 153.

en Brihuega y para esta ocasión compone la *Cantata a la Virgen de la Peña*<sup>175</sup>. La *Cantata* tiene una formación bastante tradicional: soprano, barítono y coro, aunque el elemento orquestal es reducido a un pequeño conjunto instrumental formado por flauta, oboe, violín, violonchelo y órgano. Este último instrumento aparece por primera vez en una obra de Villa Rojo, aunque en este caso su aparición está completamente motivada por la existencia del mismo en la Iglesia en la cual es estrenada y por la intención de resaltar el sentido religioso y solemne de la obra. El estreno de esta obra tuvo lugar en la Iglesia de Santa María de Brihuega y en el participan la soprano Pura María Martínez, el barítono Federico Gallar, el narrador Carlos García y el Coro de Santa María de la Peña junto con el LIM, todos ellos dirigidos por el compositor.

Las siguientes obras que realiza a lo largo de 1995, *Pieza de estudio* y *Tango-vals-ragtime*, son resultado de previos encargos, a excepción del *Concierto plateresco*. *Pieza de estudio*, para piano, fue compuesta por encargo de Cecilia Colien Honneger y publicada posteriormente en el *Album de Colien*, edición que ve la luz en 1995 en Barcelona. La obra fue estrenada el 27 de septiembre de 1995 en el XI Festival internacional de Música Contemporánea de Alicante por la pianista Amanda Surkalan. *Tango-vals-ragtime*, para conjunto instrumental formado por flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano, fue compuesta por encargo del Festival Internacional de Santander que durante la Edición de 1995 celebraba un homenaje al crítico Enrique Franco, a quien está dedicada la obra. El LIM estrena esta obra el 20 de febrero de

---

<sup>175</sup> La obra es estrenada el 22 de julio de 1995.

1995 en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander. Además del día de su estreno, el LIM vuelve a realizarla en el segundo concierto del Festival de Música del Siglo XX de Bilbao el 7 de noviembre de 1995. *Concierto plateresco* fue compuesta entre los años 1995 y 1997, es un ambicioso proyecto en forma de concierto para oboe y orquesta de cuerdas que sigue la línea de sus conciertos para clarinete, violín y violonchelo.

A mediados de la década de los noventa, la actividad de Villa Rojo, al margen de la dedicación puramente compositiva, sigue siendo tan dinámica como en los años anteriores. En 1995 dirige una nueva grabación de la serie dedicada a los compositores vascos actuales. Para esta grabación se eligen obras de seis compositores: José Eguiguren, Félix Ibarrondo, Antonio Lazaurika, Gabriel Erokoreka, Iratxe Arrieta y Carlos Villasol. El trabajo fue destinado al LIM, integrado en ese momento por el propio Villa Rojo (clarinete), Antonio Arias (flauta), Salvador Puig (violín), Emilio Navidad (viola), José María Mañero (violonchelo), Eugenio Tobalina (guitarra) y Gerardo López Laguna (piano). Detallamos aquí los integrantes de esta grabación porque fue especialmente significativa, puesto que obtuvo uno de los premios concedidos por la revista *Ritmo* A “Los Mejores disco del año 1995”. Además el LIM celebra en 1995 sus veinte años de existencia ofreciendo conciertos, realizando exposiciones y produciendo dos CDs con las obras más representativas que han interpretado a lo largo de estas dos décadas. Las celebraciones culminan con la publicación de un libro-documento, *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea*

*en España (II)*<sup>176</sup> que recoge toda la actividad del grupo a lo largo de los últimos diez años. El libro recopila escritos dedicados al LIM, de personajes de primera línea en la música contemporánea no sólo a nivel nacional sino también internacional. En 1995 es nombrado director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, cargo en el que sustituye a Tomás Marco y que ocupa hasta 1997, año en el que es sustituido por Consuelo Díez. Este año, por consiguiente, es más prolífico en cuanto a actividades de dirección y organización, que lógicamente están ligadas al cargo de director del CDMC. Desde este cargo dirige el Congreso “Los lenguajes de la nueva música italiana” en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en el Centro Reina Sofía. Otro de los acontecimientos que avalan su capacidad organizativa es la celebración del Congreso “Los lenguajes de la nueva música española” en Milán. Ambos temas son perfectamente dominados por Villa Rojo debido a que en ambos casos él es parte viva de los mismos y a la vez testigo de otras partes. Villa Rojo vuelve al Conservatorio de Cuenca, al que estaba muy ligado desde sus inicios, para dirigir un seminario sobre los nuevos sistemas de escritura musical. En Barcelona, ciudad que año tras año dedica el Ciclo “Música y tiempo” a la música contemporánea, Villa Rojo es el encargado de organizar la sexta y séptima edición de dicho festival.

Además de la organización de este conjunto de eventos, su actividad compositiva continúa siendo reconocida a través de la interpretación de su música en diferentes lugares que dedican conciertos monográficos a su obra: Los Encuentros de Compositors de Mallorca, El Festival

---

<sup>176</sup> CURESES. M. (coord.); *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Alpuerto. Madrid. 1995.

“Autumno Musicales” de Como (Italia) y la Asociación *Nuova Forma Sonora* de Roma (Italia). En Hispanoamérica participa como ponente en el Encuentro de Compositores del Consejo Iberoamericano de la Música en Buenos Aires (Argentina), y es nombrado miembro directivo del Consejo Iberoamericano de la Música en México. Su labor difusora continúa siendo activa, y una muestra de ello es su conferencia sobre la música española actual y la presentación de varias obras de compositores españoles en el Festival de Música Nova de Sao Paulo y Santos (Brasil). Por último, este año es invitado a presidir el Jurado del “Premio Iberoamericano de Composición Musical de La Gomera” (Canarias) y dirige la tercera grabación de la serie “Música del Siglo XX” dedicada a los compositores vascos actuales.

A partir de 1996 Villa Rojo se sumerge en la composición de la versión orquestal de *Cantar con Federico*<sup>177</sup>, composición que finaliza en 1998. Esta obra, realizada para mezzosoprano y orquesta emplea, al igual que sucedía con *Canta, pájaro lejano* un texto literario de forma absolutamente respetuosa, teniendo siempre presente y resaltando el discurso semántico del mismo. *Cantar con Federico* fue realizada para la conmemoración del centenario del nacimiento de Federico García Lorca y estrenada en el Museo de la Santa Cruz de Toledo por la mezzosoprano Soraya Chávez y la Orquesta de Córdoba dirigida por Gregorio Gutiérrez.

Al año siguiente, 1997, Villa Rojo comienza la composición de dos obras que son concluidas en 1998: *Passacaglia y cante* y *Septeto*. La primera de ellas, *Passacaglia y cante*, para orquesta y cinta magnética,

<sup>177</sup> El estreno tiene lugar el 10 de septiembre de 1998.

es realizada por encargo del Festival de Música Contemporánea de Alicante. Este festival sería el marco de su estreno que tendría lugar el 22 de agosto de 1998, abordado por la Orquesta de Radio Televisión Española dirigida por José de Eusebio. *Septeto* está concebida para un conjunto instrumental en el que Villa Rojo reúne tres familias de la orquesta: viento-metal, viento-madera y cuerda. La organización de las fuentes sonoras es de una proporción de dos, dos y tres, es decir, clarinete y fagot, trompa y trombón, y violín, violonchelo y contrabajo. Al igual que la anterior, *Septeto* es fruto de un encargo al compositor, en este caso del Grupo instrumental *Siglo XX* de La Coruña que sería el encargado de estrenar la obra el 20 de marzo de 1998 en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña. El 17 de octubre de ese mismo año Villa Rojo dirige al LIM, que interpreta su obra junto con la otros compositores<sup>178</sup> en el Festival XV Stagione concertística de Padova, en un concierto en el que se combina la música española con elementos del jazz pasados por el filtro de compositores que ya son referencias ineludibles del siglo XX.

Villa Rojo es invitado a numerosos cursos como ponente, a la vez que continúa participando en jurados internacionales de prestigiosos premios. En cuanto a su faceta como intérprete, imparte cursos de perfeccionamiento en los Conservatorios de Logroño, Bilbao, Madrid y Oviedo. Como ponente participa en julio de 1998 en los Encuentros con la Creación Contemporánea organizados por la Universidad de Oviedo y dirigidos por Marta Cureses. Desde los primeros encuentros, en el verano de 1997, el interés por la figura de Jesús Villa Rojo se ha hecho

<sup>178</sup> Strauss, Piazzolla, Joplin, Gershwin, Cruz de Castro, Carmelo. A. Bernaola.



constar en repetidas ocasiones, no sólo mediante su propia presencia, sino a través de las distintas ponencias de otros compositores que hacen referencia a su trabajo y a la trascendencia del mismo. En julio también es invitado a formar parte del Jurado internacional del “II Concurso internacional Citá di Udine” (Italia)<sup>179</sup> y del Jurado Internacional del “Concurso de Composición BBK” de Bilbao. La Casa de Castilla- La Mancha en Madrid le elige “castellano manchego del año”, y la Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha patrocina una serie de conciertos dedicados a su obra orquestal. En estos conciertos, bajo el título de “Homenaje a García Lorca”, se interpreta en la primera parte el *Concierto II* y *Cantar con Federico* y en la segunda parte del concierto se realiza *Septeto* y *Pasodoble*. Todos los programas fueron interpretados por la mezzosoprano Soraya Chávez (solista en *Cantar con Federico*), el violonchelista Asier Polo (solista en el *Concierto II*) y la Orquesta de Córdoba dirigida por Gregorio Gutiérrez.

Al frente del LIM dirige en 1998 la grabación de tres obras de Félix Ibarro. Esta sería la sexta grabación de la serie “Música del Siglo XX”. En 1999 forma parte de varios jurados: El Jurado Internacional de Composición “Andrés Segovia”, el Jurado Internacional del “Premio de Composición de la BBK” y el Jurado Internacional del “Premio de Composición Michele Pittaluga”.

El LIM continúa siendo el principal difusor de su obra, tanto la

---

<sup>179</sup> Junto con Villa Rojo, forman parte del Jurado internacional, personajes de la talla de: Bernardino Beggio, compositor y director del *Interensemble*; Michel Biasutti, compositor, Lucio, Arau; compositor y etnomusicólogo; Bernard Fort, responsable del Grupo de *Musiques Vivantes* de Lyon y profesor en la Ecole Nacional de Musique de Lyon; y por último, Marco Stroppa, compositor.

escrita en años anteriores como la más reciente. *Recordando a Falla*, por ejemplo, vuelve a ser interpretada por el LIM en los Conciertos del Sábado de la Fundación Juan March, en el marco de un concierto titulado “Alrededor de Falla”. Esta obra es interpretada de nuevo por el LIM en octubre de 2000 durante el XXVI Ciclo de conciertos del LIM, organizado por la Fundación Juan March. El programa de la gira que había tenido lugar en 1998 con la Orquesta de Córdoba queda registrado en 1999 en una grabación para el sello Naxos-Marco Polo. El sello discográfico Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) edita ese mismo año la grabación de “El Clarinete actual” (I) y (II). Por último, en cuanto a grabaciones, Villa Rojo dirige la séptima grabación de la serie “Música del Siglo XX” dedicada a los compositores vascos actuales. En esta grabación participan otros grupos formados por integrantes del LIM: el Cuarteto *Arcana* y el Quinteto *Aubade*. También, en 1999, participa como conferenciante en varios encuentros: Encuentros con la Música Actual en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Desde su faceta como director e intérprete, lleva a cabo los Conciertos del LIM: solistas de Madrid en los festivales de Granada, San Sebastián, Madrid y Bilbao.

Con el cambio de siglo, en el 2000, se cumple el 60 aniversario del nacimiento de Villa Rojo. Para celebrar este acontecimiento, y como homenaje al compositor, el 12 de mayo la Consejera de Cultura de Castilla-La Mancha, Pilar Sánchez Castro, presenta en Toledo la grabación producida por Naxos-Marco Polo un año antes y titulada “Música orquestal”. La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) se suma a los homenajes y, en colaboración con el INAEM,

celebra el sesenta aniversario del compositor con un concierto en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de la Música.

Para conmemorar el 25 aniversario del LIM, Villa Rojo compone y dedica una obra al grupo, *Conmemorativa*, escrita en Brihuega ese mismo año. *Conmemorativa* fue concebida para quinteto de flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano; y estrenada por el LIM el 21 de septiembre de 2000 en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Villa Rojo compone en el año 2001 dos obras para conjunto instrumental: *Quinteto y Bach-Preludio*. *Quinteto*, para clarinete en la y cuarteto de cuerda fue realizada por encargo del 50 Festival Internacional de Santander. El estreno de la obra tuvo lugar el 19 de agosto de ese mismo año en el Claustro de la Catedral de Santander y los encargados del mismo, en este caso, no fueron el propio Villa Rojo y el LIM, sino el clarinetista Darko Brlek y el cuarteto *Parisi*. *Quinteto* es un homenaje al *Quinteto para clarinete* de Mozart, obra que Villa Rojo había interpretado en múltiples ocasiones y que incluso llega a grabar junto con su propio *Quinteto* con él como solista acompañado por los Virtuosos de Moscú. La siguiente obra, *Bach-Preludio*, fue compuesta para conjunto instrumental formado por flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Esta obra es, más que un homenaje, una referencia directa a la obra de Bach, concretamente a su *Fuga XX* de *El clave bien temperado*. *Bach-Preludio* fue estrenada por el LIM en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 24 de octubre del mismo año.

El 4 de mayo de 2001<sup>180</sup> el Grupo *Cosmos* interpreta una obra de Villa Rojo en el VII Ciclo de conciertos de Música en la Autónoma, curso 2000-2001 “La música española ante el siglo XXI”. También en mayo de 2001, Villa Rojo forma parte del Jurado del XXVIII Concorso internazionale di composizione Guido D’Arezzo, que tiene lugar en Arezzo el 26 y 27 del citado mes. El 4 de julio el grupo *TAIMA* (Taller Andaluz de Interpretación de Música Actual) realizará *En el aire* junto con otras obras<sup>181</sup> en un concierto enmarcado en el Ciclo de Música Electroacústica del festival Internacional de Música y Danza de Granada. Uno de los eventos más interesantes en los que estará presente su música será la elección del *Concierto n.º2* para violonchelo y orquesta para formar parte del espectáculo *Passion of the blood* con que la Compañía de Teatro y Danza de Harlem en Nueva York abrió la temporada del año 2001. Esta obra es coreografiada por Augustus van Heerden bajo la dirección musical de Joseph E. Field y es llevada de gira por diversos escenarios estadounidenses y europeos desde septiembre de 2001. En octubre el LIM lleva a cabo cada sábado el Ciclo de Música de Cámara con el LIM. XXVII Ciclo de conciertos del LIM: En el tiempo. A lo largo de los cuatro sábados del citado mes, el grupo realiza un recorrido por la música del siglo XX, en un programa que se vuelve cada vez más tradicional en cuanto a las obras realizadas. En el primer concierto del ciclo, 6 de octubre de 2001, se interpreta el

---

<sup>180</sup> Junto con la obra de Villa Rojo se interpretan obras de los siguientes compositores: R. Halffter, C. Halffter, F. Palacios, J. L. Turina, P. Arrizabala, S. Mariné y C. Galán.

<sup>181</sup> *Recordando a Ma Yoan* de Santiago Lanchares, *Schall* de Horacio Vaggione, *Softsong* de Ton Bruynel, *Hipérbole de mi memoria* de Emiliano del Cerro y *Pasajes* de Jean-Claude Risset.

*Quinteto para clarinete* de Mozart y *Quinteto* de Villa Rojo. Es bastante curioso el hecho de que casi siempre que Villa Rojo programe su obra con el referente directo, hasta la fecha esto no había sucedido antes con ninguna de sus obras en las que se cita o se hace referencia a una obra determinada de otro compositor. En noviembre, Villa Rojo se encargará de la dirección artística de la XXI edición del Festival BBK de Música Contemporánea, como venía siendo habitual desde la creación del festival. Por último, la última cita musical de 2001 será en Vitoria, ciudad en la que el LIM ofrece un concierto el 13 de diciembre.

Pero debemos destacar un dato mucho más humano que la mera enumeración de eventos musicales en los que Villa Rojo y su obra han estado presentes. Este dato se corresponde con la concesión de El Premio Alcarria de las Artes. Este premio le es concedido a Villa Rojo en FITUR 2001 por los pueblos que componen “La Alcarria, el viaje”, Torija, Brihuega, Cifuentes y Trillo. El galardón pretende agradecer al compositor que éste tenga siempre presente a su tierra natal, a título personal y en su obra.

A lo largo del año 2002, Villa Rojo participará en numerosos acontecimientos de primer orden, incluido el propio ciclo de conciertos del LIM, el cual se consolida anualmente como una de las citas más importantes dedicadas a la música de cámara. Dicho ciclo, dicho sea de paso, se vuelve cada año más convencional en cuanto a la programación. El LIM se aleja de sus principios y aborda programas cada vez más amplios en los que el grupo reivindica su falta de vocación vanguardista lo cual no implica su dedicación a la música contemporánea desde la continuidad de un trabajo serio y cuidado. A

continuación citamos algunas de las concurrencias más importantes del grupo a lo largo del citado año.

El LIM participa en la 63 Edición Quincena Musical Donostiarra, confirmando así su estrecha relación con la vida musical vasca. El concierto tendrá lugar el 28 de agosto en el Museo Chillida y en el mismo el grupo realizará una obra de Félix Ibarondo, *Clair obscur*, y el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen. El ciclo de conciertos del LIM que tiene lugar, un año más, en la Fundación Juan March, dedica el tiempo de Villa Rojo a lo largo del último sábado de septiembre y los siguientes sábados de octubre. El LIM realiza cuatro programas en los que combina obras de diferentes estilos, desde versiones de *Un americano en París* de Gershwin hasta un concierto<sup>182</sup> íntegramente dedicado a música española, con obras de Carmelo A. Bernaola, Tomás Marco, Juan Hidalgo, José Luis Turina y Francisco Escudero. Dentro del ciclo, el LIM solamente interpreta una obra de Villa Rojo, en este caso será elegida *Bach-Preludio*, la cual es realizada en el primer programa del 28 de septiembre de 2002. En el mes de noviembre, concretamente el 14 de dicho mes, Villa Rojo presenta su grabación *¡CANTA!*. En esta grabación recoge lo último de su obra para voz: *Cantar con Federico* y *Canta Pájaro lejano*. La presentación tendrá lugar en la Sala Manuel de Falla del palacio sede de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de Madrid. El LIM,

---

<sup>182</sup> El concierto tiene lugar el sábado 19 de octubre de 2002 y en él se interpretan las siguientes obras: *Homenaje GP* de Carmelo A. Bernaola (*in memoriam*), *Albor* de Tomás Marco, *Latidos* de Juan Hidalgo, *Pasodoppio* de José Luis Turina y *Concierto para clave* de Francisco Escudero.

bajo la dirección musical de Villa Rojo, participa en el Festival BBK de música contemporánea, que tiene lugar en el Museo Guggenheim de Bilbao, y allí vuelve a realizar obras que ya había programado en su ciclo. El concierto tiene lugar el 19 de noviembre y en él se vuelve a interpretar *Bach-Preludio* de Jesús Villa Rojo. Francisco Escudero volverá a estar presente (*in memoriam*) al celebrarse allí el 90 aniversario de su nacimiento, conmemorándose también con la edición de una grabación realizada por el LIM y dedicada a su música. Juan Hidalgo también será homenajeado, a través de la interpretación de su obra, en su 75 aniversario.

Villa Rojo decide, a finales de 2002, abandonar la interpretación del clarinete. Esta faceta, que había ocupado gran parte de su trayectoria, había marcado toda una línea de pensamiento estético y por lo tanto debía ser subrayada ya que su evolución como intérprete va ligada a su evolución como compositor. El compositor deja su puesto, como clarinetista del LIM, a favor de una labor como director. Así, en los programas de 2003 aparece como director del grupo pasando Juan F. Lara a ser el clarinetista. Con estos importantes cambios, el LIM continúa viajando a lo largo de 2003 y realiza en el festival interamericano de Puerto Rico<sup>183</sup> dos conciertos bajo el título “Compositores de España y América I y II” en el que hacen un recorrido por diversos compositores latinoamericanos junto con compositores españoles como Cruz de Castro y Agustín Bertomeu. Por otra parte, Villa Rojo, ya como director del LIM, actúa con éste en el

---

<sup>183</sup> El festival se desarrolla del 1 al 24 de junio de 2003. A lo largo del mismo, el LIM realiza dos conciertos, el primero el 3 de junio y el segundo el 7 de junio.

25th Internacional Music Festival Of Santorini (Grecia), festival que tiene lugar el 5 al 21 de setiembre. El LIM se hará cargo del sexto concierto, que tiene lugar el día 21 con el título "LIM: Solistas de Madrid", realizando obras de los siguientes compositores: Astor Piazzolla, George Gershwin, Scout Joplin, Roger Bourdin, Ernesto Halffter, Antón García Abril y el propio Villa Rojo.

En el mes de octubre de 2003, concretamente el día 7 del citado mes, Antonio Gallego presenta en la sede de la SGAE el libro de Villa Rojo *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Este libro es el fruto de un ingente trabajo de recopilación y análisis de materiales propios y ajenos que le ha llevado años de estudio y de recopilación. En la presentación, Gallego hacía referencia al libro como un texto inédito que pone al día los fundamentos de esta materia y la necesidad de actualizar la manera de escribir actualmente música contemporánea. Gallego consideró la obra como absolutamente necesaria y como una novedad absoluta en la bibliografía española. Casi de forma sincrónica tiene lugar en la Fundación Canal de Madrid el Ciclo LIM 2mil, que como en los años anteriores ocupa los domingos del mes de octubre y noviembre. El Ciclo del LIM es uno de los eventos musicales más consolidados de la capital española, en el que se dan cita el público incondicional del LIM. Junto con el ciclo se encuentra la otra cita anual obligada, la participación en el Festival BBK de Bilbao, en el que también se presentará *Notación y grafía musical en el siglo XX*. El encargado de la presentación, será en este caso Carlos Villasol que la realizará en la sede de la SGAE en Bilbao. La relación de Villa Rojo con el mundo musical romano se manifiesta en la tercera presentación del libro, que tiene lugar el 2 de diciembre de 2003 en Piccolo Jovinelli, sede del grupo



*Nuove Forme Sonore*. Tras la presentación del libro, el trombonista Giancarlo Schiaffini realiza un concierto para trombón y electrónica en el que incluye, entre otras obras, partituras de Villa Rojo.

Su actividad como jurado de concursos no cesa y así se evidencia con su participación en la novena edición del Concorso Internazionale di Composizione “2 Agosto” de Bologna, que en esta edición giraba entorno al tema de la composición para clarinete. Pero uno de los hechos más importantes, a nivel de su participación en jurados, fue su presencia, como presidente del jurado del XXI Premio Reina Sofía de Composición Musical.

Villa Rojo aborda, a lo largo del año 2003, la composición de una obra orquestal, que será el futuro *Concierto n°1 para orquesta*. Dicha obra es fruto de un encargo de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo (OSCO), a la que Villa Rojo está unida por la estrecha relación que guarda, en ese momento, con su director artístico Gregorio Gutiérrez, a quien dedica la obra. El estreno de la obra tiene lugar en el Auditorio Príncipe Felipe de Asturias el 25 de septiembre de 2003. El día del estreno fue interpretada por la OSCO, dirigida por Gregorio Gutiérrez. La segunda obra que se estrenará ese año es *Sexteto*. Esta obra será estrenada el 6 de noviembre en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional dentro de un Concierto Monográfico dedicado a Jesús Villa Rojo con motivo del 20 aniversario del CDMC, institución de la que el compositor, como ya se ha dicho antes, ha sido responsable. El LIM, responsable del concierto, recorre la trayectoria de Villa Rojo interpretando algunas de sus obras más representativas: *Espirales*, *Bach-Preludio*, *Septeto*, *Conmemorativa* y el estreno de *Sexteto*.

## II.2. Aspectos analíticos en la música de Jesús Villa Rojo.

Cada compositor es el reflejo de su pensamiento estético, un pensamiento afianzado que evoluciona con el paso del tiempo. La evolución, tan necesaria como obligada, conduce al paso por múltiples etapas, que aunque son diferentes unas de otras mantienen un hilo conductor. Una tendencia sin evolucionar no es interesante, puesto que llega a agotarse y a convencionalizarse. Por el contrario, una tendencia en constante evolución es un espacio abierto que crece a medida que se enriquece.

Villa Rojo es un evidente ejemplo de una estética en constante evolución y crecimiento. Desde sus principios, a su etapa de madurez creativa, pasando por su etapa experimental, ha mantenido una serie de rasgos a los que es fiel, pero estos le han dejado continuar por unos derroteros totalmente impensables en anteriores etapas. Como compositor, se ha mantenido siempre fiel a su obra, sin rechazar ningún momento de la misma. Su actividad como intérprete ha venido siendo paralela a la de compositor. La evolución del LIM es, en definitiva, la evolución de la obra de Villa Rojo. Si analizamos la trayectoria del grupo, a través de sus programaciones, podremos contemplar la evolución estética de su director.

Al estudiar su obra, debemos enfrentarnos al análisis de la misma para poder comprender el pensamiento estético que la generó. El análisis debe tener en cuenta varios aspectos: inquietudes personales del compositor, relaciones en ese momento con otros artistas, interés por otras facetas del arte, relación con el público, política de los

organismos oficiales, relación con entidades privadas que actúen a modo de mecenas, etc. Investigar todos estos aspectos es tan importante como hacerlo en el puro análisis musical, puesto que son básicos para enfrentarse a la partitura. La aportación del compositor, situado ante su partitura, es básica. El análisis de la partitura junto con el compositor nos aporta datos tan relevantes como interesantes, en ocasiones por lo puramente anecdótico, pero también por la luz que arrojan a un análisis neutro. Situarse ante una partitura que se ha realizado hace más de treinta años es todo un reto a la memoria para el compositor. En este caso, él sí tiene la perspectiva histórica de su obra, necesaria para analizarla desde un punto de vista que no hubiera tenido en el momento de su concepción. Pero también debemos tener en cuenta que los análisis deben ir mucho más allá que las simples “conversaciones con...”, modelo por otra parte muy expandido en algunas publicaciones sobre compositores del siglo XX europeo, pero que deja la parte científica a un lado.

La partitura es la plasmación gráfico-musical del pensamiento estético, pero antes de llegar a ella debemos de tener en cuenta otros aspectos analíticos para abordarla debidamente. En primer lugar, haremos referencia al concepto de estructura y de sistema organizador. En un largo periodo de la trayectoria compositiva de Villa Rojo, que coincide con su parte más experimental, no podemos hablar de forma musical, en el sentido académico y tradicional del término, ya que este concepto limitaría la aproximación analítica a parte importante de su obra. Sin embargo, si entendemos el concepto como la necesidad de organización interna de una serie de elementos, ampliamos su sentido y lo acercamos al concepto que nos interesa: estructura.

La organización de los elementos constituyentes de una obra funciona como un todo orgánico que necesita de un sistema estructural que lo ampare. La estructura no es la forma musical sino que es un concepto mucho más amplio que otorga un sentido de libertad que no permite la forma. La estructura implica un dinamismo del que, en muchos casos, la forma carece, en el sentido de que permite la liberación de múltiples parámetros a la vez que su organización. La estructura no va indisolublemente ligada al tiempo como sí lo hace la forma, ni siquiera al espacio sonoro. En la obra de Villa Rojo, ésta es una planificación que organiza una serie de elementos que necesitan de la misma para interactuar unos con otros, ese es su planteamiento de estructura.

El aspecto gráfico de su obra, que tanto interesa por su originalidad y su conseguido sentido práctico, no es más que una parte de la misma, pero a su vez ha delimitado todo un momento a la vez que marcado su trayectoria. La grafía surge a partir de unas inquietudes sonoras, no de un interés plástico. Lo pionero de la misma reside, entonces, en a qué sirve y en función de qué existe. El análisis detallado de la grafía implica el análisis de todo un concepto sonoro. Villa Rojo ha insistido, durante un periodo determinado y concluido, en su interés por el sonido puro. Este sonido es manipulado de forma natural y artificial a través de diferentes recursos. La consecuencia de esta manipulación da lugar a infinitas posibilidades fónicas que necesitan un sistema propio de plasmación en el papel. El concepto de sonido puro y la necesidad de elaboración del mismo a través de sus diferentes parámetros es una necesidad del compositor y una de sus particularidades. Cada instrumento ofrece

una serie de posibilidades y el aprovechamiento de las mismas depende tanto del instrumentista como de la capacidad del compositor para ver las mismas. En el momento en el que el hecho sonoro pasa a protagonizar la obra se convierte en el centro de su direccionalidad, si pretende tener alguna. La grafía es tan personal como su pensamiento estético y estudiar el porqué de cada signo va ligado indisolublemente a la investigación de dicho pensamiento. Su concepto sonoro y su grafización necesitan, en la obra de Villa Rojo, una estructura que lo sustente y organice. La existencia de este sistema organizador también nos aporta datos de su evolución estética, ya que perfectamente podría haber obviado la estructura y dejar esta parte abierta a juicio del intérprete. Para Villa Rojo la estructura y la organización sonora es casi una obligación y es otro de los campos de trabajo más interesantes. En cuanto a este campo, nos damos cuenta de que el compositor acude a sistemas organizativos muy tradicionales en el fondo, como la alternancia *solo-tutti* y la alternancia entre diferentes fuentes sonoras agrupadas en función de los timbres (*Concerto grosso I, II y III, Formas y fases, Concierto n°1, Concierto n°2, Concierto plateresco*, etc). Estamos, por supuesto, haciendo mención al recurso del contraste sonoro, empleado aquí como sistema organizador.

En otros casos, tampoco podemos hablar de estructura ni de forma, sino de procedimiento compositivo. El procedimiento compositivo no llega a ser asumido por su lenguaje, pero sí empleado. Este no se basa necesariamente en una forma musical sino que puede tomar como generador un ritmo (*Como un suspiro, Pasodoble, Tango-vals-ragtime*, etc) u otro procedimiento compositivo (*Conmemorativa, Sonata, Bach-Preludio*, etc). La parte

de su obra dedicada a los homenajes o referencias parte de una concepción sonora totalmente diferente a su periodo experimental. El interés ya no se centra en el sonido puro y sí en el sonido musical que forma parte de un entramado en el que el tiempo y el espacio contribuyen a crear una idea de direccionalidad intencionada. Esta direccionalidad es determinada, en algunas obras, por el texto (*Tres piezas sacras, Cartas a Génica, Hombre aterrorizado-dor, Cantar con Federico, Canta, pájaro lejano*, etc). En el caso de los montajes audiovisuales realizados con Domingo Sarrey, la imagen es la encargada de conducir el tiempo y el espacio a la obra.

La atención que Villa Rojo ha manifestado hacia la tradición musical española y europea puede conducir a equívocos que irremediablemente llevan a conclusiones erróneas. Este interés por hacer referencia al pasado no debe confundirse con una tendencia formalista, tengamos en cuenta cómo su lenguaje trata el *concerto grosso*, de que forma se acerca al concierto vistuosístico para solista y orquesta, o cómo elabora procedimientos compositivos tan tradicionales como la fuga o el coral barroco. Villa Rojo es consciente de que es deudor del pasado, sobre el cual se cimenta el presente y el futuro. Ese pasado, lejos ahora de ser rechazado continuamente, es aceptado y enriquecido con las aportaciones del presente (el lenguaje del compositor) sin caer en ninguna corriente preexistente.

### **II.3. Perspectivas compositivas.**

En un momento de la música en el que, en términos generales, las funciones se dividen y se especializan para dedicarse por completo a una faceta específica, todavía surgen en el panorama personajes que se especializan no en una sola faceta, sino en varias; y todas ellas son capaces de realizarlas con rigor.

El compositor, salvo excepciones, se aleja cada vez más de su faceta de intérprete, faceta que fue cultivada en algún momento de su formación. Esta especialización viene motivada principalmente por la dedicación que exige la actividad compositiva. En el caso de Villa Rojo, la composición y la interpretación discurren paralelamente, fruto una de la otra, complementándose y enriqueciéndose mutuamente. Villa Rojo ha afirmado en diversas ocasiones que la composición no ha sido para él una meta trazada desde el principio, sino que ha llegado a ella como resultado de su formación musical. A ese respecto, el mismo compositor da un valioso testimonio de cómo su actividad interpretativa condiciona su labor con el hecho creativo: “La división, y posiblemente el distanciamiento compositor-intérprete es cada día mayor. Cualquier periodo del pasado nos muestra estas actividades muy próximas cuando no unidas. La complejidad de las especializaciones en esta sociedad tan diversificada y precisa, potencia esa división. En mi caso, siempre han estado muy unidas, pues llego a la composición desde la interpretación y después continúo en la interpretación como compositor, una relación que plantea comportamientos específicos aunque quizá no sean condicionadores. Lo cierto es que el compromiso social y artístico es muy distinto entre compositor e intérprete. El compositor concibe la idea pero quien la presenta y defiende ante el público y la sociedad

es el intérprete. Estas posiciones habrán influido en mi trabajo creativo, pero creo que para hacerlo objetivo y dejar mejor definido mi pensamiento”<sup>184</sup>.

En su labor compositiva hay aspectos que evolucionan, mientras que otros mantienen una línea constante “(...)una constante en mi labor compositiva, las alturas, aunque sean fijas, en todo momento, son objeto de un proceso de elaboración, del que surgen infinidad de variantes”<sup>185</sup>.

El interés por el sonido puro y su elaboración es una de las constantes en su obra, rasgo definitorio que le ha conducido a especular sobre las posibilidades de ejecución rompiendo así el estrecho corsé de la técnica tradicional. Villa Rojo manifiesta la importancia de ser pionero en la música desde el punto de vista de la consecución de un estilo y una personalidad propia pero sin competitividad. El ser pionero le hace estar siempre a la vanguardia y aportar continuamente. Su forma de ver la música es aplicada a su creación de la siguiente manera “ (...) la música es por encima de todo, el arte de combinar y elaborar el sonido, es también el arte y la ciencia de investigar las calidades y las características del sonido”<sup>186</sup>. Este planteamiento está presente a lo largo de toda su obra con pequeños matices derivados de su propia evolución como compositor. A pesar de la evolución que ha sufrido su pensamiento estético, Villa Rojo no ha concluido su investigación sobre el sonido, y ésta sigue estando presente en su obra de diferentes maneras.

---

<sup>184</sup> PASCUAL. J.: “Jesús Villa Rojo, madurez creativa”. *CD-Compact*. Nº 135. Año XIV. Septiembre. Madrid. 2000. Pág. 12-13.

<sup>185</sup> VILLASOL. C.: ¿Qué compone? Jesús Villa Rojo”. *Ritmo*. Nº516. Noviembre. Madrid. 1981. Pág. 21.

<sup>186</sup> VILLA ROJO. J.: “Precisión o imprecisión en mi labor compositiva”. *La Música*. Diciembre. Roma. 1986.



“Por los años sesenta, con la aparición de la electrónica, se empezó a decir que los instrumentos convencionales había cumplido su ciclo y que estaban agotados. Muy pronto demostramos que estos instrumentos poseían recursos que nunca habían sido utilizados. Comenzó entonces un periodo de reconversión que ha dado excelentes resultados y que aún no se sabe todo lo que aportará. En realidad, el mundo sonoro es infinito, más aún que la electrónica que sólo está mostrando el principio de su inmenso potencial. El agotamiento llegará cuando nosotros no seamos capaces de imaginar nuevos sonidos o cuando la sensibilidad humana no pueda captar nuevas sensaciones musicales. Entonces, ante esta limitación, tendrá un interés relativo investigar y aportar más elementos sonoros si no existe capacidad ni sensibilidad auditiva suficiente para su apreciación.”<sup>187</sup>

En la obra de Villa Rojo, la composición y la técnica instrumental evolucionan de forma paralela porque para el compositor es necesario tener presente el momento de la interpretación cuando se está creando “(...) no es concebible la composición sin prever el resultado de la realización(...)”<sup>188</sup>, lo cual ratifica, una vez más, el hecho de que la composición y la interpretación estén indisolublemente ligadas. El compositor crea la partitura teniendo en cuenta las peculiaridades instrumentales, es decir, Villa Rojo ya no compone sobre el piano, sino que lo hace pensando en el instrumento o instrumentos que van a realizar la obra, así como en sus características técnicas. La preocupación de los compositores por el

---

<sup>187</sup> Op. Cit. Pág. 186.

<sup>188</sup> VILLA ROJO. J.: “Técnica y evolución instrumental”. *SABER Leer*. Nº38. Fundación Juan March. Madrid. 1990. Pág. 3.

conocimiento de la técnica instrumental es mucho más evidente en la creación actual. Un claro ejemplo de esta afirmación son las obras compuestas por Villa Rojo y las obras compuestas para él por otros compositores que son conocedores de su tratado, *El clarinete y sus posibilidades*. Este conocimiento se ve reflejado en el uso peculiar del clarinete y también en el aspecto gráfico de las partituras, que emplean, en muchos de los casos, las grafías del tratado de Villa Rojo.

La obra compositiva de Villa Rojo se divide y se desarrolla a lo largo de una serie de etapas o periodos. Estos periodos están condicionados por una serie de influencias o en función de unos intereses diversos. El primer periodo es el denominado “académico” que comprende a su vez dos etapas: una primera etapa que transcurre en España, y comienza con la creación de su primera obra en 1966 y concluye con su marcha a Italia en 1969, tras obtener la plaza de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. En esta primera etapa española, la formación académica tradicional tiene un gran peso en su obra. Villa Rojo nunca ha renegado de esa etapa, como sucede con otros compositores contemporáneos españoles, porque es considerada un punto de partida sobre el que se asienta el resto de su obra. La segunda etapa de su primer periodo correspondería a su estancia en Roma, donde Villa Rojo entra en contacto con la realidad musical europea, es decir, la música que se había realizado a partir de la Segunda Guerra Mundial y de la cual España había estado desconectada, en gran medida. Italia compartía protagonismo en la música con Alemania y Francia, aunque en ese preciso momento, finales de los años sesenta y principios de los setenta, era el centro musical más innovador de Europa. Su periodo

académico finaliza en 1972 con su regreso a España, y a partir de entonces comienza el denominado “periodo de especulación e investigación”, que transcurre desde 1972 a 1982. Este periodo estaría marcado por el interés por el “sonido puro” y su elaboración. Los experimentos e investigaciones que comienza en los años sesenta toman forma en los años setenta en los tratados y obras de Villa Rojo. En 1982 se inicia el denominado “periodo de síntesis”, en el que Villa Rojo aún está inmerso. En este último periodo el compositor se encuentra libre de ataduras, y por ello recurre a la “memoria histórica”, de donde toma lo que le interesa pero sin volver al pasado. Para Villa Rojo, rescatar lo válido es necesario e importante, sin que ello signifique volver a ese pasado al que hace referencia, sino todo lo contrario. Él mismo expresa que la convivencia pasado-presente, sin dejar de mirar al futuro y teniendo la modestia suficiente de reconocer los valores artísticos y musicales de otras culturas aunque representen tendencias menos desarrolladas que las nuestras, puede tener consecuencias muy positivas que enriquecerán nuestro propio vocabulario y nuestra capacidad de expresión. Ignorar el pasado rompiendo su conexión con el futuro es una experiencia que ya conocemos, por ello, afirma el compositor, necesitamos una fantasía que produzca nuevos ejemplos pero sin distanciamientos o evidentes rupturas con las culturas y tradiciones musicales del mundo.

Toda su producción está marcada por un fuerte didactismo. Este es uno de los rasgos formantes de su personalidad creadora, no sólo como compositor, sino también como intérprete. Continuamente, a través de seminarios, charlas, coloquios, etc, Villa Rojo ha hecho referencia a las limitaciones a las que se ha visto sometido el

intérprete a lo largo del tiempo. Estas limitaciones condicionan al compositor, aunque ha sido éste, sobre todo en el ámbito de la música contemporánea, el que ha ido a la vanguardia y arrastrando a los intérpretes para su participación en la misma. Villa Rojo, en su etapa italiana, entra con contacto con intérpretes de primer orden en la música contemporánea. Estos contactos tienen como consecuencia la apertura a un mundo que, aunque interesaba al compositor, en muchos casos desconocía. Este campo de interrelaciones se amplía en España con personajes de la talla de Esperanza Abad y gracias a ello su obra sigue evolucionando y acercando la interpretación a la composición.

Uno de los estímulos que han hecho avanzar el mundo de la interpretación y de la composición ha sido el ofrecido desde el campo de la música electrónica. Ésta había distanciado al compositor y al intérprete, debido a que a veces estos dos personajes se fundían en uno sólo debido a que se podía prescindir del último. Gracias a esta apertura sonora, el compositor había encontrado en la electrónica un mundo de infinitas posibilidades además de un control absoluto sobre la reproducción sonora de la obra. Pero la electrónica también ha servido para ampliar las posibilidades en el campo instrumental, puesto que posibilita la combinación de recursos artificiales con los instrumentos tradicionales, revolucionando la técnica de los mismos.

Por otra parte, la creación para una fuente sonora determinada ha estrechado la relación entre compositor e intérprete. Una de las características de la música contemporánea radica en esa relación, que se estrecha desde todos los sentidos de la palabra, debido a que

los compositores, y es el caso concreto de Villa Rojo, componen en la mayor parte de las ocasiones para un solista o un grupo determinado que será el encargado del estreno, y en muchos casos, de casi todas las interpretaciones de la partitura. El Laboratorio de Interpretación Musical es un claro ejemplo de esta relación entre un compositor y un conjunto determinado del que muchas veces forma parte el mismo compositor. A ese respecto Villa Rojo ha afirmado en repetidas ocasiones que sus ideas como compositor se van reflejando, sin pretenderlo, en la actividad del LIM. Según el propio compositor, uno se va ocupando en la composición de ciertos temas y resulta que éstos están en relación con lo que él mismo ha hecho como intérprete. Esta relación puede, y suele, ser ampliada a otros compositores que crean obras especialmente para el grupo, siempre con un conocimiento previo del mismo y de cada uno de sus integrantes. Por supuesto, el LIM es indisoluble de Villa Rojo compositor. Se puede asegurar que ha condicionado, en lo que a fuentes sonoras se refiere, gran parte de su obra. Pero, realmente, es necesario considerar al LIM como un importante vehículo de calidad para la difusión de la misma.

La evolución de su obra parte del interés por la especulación sonora. Los resultados de sus especulaciones necesitan, a partir de un determinado momento, de una grafía no convencional que pueda reflejar en la partitura ese sonido en particular. El aspecto plástico de su música es uno de los rasgos más evidentes de su creación, no tanto por lo peculiar de su presentación gráfica como por el análisis que el compositor realiza de su obra a través de la grafía (véase la edición de *Juegos gráfico-musicales* como ejemplo de análisis de partitura gráfica realizado por el propio compositor.).

Detrás del espíritu innovador de Villa Rojo subyace una formación académica sólida que le convierte en un perfecto conocedor y curioso investigador del pasado, premisa imprescindible para no volver a él. A pesar de que esta formación le limita, en un momento muy determinado de su trayectoria, luego le sirve como fundamento técnico. Un procedimiento compositivo como la fuga, base del aprendizaje de composición, es considerado como la gran forma para Villa Rojo. Este es el medio que, para el compositor, aporta toda la técnica compositiva, en cuanto al tratamiento del contrapunto, y como procedimiento compositivo representa la técnica más elaborada. De hecho, tanto la fuga como el gran exponente de la misma, Johann Sebastian Bach, están muy presentes en su obra. Desde *Historias en el aire*, el planteamiento estructural de sus tres *Concerti grossi*, su *Cantata*, *Conmemorativa* o *Bach-preludio*, todas las obras son deudoras de la influencia bachiana. En esta formación académica también está muy presente la influencia de Goffredo Petrassi. Villa Rojo y Petrassi coinciden en un aspecto fundamental para un compositor: la curiosidad. Petrassi era un gran conocedor del pasado y tenía un gran interés por las diferentes estéticas del presente, aunque al mismo reconocía que este interés era fruto de la mera curiosidad ya que no pretendía asimilar a su lenguaje ninguna de estas estéticas. Aunque Petrassi formó parte de la vanguardia, su proceso estilístico es fruto de un largo recorrido que parte de un neoclasicismo influenciado directamente por Casella e indirectamente por Ravel, Stravinsky y Hindemith. Su lenguaje evoluciona, a la vez que se consolida, pasando por tendencias como: el serialismo, la modalidad, el atonalismo, etc. Todo ello fue asumido, en momentos muy determinados y concretos, por su

pensamiento estético, aunque en ningún momento llegó a ser un condicionante del mismo. Villa Rojo aprende y comparte con Petrassi ese respeto por el pasado y la curiosidad por el presente. Un claro ejemplo es la interpretación, por su parte, de obras de diversos autores coetáneos, así como el análisis de escritos sobre música contemporánea que Villa Rojo hace repetidamente en publicaciones periódicas como *SABER Leer*.

La aleatoriedad es otra de las influencias que recibe, y en este caso asimila, Villa Rojo. Podemos considerar ésta como un lenguaje propio de la música contemporánea, así como una necesidad de la misma, puesto que todos los compositores de la segunda mitad de siglo han incorporado a su estética, de una manera u otra, este procedimiento. La música aleatoria hace uso del “azar” en todos o en algunos de sus parámetros. Entre los diversos tipos de azar, señalamos ahora dos: el composicional y el ejecutivo. El azar composicional emplea juegos de probabilidades, datos, cartas de baraja, etc, para organizar la obra. El azar ejecutivo deja a la voluntad del intérprete una serie de secciones, o distintos parámetros. El azar puede ser parcialmente controlado o libre, el primero ofrece varias posibilidades al intérprete, posibilidades determinadas a priori por el compositor. El azar libre hace referencia a la creación que el intérprete realiza en el momento de la interpretación, o bien, en los momentos previos a ésta. En estos momentos, el intérprete es el encargado de concluir la creación de la partitura concretando parámetros que el compositor ha dejado, *ex profeso*, por determinar.

Villa Rojo es consciente del momento decisivo de la interpretación y de que toda obra tiene en sí misma un componente

aleatorio que hace que dos interpretaciones nunca sean iguales. Éste deja en muchas ocasiones que el intérprete concluya la obra. La serie *Juegos gráfico-musicales* es uno de los ejemplos más evidentes del tratamiento de la aleatoriedad en distintos grados. Ramón Barce<sup>189</sup> hace referencia a “diversos grados de apertura” que él ha denominado “infracontrol” y “ultracontrol” aplicándolo a los tipos de notación que aparecen en los *Juegos gráfico musicales* de Villa Rojo. Con la denominación de “diversos grados de apertura” opone el término “infracontrol” al de “ultracontrol”. En la obra de Villa Rojo aparecen estos diferentes y opuestos grados de control. Estos distintos grados ocupan una amplia línea imaginaria que va desde el control absoluto de las alturas y los tiempos, con duraciones cronométricas, al “infracontrol” en el que el material se expone con simples indicaciones de calidades del sonido, pero sin especificar la duración precisa de cada elemento sonoro, sino indicando la duración aproximada de toda la sección a interpretar. *Tiempos*, entre otras muchas obras, es uno de los ejemplos en los que el compositor introduce la aleatoriedad en el parámetro tiempo. Este tratamiento de la aleatoriedad es entendido como elemento contrastante que permite diferenciar secciones en las que el parámetro temporal se especifica cronométricamente con secciones en las que solamente se especifica el parámetro espacial sin ninguna indicación sobre el tiempo.

Stravinsky es otra de las influencias directas en la obra de Villa Rojo. Esto no es un hecho referencial, al igual que sucede con la aleatoriedad, puesto que ambos son comunes a muchos compositores posteriores a los años cincuenta del siglo XX. El compositor siempre

---

<sup>189</sup> BARCE. R.: “*Juegos gráfico-musicales*”. *Ritmo*. Octubre. Madrid. 1982. Pág. 55-56.



había manifestado su consideración hacia Stravinsky. De hecho, Villa Rojo ha sido un magnífico intérprete<sup>190</sup> de su obra. Su profesor de clarinete, Leocadio Parra, fue el primero en ponerle en contacto con la música del maestro ruso. Parra fue el primer clarinetista que interpretó en España las *Tres piezas* para clarinete, hecho que constituyó todo un escándalo en la época. Mucho más tarde, el LIM ha tenido en Stravinsky uno de sus pilares, como muestran las programaciones anuales del grupo. El tratamiento que Stravinsky hace de la técnica instrumental había sido muy novedoso y peculiar en su momento, en cuanto al uso percusivo y centrado en la minuciosidad del ataque. La individualización de los timbres, procedimiento muy evidente en su obra, es otra de las características stravinskianas que Villa Rojo incorpora a su lenguaje. Este recurso es empleado para introducir un contraste respecto a los episodios en los que se persigue la perfección del empaste. Villa Rojo emplea también en su obra los ataques generadores de melodías que configuran la estructura rítmica de la composición y que forman parte de todo ese proceso que se inicia en el tratamiento del ataque y que continúa en la elaboración del sonido. Respecto a su *Septeto*, alusión directa a Stravinsky, dice Villa Rojo que la obra referencia es *La historia de un soldado*, en torno a la cual se desarrolla su propia obra. Afirma que su admiración por el compositor ruso ha sido siempre evidente y por ello se sentía comprometido a rendirle homenaje en esta obra. Por ello, en *Septeto* existen reminiscencias jazzísticas, ceremoniales, danzables... estilísticamente poco definidas

---

<sup>190</sup> Villa Rojo ha grabado las *Tres piezas* para clarinete solo de Stravinsky en El clarinete actual (I), grabación realizada en LP por LIM/CBS Records en 1985. Además, junto con el LIM, ha interpretado en numerosas ocasiones las obras más representativas del compositor para conjunto instrumental de cámara.

dentro de un conglomerado virtuosístico instrumental que multiplica en su conjunción la efectividad de los elementos utilizados.

Messiaen ha sido, y es, una de las referencias preferidas del compositor. Concretamente, la fase que Messiaen dedica al estudio del canto de los pájaros es la referencia que, como ya se ha mencionado, Villa Rojo toma en obras como *Tucano* o *Canta pájaro lejano*. En ambas obras, los dos puntos de referencia evidentes, y que el propio compositor confirma como tales son: la obra de Messiaen, por una parte, y por la otra, la presencia del canto de los pájaros en la música instrumental de la tribu brasileña de los Waipiai. Como podemos comprobar son dos concepciones parecidas aunque el tratamiento es totalmente diferente. En la primera, Messiaen dedica una parte de su vida al estudio de la ornitología para poder aplicar los conocimientos adquiridos a través de la misma a su lenguaje compositivo. La segunda referencia difiere en que no es un lenguaje adquirido a partir de un interés determinado, sino que está implícito en la naturaleza de la tribu, en su modo de vida y en sus formas de expresión, entre ellas y en función de ellas nacen sus instrumentos. Como conclusión, en Messiaen es un elemento externo que él asimila; sin embargo en el caso de los Waipiai es un elemento interno. A pesar de las diferencias, ambos planteamientos reflejan la relación del hombre con su entorno. Este entorno es manifestado de dos formas diferentes y en los dos casos resultado de un estudio previo. El interés de Villa Rojo por el tratamiento instrumental de la tribu Waipiai reside, sobre todo, en la utilización primitiva y limitada de los instrumentos de viento, que muestran unas posibilidades desechadas por la técnica occidental y que Villa Rojo trata de recuperar. Sobre el empleo de estos tipos de materiales, Villa Rojo

expresa su opinión afirmando que debemos tener la modestia suficiente de reconocer los valores artísticos y musicales de otras culturas, aunque representen tendencias menos desarrolladas que las nuestras, lo cual puede tener consecuencias muy positivas que enriquecerán nuestro propio vocabulario y nuestra capacidad de expresión.

Además de su posición como compositor, Villa Rojo es un perfecto conocedor de la obra de Messiaen, desde su óptica como intérprete. De hecho, el *Quatuor pour la fin du temps* ha formado parte de los programas del LIM año tras año. Concretamente, una parte de esa obra, *Abime des oiseaux*<sup>191</sup> ha sido interpretada y recogida en una grabación por el propio Villa Rojo como intérprete.

Bartok y Falla forman parte del grupo de referentes importantes para Villa Rojo. Ambos compositores son, incluso, el pretexto para iniciar una época de obras-homenaje en las que la cita y la reelaboración de materiales ajenos y preexistentes son la génesis de la composición. *Recordando a Bártok* y *Recordando a Falla* son un tributo a dos obras, *Contrastes* de Bártok y *Concerto* de Falla. En ambas el tratamiento de los materiales es totalmente diferente. En *Recordando a Bártok*, se produce un acercamiento externo, por no decir superficial, a la partitura de Bártok, de la que Villa Rojo sólo toma la estructura externa y la disposición de los movimientos y los tiempos, además de las fuentes sonoras. A partir de ahí, la partitura de Villa Rojo se desarrolla en un lenguaje totalmente personal sin ningún de influencia bartokiana. En *Recordando a Falla*, la cita es

---

<sup>191</sup> La grabación ha sido interpretada por Villa Rojo en la reedición en CD de El clarinete actual (I), producida por LIM Records en 1993.

mucho más directa y compleja, puesto que se toman materiales de la obra referente y se codifican y asignan de diferente manera. Este proceso de cita y de reelaboración de materiales pertenece al ya mencionado “periodo de síntesis”, periodo en el cual Villa Rojo no emplea solamente materiales de otros compositores sino también los suyos propios. Su lenguaje es, en este momento de síntesis, totalmente consolidado y emancipado de otros lenguajes, incluso del suyo propio en épocas anteriores, en el sentido de que su obra anterior no es un condicionante para el presente. Villa Rojo reconoce la existencia de unos patrones históricos que son un centro de interés para él. Estos motivan la creación a partir de una relación entre su música y otras músicas del pasado. El compositor cree que ignorar el pasado rompiendo su conexión con el futuro, es una experiencia que ya conocemos, por ello, necesitamos una fantasía que produzca nuevos ejemplos pero sin distanciamientos o evidentes rupturas con las culturas y tradicionales musicales del mundo. Pese a todo, su música tiene vocación vanguardista, aunque es el resultado de un devenir histórico a partir del cual se asienta.

“El compositor debe desarrollar su labor con mentalidad auténticamente creativa. No es concebible el compositor que no se ocupa de investigar el pasado, conociendo los recursos y procedimientos utilizados por sus predecesores pero, tampoco es concebible que no pretenda crear su imagen, planteando una característica particular y aportando algún elemento que pueda enriquecer además de su propia obra, la literatura musical en general. Siguiendo estas directrices, después de evitar la ignorancia de lo

histórico, su labor, centrada en la ampliación de los medios expresivo-musicales, estará justificada”<sup>192</sup>

Villa Rojo resume en este párrafo su proceso compositivo hasta llegar al momento en el lo conocemos hoy en día. Todo ello es fruto de la evolución de un pensamiento estético en el que no sólo ha ejercido una influencia, directa o indirecta, la tradición musical anterior, sino también otros factores ajenos a lo musical como: la relación con el público, la relación con los intérpretes, con las instituciones, etc. Sin embargo, los tres puntos que han marcado la música de Villa Rojo haciéndola más característica, respecto a la de otros compositores de su generación, han sido los siguientes: transformación de la partitura, transformación de las posibilidades instrumentales y utilización de los recursos interpretativos. Estos tres puntos ya no son el centro de su atención, aunque Villa Rojo es consciente de que concentran gran parte del interés hacia su obra.

Respecto a la relación del compositor con las instituciones y la sociedad, su opinión es muy clara. Villa Rojo manifiesta que la situación del compositor actual es contradictoria y no está bien definida en la sociedad, pues es estimado y algunas veces sobrevalorado, pero no existen cargos que lo incluyan en la infraestructura estatal. Cree que siempre existen cargos que lo relacionan con su especialidad, pero debiendo realizar funciones distintas. Villa Rojo afirma que la actividad compositiva requiere una máxima concentración y frecuentemente se aleja de los lugares

---

<sup>192</sup> CASARES. E. (coord.): *14 compositores de hoy. Autoanálisis*. Ethos-Música. N°9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1982. Pág. 323.

comunes. Todo ello da al compositor una posición indeterminada que le hace tomar una situación coherente con sus funciones reales. Villa Rojo se vuelve más crudo al afirmar que los colegas y el público no deberían aislar al compositor, sino apoyar y potenciar su labor por medio del intercambio de ideas, pero es cierto que la mayoría de las veces se encuentra a la deriva sin saber el lugar exacto en que se encuentra.

Acerca de la relación entre el compositor y el público, relación que preocupa al compositor, afirma que los artistas que por alguna razón no mantienen relación directa con el público suelen despreocuparse de esta cuestión unas veces y menospreciarlo otras. Piensa que si el artista no concibe su obra como algo interno o personal, debe pensar en el público y en las personas que se acercarán a conocerla, más aún cuando son las instituciones públicas quienes asumen la presentación. La postura de este compositor, acerca de la relación entre público y creación contemporánea es muy tajante: la relación con el público es, de todas formas, irreal. Opina que el público está desorientado y desviado de la concepción artística de la música actual, y además los medios informativos hacen una penosa labor en ese sentido por lo que al ser consciente de esta situación él intenta por todos los medios seguir su propio recorrido, aunque no alejándose demasiado de la realidad social en que se encuentra. Manteniendo estos puntos de vista Villa Rojo está convencido de que su relación con el público es aceptable, posiblemente buena, y desde luego, mejor que con la mayoría de los músicos.

CAPÍTULO III:  
PERIODIZACIÓN.





### CAPÍTULO III: PERIODIZACIÓN.

Las periodizaciones que se establecen en este estudio son fruto de la investigación, lo cual implica que son parte de la tesis que aquí se plantea. Fueron realizadas a partir de conversaciones con el compositor estableciendo una serie de momentos referenciales sobre los cuales se desarrollaban y se sustentaban los diferentes periodos de su obra. En el caso de Villa Rojo, sus periodos están perfectamente definidos y son claramente reconocibles, aunque existen puntos de desacuerdo entre el final del segundo periodo y el principio del tercero entre esta tesis y otras publicaciones. Establecer una periodización puede parecer limitadora al realizar acotaciones de espacios temporales, pero como comprobaremos a lo largo del presente trabajo también es muy esclarecedora en el momento de los análisis de las diferentes obras.

Como ya hemos anticipado en el capítulo anterior, hemos dividido su actividad compositiva en tres periodos: “periodo académico”, “periodo de especulación e investigación” y “periodo de síntesis”. Los términos elegidos son lo suficientemente aclaratorios para luego comprender mejor el desarrollo de las diferentes etapas. Dichos términos son reconocidos por el propio compositor como los adecuados para definir las diferentes etapas de su obra. La distribución en periodos es uno de los objetivos primordiales de este trabajo, haciendo así una clara diferenciación de su obra, la cual atraviesa diferentes momentos que deben ser reconocibles como parte de una necesaria evolución estética. El paso de un periodo a otro no se produce mediante un corte cronológico sino que es un

proceso más complejo que comienza en el periodo anterior, en el que se comienza a intuir y a formar para consolidarse en el siguiente.

### **III.1. Periodo académico.**

El denominado, en este trabajo, “periodo académico”, es el espacio de tiempo comprendido desde la composición de su obra, *Estudio experimental Op. I*, en 1966 hasta 1972, año en que vuelve de Italia tras completar su formación fuera de España. Nos encontramos ante una acotación muy pequeña, tan sólo seis años, si tenemos en cuenta la longitud de los periodos siguientes. Ampliar, para dilatar el periodo, dicha acotación no tendría sentido ya que entre la producción de éste y del siguiente se manifiesta una evolución importante en el pensamiento estético y en el lenguaje del compositor. Esta evolución se intuye ya en este “periodo académico” marcando grandes diferencias entre sus primeras producciones y las últimas. El estudio en profundidad de este periodo es de gran importancia debido a que en él se asientan las bases de su personalidad como músico.

Villa Rojo comienza sus estudios de composición una vez concluidos los estudios de clarinete. El mismo compositor afirma que llega a la composición como necesidad artística para completar su formación musical. Aunque su primera intención, cuando inicia su formación académica, es dedicarse profesionalmente al clarinete, sus intereses se van ampliando hasta llegar a la composición. Durante cuatro años, de 1963 a 1967, estudia como alumno oficial en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el Conservatorio,

es alumno consecutivamente de tres profesores: Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau y Francisco Calés Otero. Estos tres compositores representan tres acercamientos diferentes a la creación musical. De estos tres acercamientos o lenguajes compositivos, Villa Rojo recoge los aspectos que más le interesan de cada uno.

Cristóbal Halffter<sup>193</sup> fue el primer contacto de Villa Rojo con la composición, a nivel de formación académica. Aunque recibe de él las primeras enseñanzas y el primer contacto con la vanguardia, su obra no influencia el lenguaje de Villa Rojo. Para conocer la trayectoria de un personaje es importante investigar también la de sus maestros, por ello haremos mención a los distintos periodos por los que atraviesa Halffter y en que periodo compositivo concreto estaba trabajando en el momento en el que ejerció el magisterio sobre Villa Rojo.

Es evidente que la obra de Cristóbal Halffter, a partir de los años setenta, tiene un contenido extramusical: el elemento de compromiso social. Obras como: *Planto por las víctimas de la violencia*, *Réquiem por la libertad imaginada* o *Trenos. A las víctimas de Hiroshima*, ensalzan a la música con unos valores de compromiso humano y emotividad que Villa Rojo no introduce nunca en su obra. Es más, Villa Rojo nunca ha visto necesario proveer a la música de esas finalidades sociales que, según él, no necesita ya que la música no necesita pretextos porque se justifica a sí misma. Halffter había

---

<sup>193</sup> DANUSER, H.: "Cristóbal Halffter: un ejemplo de la nueva música comprometida". *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*. Vol. II. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid. 1987. Pág. 475-477.

tenido una formación musical, en un principio, muy unida a sus relaciones familiares con Ernesto Halffter, con quien viajó a París y a Milán; y también con Rodolfo Halffter, cuya relación era mantenida por una abundante correspondencia entre los dos compositores. Este hecho facilita el acercamiento de Halffter a la creación contemporánea por varias razones, entre las cuales y más importantes se encuentra el status de su familia en los círculos musicales, la relación con compositores europeos a través de sus tíos, la salida de Europa en un momento en el que el resto de los compositores no se lo podían permitir y, consecuencia, de ello su toma de contacto con la realidad cultural europea y el sistema de relaciones creado a partir de ello. La formación fuera de España de Halffter se centró, principalmente, en Alemania, a diferencia de Villa Rojo que recibe parte de su formación en Italia. Si Villa Rojo y Halffter coinciden en algo, es en la influencia de dos maestros del siglo XX: Stravinsky y Bártok. En el caso de Halffter, esta influencia se amplía a la Escuela de Viena, aunque en menor medida. Otra de las diferencias sustanciales, es la existencia relativamente escasa de música de cámara en la producción de Halffter, que suele interesarse más por la composición para gran orquesta. Ello viene motivado porque ha tenido grandes posibilidades de estrenos y numerosos encargos que le han facilitado el vehículo para realizar este tipo de obras, facilidades que no han tenido muchos otros compositores. Villa Rojo sin embargo, escribe con mucha menor medida y cautela música orquestal porque él mismo afirma que la música para pequeñas agrupaciones es un ensayo obligado para luego emprender la escritura orquestal. Además Halffter ha tenido una importante formación como director de orquesta, lo cual ha desplazado gran parte de interés por ésta y por los coros. Villa Rojo, sin embargo, ha

tenido una sólida formación como intérprete, casi siempre ligada a formaciones de cámara, lo cual sí ha condicionado en mayor o menor medida su obra. En ambos hay una etapa de su lenguaje en la cual la tendencia a la abstracción domina gran parte de su producción. El estructuralismo de grupos en *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, la forma móvil en *Formantes* y, posteriormente, el sistema de anillos en *Espejos*, son tres de las características más interesantes del lenguaje de Halffter<sup>194</sup>. Este lenguaje, con el paso del tiempo, se va consolidando y adquiriendo ese carácter universal y expresivo que le aleja de sus anteriores etapas en las que la presencia de la música española, primero, y la utilización de sus sistema organizativo propio, después, eran constantes señas de identidad de su obra. En el caso de Villa Rojo este proceso se invierte, ya que tras una época en la que las creaciones trataban de alejarse de todo lo convencional y también huían de todo elemento nacional, sucede otra época, en la actualmente está inmerso, en la que elementos típicos de la música española están presentes en sus obras, junto con referencias a la tradicional musical hispánica.

Es innegable que sí tuvo que haber cierta influencia de Halffter en el primer periodo de Villa Rojo, aunque ésta fuera superficial y prontamente superada. Villa Rojo nunca ha reconocido personalmente la existencia de esta influencia pero sí ha hecho muchas referencias a la clase de Halffter. Villa Rojo recuerda la clase de composición de Halffter como una clase íntima y con grupos de trabajo familiares. En ese momento, Halffter representaba una línea más progresista del conservatorio. La relación entre profesor y

---

<sup>194</sup> CASARES. E.: *Cristóbal Halffter*. Ethos-Música. Nº3. Universidad de Oviedo. Oviedo. 1980.

alumno era muy estrecha, como así lo refleja el propio compositor: “Mi periodo formativo se produjo en unos años en los que el maestro era un amigo que se identificaba con sus alumnos y que ponía a su disposición todo lo que tenía y todo lo que sabía”<sup>195</sup>. Cuando Halffter abandona la Cátedra de Composición, Gerardo Gombau y Francisco Calés pasan a hacerse cargo de la clase. Gombáu era un compositor perteneciente a la Generación de la República, y había sido profesor en el Conservatorio de Madrid de muchos de los compositores de la Generación del 51. Entre sus alumnos estaba considerado como una persona abierta y receptiva a otras estéticas, incluso las de sus propios alumnos. Aunque Gombau<sup>196</sup> parte de un planteamiento y una estética claramente nacionalista, pronto se distancia de esta tendencia conservadora de algunos de los coetáneos de su generación, con los cuales, con el paso del tiempo, es evidente que no comparte ideología estética. Gombau sirve de puente a las generaciones posteriores, mediante un intercambio de ideas facilitado por su situación en la Cátedra de Acompañamiento y Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Gracias a la relación con los alumnos de la Generación del 51, asimiló las nuevas estéticas a las que éstos le habían acercado. Desde el nacionalismo casticista evolucionó al neoformalismo, y a partir de 1960 se interesó por el sistema serial. Más adelanté, el interés de Gombau<sup>197</sup> se desplazó hacia las nuevas fuentes de emisión de sonidos y ruidos, y a partir de ahí comienza a trabajar empleando la

---

<sup>195</sup>BARCE. R.: “Entrevista a Jesús Villa Rojo”. *Op. XXI: Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical*. Nº1. Septiembre-Diciembre. Madrid. 1996. Pág. 13.

<sup>197</sup>CURESES. M.: “Gombau Guerra, Gerardo”. *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Vol. 5. (CASARES. E. (director)). SGAE. Madrid. 2000. Pág. 681-684.

cinta electroacústica como soporte. Gombau, junto con Gerhard, sería el primer y único compositor de la Generación de la República que trabaja en ese campo.

Francisco Calés Otero manifestaba una actitud estética mucho más moderada que Gombau y dentro del Conservatorio pertenecía a la tendencia más conservadora. Su actividad compositiva es menos amplia que la de Gombau, debido a que Calés Otero dedicó la mayor parte de su vida a la docencia.

El 22 de mayo de 1967 se presenta por primera vez ante el público una obra de Villa Rojo, *Tres Salmos de David*. El concierto fue celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y tuvo como intérpretes a un grupo instrumental formado por alumnos del Conservatorio y dirigido por Vicente Spiteri. Junto con Villa Rojo, otros cuatro estudiantes de composición presentaban sus obras: Herminia Torres, Benito de las Cuevas, Adrián Cobo y Vicente Sempere. Con motivo de este concierto se les formuló, de forma individual, la siguiente pregunta: “¿Por qué ha elegido usted la carrera de compositor”, a lo que Villa Rojo respondió “es muy difícil contestar concretamente a su pregunta, ya que el compositor es en toda época quien debe expresar en música la forma de ser y sentir de sus contemporáneos. A mí, como músico, me gustaría dejar plasmados los gustos, las corrientes..., lo que en una palabra, somos en realidad.”<sup>197</sup>. Esta respuesta refleja su pensamiento estético en el año 1967. Era completamente evidente que Villa Rojo quería ser un compositor de su tiempo y expresar las inquietudes de su momento.

---

<sup>197</sup> REDACCIÓN DE *Ritmo*: “Al habla con 5 compositores españoles”. *Ritmo*. Nº 374. Julio. Madrid. 1967. Pág. 6.

Es necesario tener en cuenta que esta percepción de la composición es la que el compositor manifiesta antes de vivir en Italia y tan sólo un año después de componer su primera obra. En ese año, 1967, finaliza sus estudios de composición en el Conservatorio, pero todavía tienen que transcurrir seis años más para que finalice su formación.

Las obras compuestas en España durante su “periodo académico” están marcadas por una dependencia de las formas y de las estructuras rítmicas preexistentes. El academicismo le condiciona a la vez que le sirve de base en sus primeros acercamientos al hecho compositivo. *Estudio experimental Op. I* fue realizada para clarinete y piano. La elección de estas fuentes sonoras es perfectamente normal en un compositor novel, ya que comienza a escribir para los instrumentos cuyo lenguaje mejor domina. Se trata, en este caso, de una obra “de conservatorio”, como él mismo la ha denominado puesto que es más un ejercicio de composición que una obra en sí misma. Cuando se encontraba realizando sus estudios de composición realiza esta obra como ejercicio de curiosidad, en la clase siguiente lleva la obra a sus compañeros que la realizan en la clase, un día en el que Halffter no había asistido. Tras escuchar la obra, sus compañeros le animan por el resultado sonoro de la misma y le dicen que si se trata de una obra de Bartok, lo cual motiva a Villa Rojo. Esta anécdota recogida aquí del testimonio del propio compositor refleja el tipo de música que interesa e influencia a Villa Rojo en ese momento y la trascendencia de un momento académico que le llevará a acrecentar su interés por la composición.



La siguiente obra es *Tres piezas sobre ritmos desvirtuados*, compuesta en 1966, aunque no es estrenada hasta 1972, seis años más tarde. Villa Rojo realiza una primera versión de esta obra para piano, pero no queda satisfecho del resultado de la misma. Después realiza una versión para quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa) que le gusta mucho más que la anterior y con la cual se quedará. El título de la obra viene a propósito del empleo de ritmos tan populares como: el tango, en la primera parte; la habanera, en la segunda parte y el vals en la tercera. Estos tres ritmos dan nombre a cada una de las tres partes en las que se divide la obra. Se intuye perfectamente la influencia de compositores como Stravinsky, Poulenc o Milhaud en cuanto a la absorción de ritmos populares en obras “clásicas”. Sobre la base de estos ritmos, Villa Rojo trata de desvirtuarlos, según él mismo explica, tomándolos como referencia para después manipularlos a su antojo. El interés por los ritmos de carácter popular como principio compositivo se mantiene a lo largo de toda su carrera. Villa Rojo vuelve a utilizar el tango y el vals en una obra muy posterior, *Tango-vals-ragtime*, en la que él mismo compara su obra con la de Stravinsky, en cuanto a la búsqueda de elementos de fácil asimilación por el público. De nuevo empleará ritmos populares en *Septeto*, de clara inspiración stravinskiana, y también en *Como un suspiro* y en *Pasodoble*. En estas dos últimas obras, el fuerte carácter hispánico se consigue, entre otros elementos, a través del empleo del ritmo de pasodoble.

*Tres salmos de David* fue compuesta en 1967 y dentro del conjunto de obras de este periodo es la preferida del compositor. Su creación fue motivada por las exigencias del “Premio Extraordinario Fin de Carrera del Conservatorio”. Ese año el Jurado del Premio

decide que los alumnos realicen, como ejercicio compositivo final, una cantata sobre unos textos religiosos que ellos mismos aportan. Así se comprobarían las capacidades de los mismos para hacer frente a la composición para orquesta, coro y solistas (soprano y tenor) vocales, todo ello condicionado por un texto predeterminado. Su manejo del ejecutivo orquestal y de las voces fue merecedor del “Premio Extraordinario Fin de Carrera de Composición Matrimonio Luque”. La obra parte del academicismo preponderante en este primer periodo y de la implicación con diversas formas y recursos formales y convencionales. El compositor recuerda el éxito de la obra el día del estreno, un éxito que le anima a continuar sus estudios de composición fuera de España.

*Cuatro movimientos*, para quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompeta), continúa la línea convencional de sus anteriores obras, al igual que *Música sobre un tema*, sobre la que el mismo compositor afirma “(...) páginas de corte académico, pero que, además de técnicamente bien resueltas, dan cuenta ya de una neta tendencia a la abstracción y de unas serias inquietudes sobre el concepto organizativo de la materia musical, rasgos que serán una constante a lo largo de su trayectoria como compositor”<sup>198</sup>. En estas dos obras la preocupación por la organización del elemento fónico es un preludio de su lenguaje futuro. Por otra parte, la composición para pequeño conjunto instrumental es un acto de conciencia que Villa Rojo realiza antes de emprender la composición para grupos más complejos. Villa Rojo es consciente de que se encuentra en una etapa inicial y de que su lenguaje tiene que avanzar pero no cree todavía

---

<sup>198</sup> VILLASOL. C.: “Jesús Villa Rojo”. *Ritmo*. N°619. Marzo. Madrid. 1991. Pág. 42.

conveniente adentrarse en la especulación, como tal, sino que sigue asentando su propio idioma compositivo. A la especulación llega como necesidad y como consecuencia de este momento, quizás ésta no se produzca, de la forma como se ha producido en su obra, de manera intencionada, sino producto del devenir anterior.

### III.1.1. La influencia de la formación académica.

*Sonata* es una de las obras de este primer periodo en la que la influencia académica se puede observar de forma más clara. La partitura está construida sobre la forma clásica de sonata y dividida en tres movimientos (*Allegro ma non troppo*, *Adagio* y *Allegro*). *Sonata* está totalmente alejada del lenguaje tonal, pero no es una obra innovadora, en cuanto al lenguaje sonoro empleado así como la grafía. Villa Rojo recurre aquí a un clarinete convencional que, aunque ofrece gran variedad de articulaciones no parece presagiar en ningún momento los intereses a los que desplazará su obra posterior.

Esta obra fue dedicada por Villa Rojo a su profesor de clarinete, Leocadio Parras. La estructura y la escritura son deudoras de su formación tradicional, posiblemente nos encontremos ante una de las obras más académicas de este primer periodo. Villa Rojo parte de una forma cerrada en la que envuelve todo el material sonoro. Probablemente esta dependencia de lo tradicional muestre, ya desde los inicios de su producción, su preocupación por dotar al material sonoro de una organización coherente. La estructura general, como ya hemos apuntado al principio, responde a la estructura de la sonata; puesto que al primer movimiento *-allegro sonata-* le sucede un segundo movimiento *-adagio-* con una división

tripartita ABA y un tercer movimiento *allegro* construido sobre la constante variación de un pequeño motivo de tres sonidos.

La escritura es totalmente convencional, con una división compaseada que contempla frecuentes cambios de *tempo*, aunque en ningún momento aparecen polirritmias entre el piano y el clarinete. La forma sonata implica, directamente, la existencia de melodías y motivos melódicos, que aquí se observan, pero también está fundamentada en unos ámbitos tonales de los cuales la obra carece. La falta de consecución de un sistema tonal en la partitura nos lleva a una forma sonata muy superficial que tan solo es utilizada como mera estructura organizativa sin adentrarse en el verdadero proceso compositivo que genera la misma. Las articulaciones empleadas en la parte del clarinete responde a la técnica tradicional del instrumento y por lo tanto a un empleo totalmente clásico del clarinete, en cuanto a la utilización de recursos sonoros como: el picado, el ligado, el picado ligado y el uso excepcional de lo que Villa Rojo denomina en la propia partitura como “redoblillo”, término que Villa Rojo sustituirá más adelante por el de *flatterzunge*. Las elaboraciones de las alturas sólo están transformadas por mordentes y pequeños grupetos a modo de adornos melódicos, aunque su finalidad también pretende ser rítmica.

La amplitud dinámica del primer movimiento es más bien reducida, del *pianísimo* (*pp*) al *forte* (*f*), casualmente el *pianísimo* nunca es empleado en los graves. En el primer movimiento, el clarinete se mueve en un registro predominantemente agudo, con escasas inflexiones a los graves, que sólo son empleados en momentos fuertes y elaborados con el “redoblillo”. Los

movimientos dinámicos contribuyen a crear una atmósfera de melodismo en las frases aunque en ningún momento las limitan.

El segundo movimiento es singular, en cuanto al ámbito empleado en el clarinete ya que nunca emplea el registro sobre agudo, aunque en esta ocasión sí se detiene en el grave. El cromatismo usado en el primer movimiento es menos evidente en el segundo debido al uso de las notas de paso y a las inversiones. Villa Rojo emplea esta especie de cromatismo invertido para evitar la direccionalidad de la melodía y que la sensación de indefinición tonal sea aun mayor.

El contraste, respecto al primer movimiento, no sólo se efectúa a través de los parámetros *tempo* y tiempo, sino también mediante la dinámica. Esta recorre un espectro más rico en suaves que en fuertes, desde un *pianísimo* (*ppp*) a un *forte* (*f*). Los movimientos dinámicos contribuyen, como en el primer movimiento, a la determinación de los elementos melódicos, ante la falta de sensación tonal. Es singular el empleo de las respiraciones como pausas que indican los cambios de materiales.

El tercer movimiento está basado en el continuo desarrollo de un elemento motivico mínimo (tres sonidos). Las articulaciones son mucho más ricas gracias a la inclusión del acento, que es combinado con el resto de las articulaciones más habituales. La articulación se suma a los cambios métricos como un elemento más en la búsqueda del contraste. El concepto de melodía se diluye a favor de la manipulación motivica. El “redoblillo” vuelve a ser empleado en su registro más factible, el grave, en *forte*. La amplitud dinámica recorre

los matices que van desde el *pianísimo* (*pp*) al *fortísimo* (*ff*). Se puede establecer cierta influencia superficial con Hindemith, en cuanto al tratamiento del clarinete, concretamente con la *Sonata* para clarinete y piano de Hindemith. Villa Rojo ha sido, en repetidas ocasiones, intérprete de esta obra y es un perfecto conocedor de la misma.

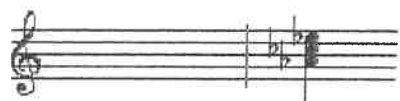
La armonía pierde todo su sentido funcional, a favor de la sonoridad del acorde independiente de su contexto. Aunque la función de los acordes ya esté superada desde el principio de su obra, sí hay ciertas reminiscencias sonoras tonales empleadas como referencias. Estas reminiscencias se hacen evidentes mediante acordes cuya utilización es repetida a lo largo de la obra. El empleo de estos acordes no la convierte en una obra tonal, ya que no ejercen funciones tonales como tal. Villa Rojo busca un colorido armónico a través de masas sonoras verticales, que más que acordes pueden ser considerados como cluster.

En los siguientes ejemplos aparecen los acordes tonales que Villa Rojo utiliza en la obra:

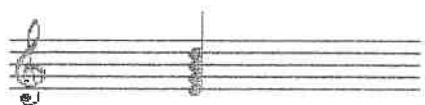
Compás 1. Este acorde pierde su sentido modal al carecer de tercera. (do)



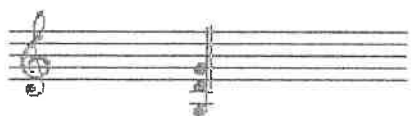
Compás 19. Acorde de La bemol menor.



Compás 34. Séptimo con séptimo de Fa mayor.



Acorde de Sol bemol Mayor sin tercera, lo que le hace perder su sentido modal.

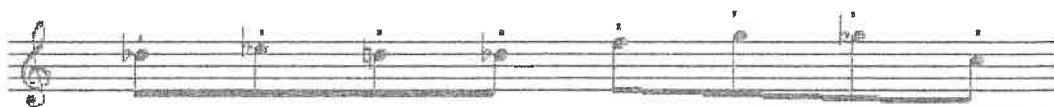


A continuación vemos un ejemplo del cromatismo invertido que Villa Rojo emplea para diluir la direccionalidad de la melodía. Este cromatismo provoca una sensación de confusión sonora a la hora de aplicar el principio básico de la melodía, la repetición. Las melodías no son reconocibles aunque sean repetidas y mucho menos si son manipuladas.

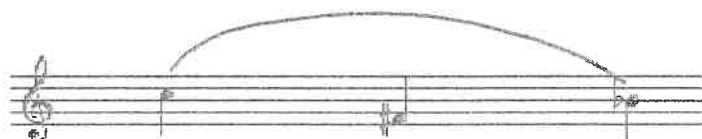


Las articulaciones son uno de los elementos de contraste a la vez que sirven de organización rítmica. Las articulaciones utilizadas aquí son variadas, con cierta tendencia stravinskiana, en cuanto a la importancia de los ataques y la variedad de las mismas.

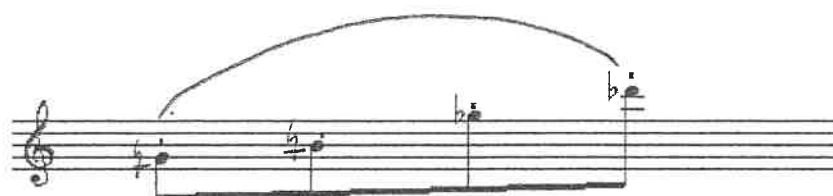
Ejemplo de picado.



Ejemplo de ligado.

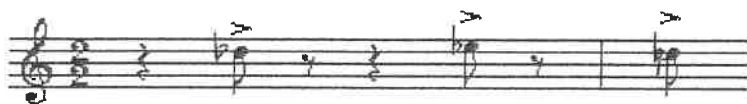


Ejemplo de picado-ligado.





Ejemplo de empleo de acento.



Ejemplo de empleo de redoblillo.



La estructura permite la perfecta organización del material sonoro. Ante la inexistencia de tonalidad, la referencia estructural se basa en organizaciones motívicadas que se expresan a través de la repetición de diferentes materiales. El empleo de diferentes términos (puente y transición) para la conexión entre diferentes materiales se debe al deseo de evitar la confusión. El término transición se emplea para las conexiones entre la misma sección (A1 y A2) y el término puente para diferenciar diferentes secciones (A y B).

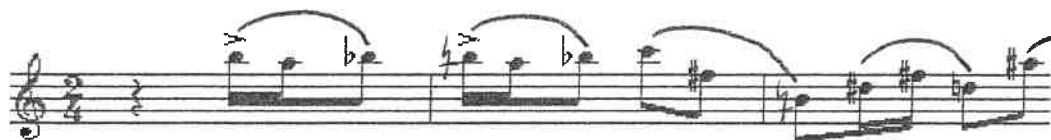
Estructura del primer movimiento.

A Transición B Puente A1 Transición B1.

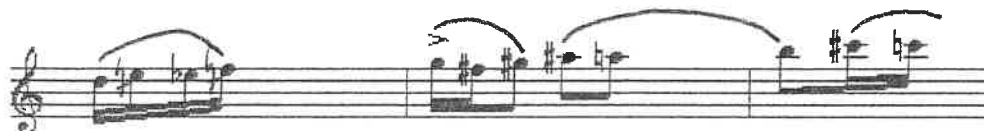
Material de A.



## Puente 1.



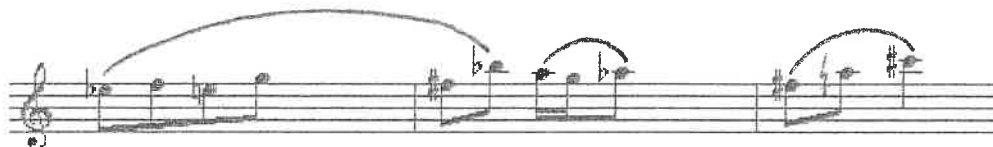
## Material B.



## Puente.



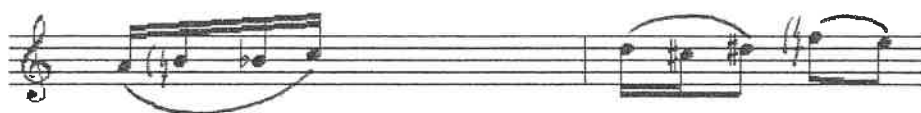
## Material A1.



## Transición A2.



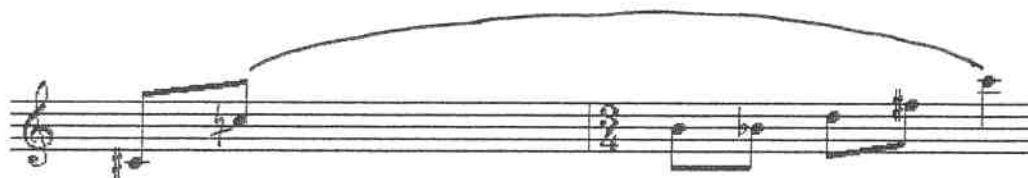
## Material B1.



Estructura del segundo movimiento.

ABA pequeña Coda final.

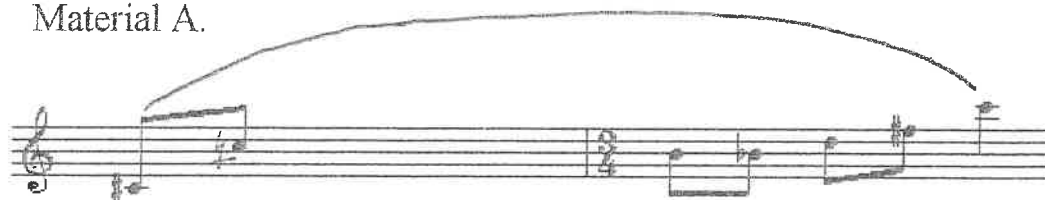
Material A.



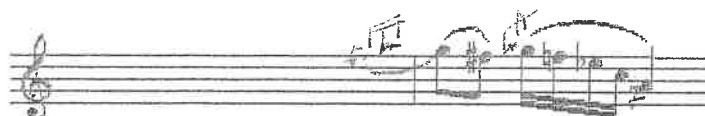
Material B.



Material A.



Coda final.

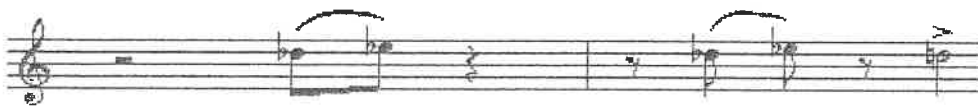


Transformación del motivo generador del tercer movimiento. El motivo que aparece repetidamente en este movimiento es transformado de diferentes formas, exponemos aquí algunas de estos mecanismos de transformación.

Motivo transportado.



Motivo invertido una octava inferior y mutado rítmicamente.



Fragmento del motivo presentado a dos octavas inferiores.



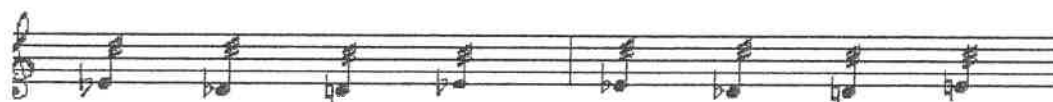
Motivo presentado por la mano izquierda del piano.



Utilización del motivo como generador del cromatismo de los tres compases siguientes, con articulación en picado.



Inversión interválica y elaboración en sonidos largos con redoblillo.



Utilización del motivo como generador de ocho compases de sonidos ligados.



En el *Piu mosso* final del tercer movimiento, el motivo se repite en grupos de cuatro corcheas hasta llegar a un final de dos compases, en el que aparece en grupos de cuatro semicorcheas en el registro sobre agudo del clarinete. La transformación del motivo puede parecer un poco minimalista pero realmente no es así la intención del compositor. El motivo es empleado como elemento articulador de cohesión, pero también sirve para ejercer un contraste que genera una tensión continuada hasta llegar al final.



Fragmento de *Sonata*. Ediciones Quiroga. Madrid. 1969.

### III.1.2. La experiencia italiana.

En España, Villa Rojo se encuentra un poco desorientado en la búsqueda de una estética propia, por lo que la oportunidad de viajar a Roma se convierte para él en una vía abierta para continuar y completar su formación. Tras ganar el Premio de Roma, vende sus clarinetes y emprende una nueva andadura que transformará su pensamiento estético hasta llevarle a su época de especulación y experimentación.

Roma hace olvidar a Villa Rojo las reminiscencias de tantos años de estudios y le pone en contacto con la realidad artística de Europa, tanto en lo que a música se refiere como en lo teatral, lo cinematográfico o lo plástico. El movimiento musical italiano estimuló su curiosidad por la investigación instrumental y es la base de todo el periodo posterior, caracterizado por la investigación y la especulación de las posibilidades tímbricas. Una vez ya en la capital italiana, Villa Rojo supera las pruebas que le admiten alumno oficial de la Academia Santa Cecilia de Roma, donde Petrassi impartía los cursos de composición. Petrassi es la influencia, reconocida por el propio Villa Rojo, más importante de su periodo académico. El compositor recuerda cómo Petrassi les acogió muy bien en una época, finales de la década de los sesenta, en la que los españoles estaban muy mal vistos en determinados ambientes europeos. Villa Rojo afirma que, en aquel momento y dado el contexto político, no era fácil convencer a la gente de que no se era un enviado del sistema, puesto que se llegaba con una beca que solía ser de algún organismo más o menos estatal.

Villa Rojo no fue el único alumno español que tuvo Petrassi. Otros compositores nos ofrecen testimonios acerca del tipo de clases que impartía el compositor italiano. Claudio Prieto fue también alumno oficial de Petrassi en la Academia y recuerda que cuando un alumno llevaba un trabajo, éste era sometido a una minuciosa crítica y tras ella tenía que defender su propio trabajo. Bernaola, que asistió a los cursos de Petrassi, hacía referencia al compositor como una persona vitalista y muy preocupada por todo lo que representa el arte, la literatura, la pintura, etc. La relación entre Bernaola y Petrassi fue bastante estrecha y continuó con el paso de los años. Ángel Oliver, otro de los alumnos oficiales de la Academia Santa Cecilia, decía que Petrassi no se conformaba con ver escrita una nota y ya está, había que especificar siempre cómo había que tocarla, con qué articulación, con qué matiz. Prieto recordaba un tic de Petrassi durante sus clases que consistía en tocar determinados acordes con la mano izquierda, cuando hablaba sentado al piano. Todos los compositores españoles que tuvieron alguna relación con Petrassi coinciden en una característica del maestro italiano: su carácter abierto y alejado de todo planteamiento doctrinario.

Petrassi<sup>199</sup> ha sido relacionado por muchos autores con Stravinsky y Hindemith. Según Weissman, se puede ver cierta afinidad externa entre Hindemith y el estilo de Petrassi, sobre todo, en el método compositivo de las cuerdas y en las progresiones diatónicas y pasajes cromáticos. Este rasgo es característico de muchos compositores contemporáneos por lo cual podemos considerar esta afinidad como más una coincidencia que una influencia. Estos dos puntos, las

---

<sup>199</sup> WEISSMAN, J. S.: *Goffredo Petrassi*. Edizioni Suvini Zerboni. Milán. 1957 (revisado en 1980).

progresiones diatónicas y los pasajes cromáticos utilizados por Hindemith y por Petrassi aparecen en el primer y en el último periodo de Villa Rojo, un ejemplo sería la *Sonata*, *Quinteto* y el *Concierto n°1 para orquesta* del compositor español. El elemento discordante sería el año de composición de *Sonata*, anterior al encuentro entre Villa Rojo y Petrassi. En *Quinteto* y el *Concierto n°1 para orquesta* Villa Rojo es consciente del empleo de sus propios materiales anteriores, aunque esto no lo haga de forma consciente.

El estilo de Hindemith y de Petrassi está fundamentado en el conocimiento de la tradición. El proceso de crecimiento musical, en ambos, se caracteriza por una simplificación gradual del idioma instrumental, proceso inverso al que sufre el lenguaje de Villa Rojo. La influencia de Stravinsky en la escritura de Petrassi se manifiesta en el uso virtuoso de la orquesta y en la aplicación en ella del viento madera y el piano. En Villa Rojo, el conjunto instrumental utilizado en su último periodo manifiesta características de la escritura stravinskiana: el ataque llevado al máximo exponente de la orquesta, el ritmo como articulación y también como generador de climáx, etc. Petrassi era un gran conocedor y admirador del barroco italiano, de hecho los procesos compositivos característicos de este periodo son utilizados en su vertiente instrumental en la *Partita*. Al igual que Petrassi, Villa Rojo emplea también formas instrumentales del barroco en sus tres *Concerti grossi*, al igual que la fuga o el coral bachiano en *Bach-Preludio* y en *Conmemorativa*. Por otra parte, debemos ser conscientes de que los procedimientos barrocos son empleados, como recurso organizador, por muchos compositores y particularmente por la mayoría de los compositores españoles coetáneos a Villa Rojo. Otra obra a partir de la cual podemos



establecer cierta relación superficial de afinidad es en la *Sonata de cámara para clavicémbalo y diez instrumentos* (1948) de Petrassi y *Recordando a Falla* de Jesús Villa Rojo. La *Sonata de cámara* de Petrassi, compuesta para flauta, clarinete, fagot, oboe, dos violines, dos violas, violonchelo, contrabajo y clave, está imbuida de una atmósfera española que recuerda al *Concerto* de Falla por su distribución instrumental. El principal problema al que se enfrentó Petrassi en esta obra fue el equilibrio entre el clave y los otros instrumentos. La inclusión del clave coincidió con el periodo de supremacía del contrapunto en su obra y con el momento de revival de este instrumento. La prevalecencia del clave y la utilización solística de la cuerda neutraliza la monotonía del color de esta sección a la vez que introduce elementos de contraste. Al igual que Villa Rojo introduce, consciente y a veces de manera provocadora, reminiscencias españolas en su último periodo, Petrassi hizo lo propio con las italianas. Si Villa Rojo utilizó el pasodoble en su obra orquestal *Pasodoble*, Petrassi recurrió en algunos momentos a la tarantella. Bach, referente reconocido por Villa Rojo en *Historias en el aire*, en *Conmemorativa* y *Bach-Preludio*, está presente en la obra de Petrassi, pero de forma externa por ejemplo cuando utiliza las siglas B.A.C.H como motivo en el *Trío per violino, viola y violonchelo* (1959). Se pueden encontrar otras múltiples coincidencias entre los dos compositores. La utilización de la estructura seccional, tan propia en algunas obras del segundo periodo de Villa Rojo, aparece como elemento estructural, salvando las distancias en cuanto a la grafía, en el *Settimo concerto* de Petrassi. En esta obra, el material temático se organiza en cuatro grupos: el primero, formado por el viento metal; el segundo, formado por el viento madera; el tercero, formado por la cuerda; y el cuarto y

último, formado por la percusión. *Tre per sette* (1964), de Petrassi, fue creada para tres intérpretes que deben ejecutar siete instrumentos. Este es un recurso presente también en algunas obras de Villa Rojo como *Estructuras I* y *Estructuras II*, obras para cuatro instrumentos, pero en las que se especifica que deben ser ejecutados por un sólo intérprete. Por otra parte, cabe indicar que este recurso es bastante usual en la música actual debido a que deja un margen de libertad al intérprete, el cual no debe ser un ejecutante consumado de los instrumentos con los que realiza la obra. Es una forma de experimentación a partir del uso de fuentes sonoras no habituales para los intérpretes, lo cual amplía el campo de acción, dejando en un segundo plano la calidad sonora, en términos tradicionales del resultado.

Franco Evangelisti fue otro de los profesores de Villa Rojo en la Academia Santa Cecilia de Roma. Con él perfecciona sus conocimientos de música electroacústica. Evangelisti, nacido en Roma en 1926, era uno de los compositores más representativos de Europa en el campo de la música electroacústica. Había abandonado sus estudios de ingeniería para dedicarse de lleno a la composición, pero su vocación inicial de ingeniero hacía vislumbrar cierto interés por el campo de la tecnología. Curiosamente la formación de Evangelisti no fue italiana sino germana. En Friburgo estudia con Harald Genzmer, y de 1952 a 1960 asiste a los Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, es allí donde realmente comienza a interesarse por las posibilidades de la música electrónica. En 1956 es invitado por Herbert Heimer a trabajar en el Estudio Electrónico de la Wetsdeutsche Rundfunk de Colonia, y en 1957 trabaja en el Studio di Electroacústica Sperimentale dell'UNESCO

en Gravesano, donde se interesa por el campo de la biofísica y estudia la posibilidad de traducir directamente a ondas sonoras los impulsos cerebrales. Junto con Petrassi funda en 1957 el Laboratorio Studio dell'Accademia Filarmónica Romana. A partir del año 1968, y hasta 1972, Evangelisti ejercerá como profesor de música electroacústica del Curso Experimental de Composición Electrónica de la Academia Santa Cecilia de Roma, donde en 1970 conoce a Villa Rojo. La relación entre Evangelisti y Villa Rojo va más allá de la relación profesor-alumno, puesto que es fortalecida con la entrada de Villa Rojo en el Grupo de Improvisación de *Nuova Consonanta*, del que Evangelisti formaba parte. Esta amistad concluye con la muerte de Evangelisti en Roma el 29 de junio de 1980.

Otro de los personajes que han sido especialmente significativos en su formación italiana es Boris Porena, con quien Villa Rojo completa sus estudios de análisis. Boris Porena, nacido en Roma en 1937, había tenido una formación íntegramente italiana. Inicialmente sus intereses se encaminaban a la interpretación del piano, aunque después se orientaron hacia la composición. Porena había sido alumno de Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma. En este mismo centro formó parte del equipo docente que ejerció su magisterio en el Curso Experimental de Composición.

Una de las primeras obras de su etapa italiana es *Dos piezas sacras*, que representa el primer acercamiento del compositor al conjunto vocal sin acompañamiento instrumental. Villa Rojo compuso la obra por encargo, y el destino de la composición eran las voces blancas de la Capilla Julia de Roma. Los textos religiosos estaban predeterminados por el realizador del encargo, el director de

la Capilla Julia, que selecciona los mismos y los facilita al compositor para que trabaje sobre ellos. Los textos presentan un primer condicionante, otro de los condicionantes era el número de voces, Villa Rojo escribe la obra para coro de voces blancas dividido en tres grupos. Por otra parte, las amplias posibilidades que ofrecían la peculiaridades vocales de los interpretes así como su capacidad ejecutiva anima al compositor a plantear una obra en la que se entrevé un tímido intento innovador y casi provocador, teniendo en cuenta para quién está escrita y cuál es su función, no solo religiosa sino también litúrgica. Tras trabajar intensamente sobre los textos Villa Rojo finaliza la composición de esta obra el 27 de abril de 1969 en Roma.

La organización sonora es muy sencilla ya que el texto es el encargado de la misma. Las frases musicales están condicionadas por las frases sintácticas haciendo énfasis en momentos determinados que el compositor determina, como veremos a continuación. Villa Rojo divide la partitura en dos movimientos: *andante molto moderato* y *allegro*. El contraste es evidente entre las dos secciones no solo en cuestión de *tempo* sino también en cuanto a las articulaciones empleadas para tratar el texto.

Disposición del texto en los dos movimientos:

I. *Andante molto moderato.*

*O Salutaris/O Salutaris/ Hostia/quae caeli pandis/ostium/bella  
premunt hostilia/hostilia darobur/fer auxilium/fer auxilium/auxilium  
fer auxilium/auxilium.*

I. *Allegro.*

*Uni trino que Domino Domino/Domino/sit sempiterna gloria/gloria gloria/qui vitam sine termino/termino/nobis donet in Patria/Patria Patria/Amen.*

El tratamiento de las voces en los dos movimientos es diferente, en función del texto al cual sirve.

El primer movimiento, *Andante*, comienza con un solo en la primera voz. La segunda y la tercera voz realizan entradas canónicas en susurrado hasta llegar a un unísono en *hostia*, palabra que se resalta mediante dos sonidos acentuados, lo cual creó cierto desasosiego en el estreno. Podemos considerar este hecho como una pequeña provocación del compositor que esperaba, posiblemente, esta reacción del público y de los propios intérpretes. El comienzo de la sección emplea directamente el contrapunto a través de las entradas en canon, aunque luego se resuelve en el citado unísono para concluir la frase y continuar en la siguiente. La tercera voz comienza el *quae caeli pandis* en *pp* y le siguen en entradas canónicas, realzando el contrapunto, la segunda y la primera hasta llegar a un climax, gritando (indica el autor) en el *ostium*, que es realizado en *fortísimo (ff)*. Vuelve a emplear el contrapunto pero esta vez comenzado por la tercera voz. Este contrapunto nos conduce a una tensión que se resuelve en el climax de *ostium*. En la siguiente frase, la primera voz inicia el *bella premunt hostilia*, siguiéndole la 2ª en contrapunto imitativo hasta llegar al hablado en la primera voz que canta *fer auxilium* mientras que la segunda voz mantiene el “*da*” adornado y la tercera el “*fer*” adornado. Al final, el compositor indica un *sempre diminuendo* hasta un *pia nísimo (ppp)* en *auxilium*

en el que todas las voces confluyen en un hablado. Esta tercera frase contrasta con las dos anteriores en el reposo que trata de transmitir al oyente. Mientras en las otras dos anteriores veíamos como el autor conduce al conjunto a dos climas, generando así la sensación de tensión, en la tercera frase la intención es toda la contraria, deshacer esa tensión llegando a un reposo que da sensación de conclusión.

La segunda parte, *Allegro*, comienza con un unísono enérgico que acentúa cada sílaba de *Uni trino* (en los dos primeros compases). A partir del tercer compás comienza el contrapunto con la primera voz cantando tres veces el *domino*, a la que sigue la segunda voz y después la tercera realizando el *uni trino que domino*. Tras llegar todas las voces a la sílaba final de *domino* comienza la segunda frase, *sit sempiterna gloria*. El orden de entradas en esta segunda frase es el siguiente: primera la tercera voz, luego la segunda voz y al final la tercera voz en *legato*, hasta llegar al *gloria* final. El contrapunto es empleado de nuevo pero de una forma menos agresiva, utilizando articulaciones menos pronunciadas y no volviendo a recurrir al recurso de los climas. En la tercera frase, las tres voces comienzan a la vez en *qui vitam* y continúan en contrapunto en *sine termino, termino*. El proceso en esta tercera frase es el contrario, empleando el contrapunto al final en lugar de al principio. La cuarta frase, *nobis donet in Patria*, emplea el mismo procedimiento compositivo con una pequeña variante, el subrayado con acentos la primera vez que realizan el *nobis donet in Patria*. Al final, todos comienzan en el *A* y van *rallentando* hasta el *Amen* final. Villa Rojo recurre a un final totalmente convencional, tras haber utilizado casi todos los recursos posibles y tradicionales de la música coral religiosa.

Esquema de las entradas de las voces en *Dos piezas sacras*.

## Disposición del texto en la partitura.

I. *Andante*.

1. *O Sa lu ta ris O Sa lu ta ris Hos tia.*  
(susurrado)

2. *O Sa lu ta ris O Sa lu ta ris Hos tia.*

3. (susurrado) *O Sa lu ta ris O Sa lu ta ris Hostia.*  
(gritando)

1. *quae coeli pandis ostium*

2. *quae coeli pandis ostium*

3. *quae coeli pandis ostium*

1. *bella premunt hostilia hostilia darobur fer auxilium fer auxilium*

2. *bella premunt hos ti lia da ro bur*

3. *prem munt bella premunt hostilia da ro bur fer auxi lium*

II. *Allegro*.

1. *U ni Tri no que Do mi no Do mi no*

2. *U ni Tri no que U ni Tri no que Do mi no*

3. *U ni Tri no que U ni Tri no que*

1. *Do mi no sit sem pi ter na glo ri a*

2. *Do mi no sit sem pi ter na glo ri a*

3. *Do mi no sit sem pi ter na glo ri a*

Villa Rojo reconoce que fue en Italia donde se produce su encuentro con nuevas técnicas, y donde se inicia en el estudio y análisis de éstas pero sin intención de practicarlas. A partir de aquí se produce un desarrollo de ideas como compositor, dando ya por conocido lo que se hacía en Europa. Villa Rojo incorpora en Roma las reglas seriales a las preocupaciones tímbricas y comienza a interesarse por la investigación de los multifónicos. Una de las primeras obras de su etapa romana fue *Colores*, compuesta en 1969. Esta obra fue escrita para ocho instrumentos agrupados en dos cuartetos: uno de madera y otro de cuerdas. Villa Rojo ha empleado, en esta obra, un programa previo de estructuración para continuar después fielmente su desarrollo. El lenguaje de *Colores* es considerado, por el propio compositor, como desfasado, ya que pertenece a una etapa muy ligada al academicismo inicial. En ese mismo año, compone *Música sobre unos módulos*, para dos flautas y viola. Esta obra fue realizada como trabajo final del curso de composición de la Academia Chigiana de Siena, donde se estrenó. *Música sobre unos módulos* no es para Villa Rojo una obra representativa de su lenguaje, sino que es considerada por él como una obra de transición. A partir de *Colores* y *Música sobre unos módulos* es cuando Villa Rojo comienza a realizar, en profundidad, sus estudios sobre la técnica clarinetística.

Podemos considerar *Música para obtener equis resultados* como la obra que marca un cambio en la concepción sonora de Villa Rojo, en cuanto al empleo de los recursos clarinete en la misma. La novedad más interesante de esta composición es la investigación que emprende el compositor con las nuevas formas de emisión y de relación entre las dos fuentes sonoras: el piano y el clarinete. El



clarinete, incorporado al piano, busca la vibración por empatía de las cuerdas al introducirse la campana de uno en la caja de resonancia del otro. Después de haber estudiado a fondo las posibilidades del clarinete, Villa Rojo comienza a tratarlo de una manera muy personal, intentando darle un carácter polifónico e incorporando a sonidos habituales, otros como sonidos resultantes, armónicos, la voz, aire a través de los tubos, modos de articulación no convencionales, etc.

La evolución de esta partitura, en comparación con la *Sonata*, es considerable, así como la evolución en el tratamiento del clarinete. Villa Rojo dedicó esta obra a Máximo Muñoz, y la concibió llevando a la práctica sus investigaciones sobre multifónicos. Aunque la obra esté escrita para clarinete y piano, no es interpretada por dos ejecutantes, sino por uno solo, el clarinetista. Este es el encargado de accionar la sonoridad del piano mediante la vibración de las cuerdas por simpatía. La vibración de las cuerdas del piano implica dos posiciones del clarinetista respecto al instrumento de teclado. Una posición indica que el clarinetista debe introducir la campana de su instrumento dentro del piano para que las vibraciones producidas por el clarinete hagan vibrar las cuerdas del piano. La segunda posición también indica que debe introducir la campana del clarinete en el piano, pero a la vez debe accionar el pedal para que la vibración tenga mayor amplitud.

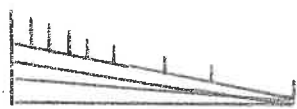
La parte del piano sólo indica la acción sobre el pedal, que debe coincidir exactamente con la ejecución de un sonido determinado. Para realizar esta simultaneidad de acciones con exactitud, Villa

Rojo marca una línea vertical discontinua que une el sonido del clarinete con el comienzo del pedal.

Las alturas están perfectamente determinadas por medio de la notación convencional, así como la dinámica y los valores de los sonidos. Sin embargo, la evolución temporal de la partitura no está determinada ni siquiera de forma aproximativa. La dinámica recorre un espectro que va desde el *pianisimo* (*ppp*) hasta el *fortisimo* (*ffff*). El *pianisimo* extremo y el *fortisimo* máximo es aplicado siempre a los sonidos reales, y no al resto de las calidades sonoras y realizaciones simultaneas.

La articulación es un parámetro controlado al máximo y sus distintos tipos son combinados permitiendo múltiples posibilidades. Un estudio detallado de los materiales muestra claramente la evolución de la práctica instrumental de esta obra, respecto a las anteriores.

Grafías indicadoras del movimiento temporal y de la articulación.



a) Articular el sonido lo más rápido posible y disminuir la velocidad lentamente.



b) Articular el sonido lentamente y acelerar todo lo posible.

## I. Articulaciones.

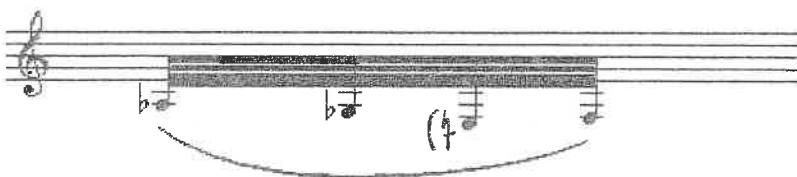
## a) Subrayado.



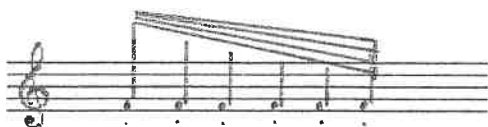
## b) Acento.



## c) Ligado.



## d) Picado.



## II. Multifónicos.

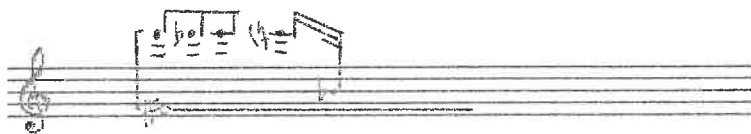
## a) Sonido real y resultante.

Este tipo de multifónicos (real y resultante) siempre son emitidos en dinámica *piano* y con una articulación subrayada o

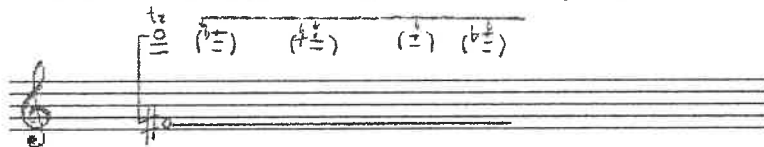
*legato* en sonidos más cortos, o bien en sonidos largos. Estos multifónicos son utilizados, predominantemente, en la primera página, en la cuarta y en la quinta. Villa Rojo facilita su realización mediante la indicación de posiciones digitales y el tipo de presión que se debe ejercer en la embocadura. Su aparición adopta distintas formas: repetición de los mismos sonidos, ambos sonidos mantenidos en un sonido largo, prolongados con un trino en el sonido real, prolongación vibrada de ambos, sonido resultante mantenido y movimiento lo más rápido posible de los reales. Los movimientos entre dos sonidos simultáneos de estas características nunca son picados o en figuraciones muy rápidas, por los cambios digitales que precisan o los cambios de presión de la embocadura. En la sexta página de la obra emplea la realización simultánea de estos multifónicos con la incorporación posterior del sonido real.

Ejemplo:

Sonidos reales en movimiento lo más rápido posible y el sonido resultante tenido.



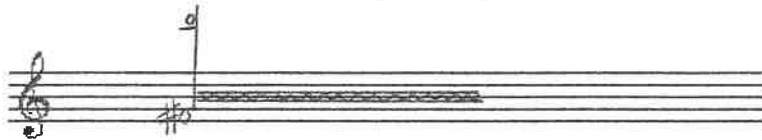
Sonido real en movimiento trinado y resultante tenido.



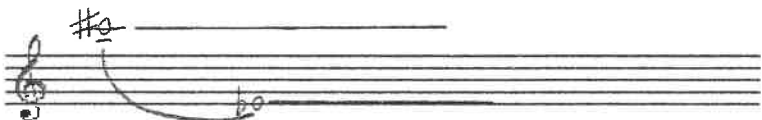
Sonido real y resultante en movimiento.



Sonido real y resultante prolongados vibrando el sonido.



Sonido real al que se incorpora un resultante.



La combinación simultánea de dos sonidos reales solamente es empleada en una ocasión, en un sonido subrayado. Este sonido, en el momento de su aparición, se encuentra ligado a un sonido real con resultante, en la pagina 5.



III. Sonidos monódicos de distintas calidades sonoras.

a)Resultantes.

La introducción de este tipo de sonidos comienza en la primera página. Villa Rojo los emplea de una forma que conlleva una fácil realización, en *legato* y con indicaciones de las posiciones digitales mas adecuadas. Solamente introduce algún tipo de modificaciones en la altura de los mismos en el último multifónico del grupo de la tercera página, que efectúa un trino fa-fa sostenido.

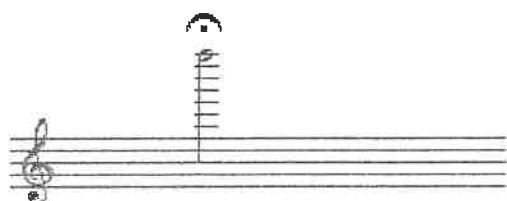
Resultantes que deben realizados lo más rápido posible.



## b) Armónico.

Villa Rojo emplea este procedimiento determinando su frecuencia exacta, y con indicaciones gráficas sobre las posiciones digitales y sobre la presión de la embocadura.

## Armónico.



## c) Aire emitido a través del tubo.

Villa Rojo lo emplea en las páginas finales, es decir, la página 7 y 8. Es articulado, subrayado, ligado y articulado lo más rápido posible, dentro de un grupo de sonidos realizados en orden sucesivo que combinan diferentes articulaciones. La emisión de aire permite pocas variaciones de intensidad, aunque no así en cuanto a tipos de emisiones. Las más efectistas son las emisiones de aire acentuadas, así como las más complejas, puesto que varían mucho en función de la capacidad de dominio del intérprete.

## Ejemplos:

## Aire subrayado.





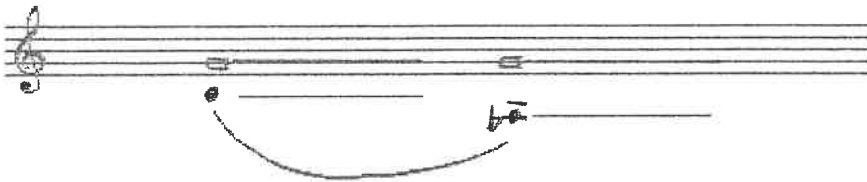
a) Voz y sonido prolongado con desafinaciones ascendentes y descendentes del sonido a distinta velocidad.



b) Voz y sonido prolongados con *flutterzunge*.



c) Voz y sonidos prolongados manteniendo el sonido sin vibrar.

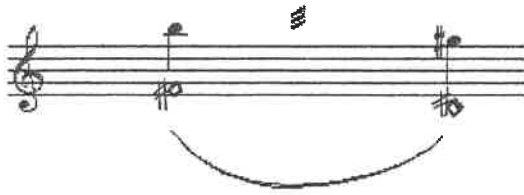


#### V. *Flutterzunge*.

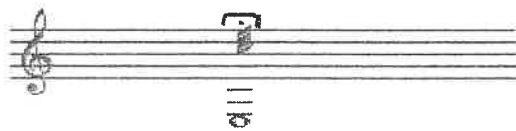
Este recurso es empleado en sonidos reales, resultantes, voz y sonido y en realizaciones simultáneas de reales y resultantes. Se trata de una de las posibilidades sonoras que más ha trabajado este compositor, puesto que la posibilidad de emitir el sonido junto con la pronunciación de la “r” permite una serie de transformaciones muy interesantes. Podemos considerarlo un efecto enriquecedor del sonido, si es controlado por el intérprete, puesto que la calidad sonora no es empeorada sólo transformada.



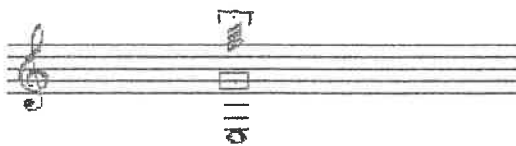
a) *Flutterzunge* entre dos sonidos reales y dos sonidos resultantes.



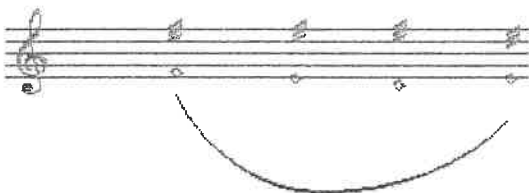
b) *Flutterzunge* sobre un sonido real.



c) *Flutterzunge* sobre voz y sonido.



d) *Flutterzunge* sobre sonidos resultantes.



VI. Variantes o tipos de prolongación del sonido.

Afectan a los multifónicos y a las distintas calidades sonoras.

 Muy vibrado con regularidad.



*Crescendo y acelerando, disminuyendo y rallentando.*



Desafinando el sonido ascendente y descendientemente a distinta velocidad.



Reguladores que van de mas a menos, finalizando en un sonido vibrado con irregularidad.



Atacar el sonido con distinta fuerza y velocidad.

#### VI. Tipos de pausas.

Estas aparecen bajo la forma de respiraciones o calderones. Villa Rojo las coloca sobre silencios, si quiere realizar una pausa; o las coloca sobre un sonido, si quiere prolongar el sonido a modo de calderón.



Breve.



Largo.



Más que respiración, indica una pequeña interrupción.

cl.

piano

Ped

vez

sonido

p

4/4

Fragmento de *Música para obtener equis resultados*. EMEC.1977

En 1970, y con motivo del curso de Petrassi en la Academia Santa Cecilia, compone *Unos resultados* para clarinete y siete instrumentos. Esta es la primera vez que Villa Rojo emplea el clarinete y sus nuevas posibilidades de manera destacada respecto a otros instrumentos y la primera vez que esto se le pedía expresamente, dadas sus investigaciones. La única excepción en esta obra, es la relación del clarinete con el conjunto instrumental. Las investigaciones en el campo instrumental no solo se centran en el clarinete, sino que explora el campo de los instrumentos de cuerda en su siguiente trabajo, *Tiempos*.

*Tiempos*, dedicada a su esposa Pilar, fue premiada en el “Concurso Bela Bartok”, organizado por la Asociación de Compositores Húngaros. En la partitura, Villa Rojo intenta lograr un enriquecimiento tímbrico de la clásica formación de cuarteto de cuerda a través de una constante superposición de elementos. La estructuración formal se da como resultado de las diferentes tímbricas por alternancia de fases estáticas y fases móviles, serialización de la frecuencia, ataque, dinámica y número. En *Tiempos*, según Villa Rojo, son aplicados los procedimientos seriales, algunas veces de forma integral, afectando a los parámetros



Los ataques están especificados hasta el mínimo detalle: *pizzicato, arco normale, poco legno, legno, pizzicato unghia, ponticello, battendo legno, battendo arco y punta.*

Aunque la obra no responde a una escritura determinada, si se puede hacer una división en grandes secciones.

- a) Primera sección: formada por las dos primeras páginas en las que las cuatro partes, a su vez, alternan secciones cronométricas con secciones libres.
- b) Segunda sección: utiliza la indeterminación en el parámetro temporal, como elemento contrastante respecto a la sección anterior, a la vez que da cierta coherencia a la estructura.
- c) Tercera sección: vuelve a la situación compacta de la primera, contrastando así con la segunda sección.

Mientras en la primera sección los cuatro intérpretes comparten el protagonismo interviniendo todos, en la sección central es frecuente la alternancia de dúos, solos o tríos, con fragmentos en los que se superponen otros instrumentos en una pequeña sección con duración cronométrica. La tercera sección es una especie de vuelta al cuarteto del principio, en el cual los cuatro instrumentos comparten protagonismo y actúan bajo el mismo espacio temporal, que puede ser libre o cronometrado.

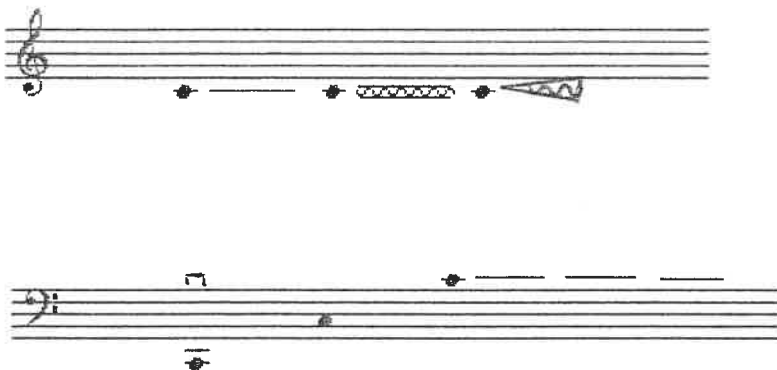
El proceso serial, tal y como es entendido y aplicado por Villa Rojo en esta obra no se corresponde con los principios de la serie, entendida como proceso compositivo de forma convencional. Villa Rojo emplea una gigantesca serie de doce sonidos que casi nunca presenta de igual forma. Cada sonido es tratado de forma diversa, con lo cual se repite la misma altura pero nunca la misma frecuencia. El concepto de la obra se centra en la serialización del factor frecuencia y su elaboración, no en el concepto altura. Este es un proceso constructivo que Villa Rojo emplea para ofrecer todas las posibilidades sonoras de la cuerda.

El compositor toma las doce notas de la escala cromática que aquí proponemos numerar como si se tratara de una serie dodecafónica y las presenta repetidas veces, y por diferentes instrumentos, variando el ataque, la elaboración, la dinámica o la propia frecuencia.

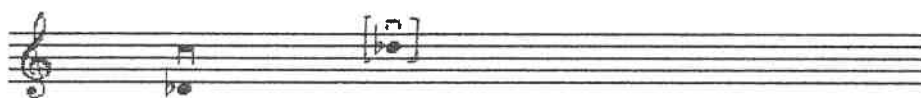
Serie de doce sonidos.



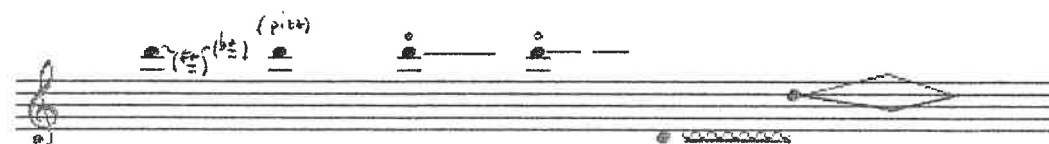
Distintas apariciones del sonido 1.



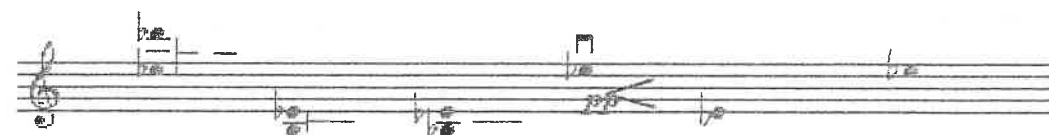
Distintas apariciones del sonido 2.



Distintas apariciones del sonido 3.



Distintas apariciones del sonido 4.



Distintas apariciones del sonido 5.



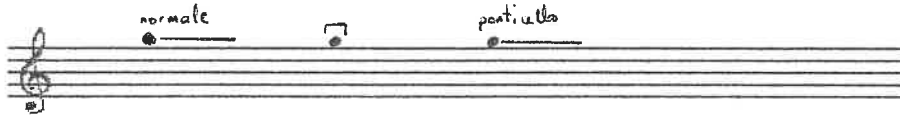
Distintas apariciones del sonido 6.



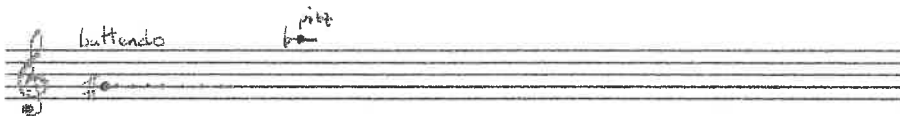
Distintas apariciones del sonido 7.



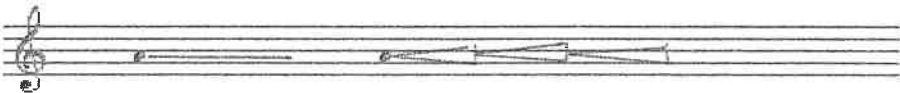
Distintas apariciones del sonido 8.



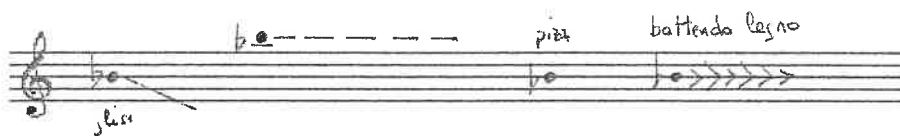
Distintas apariciones del sonido 9.



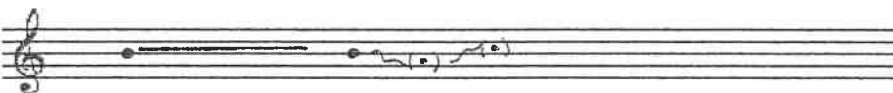
Distintas apariciones del sonido 10.



Distintas apariciones del sonido 11.



Distintas apariciones del sonido 12.





La representación de la partitura está en función de las posibilidades sonoras. A pesar del empleo de una grafía convencional, en el campo de las frecuencias, Villa Rojo introduce, para procurar claridad en las partes, la eliminación de partes que en ese momento no intervengan. El concepto de espacio sonoro está perfectamente distribuido y organizado en secciones, en las cuales interviene todo el conjunto, y secciones en las que intervienen determinadas partes, o sólo. Visualmente, la distribución de la partitura permite distinguir claramente estas secciones. La persecución del contraste sonoro mediante la alternancia de partes con el conjunto total es una constante en el lenguaje de Villa Rojo. El compositor emplea este recurso como elemento constructivo que actúa como dinamizador de la obra a la vez que le da un sentido claramente estructural. Por otra parte, la alternancia entre secciones cronométricas y secciones libres es la forma empleada aquí, y también bastante frecuente del lenguaje de Villa Rojo, como recurso organizador del tiempo. Las secciones cronométricas pueden estar presentadas con la referencia del tiempo total de la sección, o en función de su longitud, divididas en subsecciones para facilitar la organización temporal de las frecuencias. Tanto en las secciones de duración indeterminada, como en las secciones de duración cronométrica, el compositor se sirve de la convencional barra divisoria como referencia para las distintas partes.

El análisis de la obra muestra desde que punto Villa Rojo afronta un tipo de serialismo que es entendido en función de una estética muy determinada que adapta los procedimientos a sus intereses.

© 1971 by Edillo Muslca, Budapest

Fragmento de *Tiempos*. Editio Música Budapest. 1971.

Las músicas de acción ocupan un espacio relativamente pequeño en la producción total de Villa Rojo. Sus intereses nunca se han visto vinculados con este terreno, aunque como integrante de una posible vanguardia, Villa Rojo se ve en la necesidad de experimentar en este difícil y personal campo. Su concepto de música de acción es muy particular porque, a diferencia de otros compositores, Villa Rojo

nunca desvincula la acción extramusical del acto sonoro, lo cual hace deducir que no le interesa la acción en sí misma. La obra surge de la necesidad y de la curiosidad por plantear nuevos retos compositivos, a la vez que plantea propuestas interesantes.

La obra fue compuesta en Roma en 1970, a comienzos de una década en plena efervescencia cultural en todas las facetas del arte. Esta efervescencia permitía y hacía germinar interesantes colaboraciones entre distintos artistas, cuya conexión dio frutos como *Hombre aterrorizado-or*. En este caso, Villa Rojo conoce a otro pensionado de la Academia de Bellas Artes de Roma, Manuel Bayo, que en aquel momento ampliaba sus estudios de teatro. Entre los dos fraguan una colaboración que desembocará en sendas obras de carácter experimental, en las que no sólo la acción será protagonista sino también el aspecto lingüístico-sonoro.

*Hombre aterrorizado-or*, está realizada para clarinete, actor-mimo y luces. La obra cuenta con un argumento textual, realizado por Manuel Bayo que es transmitido al público por el mimo que actúa como intermediario. El concepto de acción de Villa Rojo tiene cierta similitud con el de Mauricio Kagel, que compone en 1972 *Con voce* para tres actores bailarines-mimos. En la obra de Kagel los tres actores están acompañados de tres instrumentos indeterminados de los que el compositor sólo especifica a la familia a la cual pertenecen. Kagel ha enfocado su trabajo hacia las posibilidades del teatro instrumental, y posiblemente este sea el enfoque que interese a Villa Rojo, como se verá más adelante en *Figura erguido-grave I*. El compositor español no concibe en ningún momento la acción teatral

como elemento sonoro en sí, sino que para él la música de acción no tiene sentido sin el elemento sonoro.

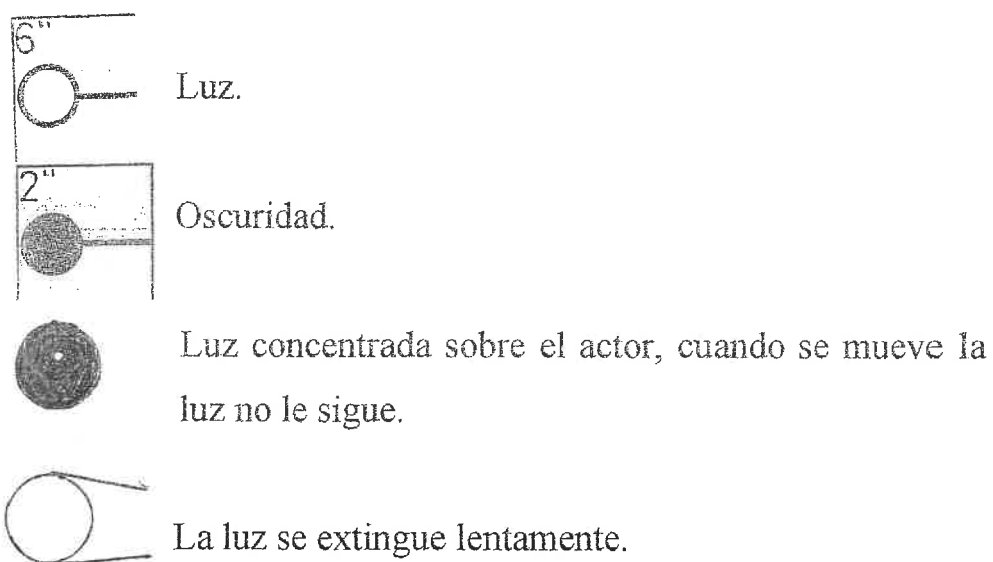
El elemento escenográfico de esta obra es de un minimalismo extremo, en el sentido de la economía de medios que practica y en el impacto visual de la misma. La luz es tan protagonista, en esta obra, como el elemento sonoro o la acción en sí misma del mimo. De hecho, la luz es la guía o generadora de toda acción. Según el propio compositor, la utilización de la luz es de gran simpleza técnica, pero su efecto es el de integrar el tiempo, espacio e intensidad de la pieza. A juicio del compositor, los resultados son excesivamente duros, por la simplicidad esquemática de los elementos de ejecución, simplicidad que, por otra parte, contribuye a crear la atmósfera agobiante y de violencia que impera en la obra. La obra fue estrenada en el Teatro laboratorio del Trastévere con la colaboración del actor Rai Saunders, que después ha difundido la pieza por varias ciudades.

La relación música y escena se realiza de una forma totalmente vanguardista y abstracta debido a los elementos que la forman, el empleo de los mismos y la propia estructura generada por estos elementos. El texto es planteado como guía para la utilización teatral. Cada elemento (actor-mimo, clarinete y luces) tiene una función determinada. Las actividades de unos sirven de motor a los otros, a modo de causa y efecto. El actor-mimo es el encargado de transmitir el texto. El tiempo es determinado por las luces; el actor sólo camina cuando le dan la luz (en forma de cañón de luz dirigido hacia él). El acto de caminar puede ser: lento, rápido, o bien puede transformarse en correr, etc. El actor-mimo realiza, en muchos momentos, un diálogo con el clarinete, y en él casi todos los elementos

encomendados al actor están concebidos para que éste improvise. El clarinete ilustra y ameniza todo este movimiento, aunque no de una forma descriptiva. El instrumento funciona con el movimiento del actor-mimo, y muy en relación con él. A pesar de la sencillez de la escenografía, el resultado es de gran dureza plástica. Es una de las obras más innovadoras de Villa Rojo, en cuanto a la unidad de conceptos sonoros, textuales y escénicos.

La partitura es bastante esquemática; está dotada de un carácter textual, puesto que los movimientos y gestos del actor mimo están indicados literalmente, y en ocasiones dejan mucho campo abierto a la improvisación. La partitura se divide en tres secciones:

a) La primera sección, o zona superior, está dedicada a la luz, que es controlada con una grafía creada específicamente para la obra:



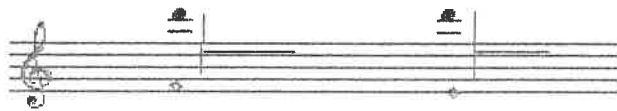
b) La segunda sección o zona intermedia: es el referente del actor-mimo y es textual.

c) La tercera sección o zona inferior: es la parte dedicada al clarinete. En esta sección, Villa Rojo especifica las alturas precisas de los sonidos, pero no especifica la duración de los mismos. Los materiales del clarinete son distintos en función de la situación en la cual aparezcan.

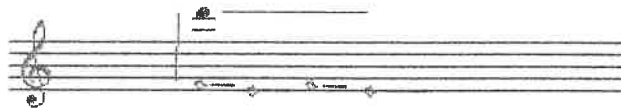
I) Materiales empleados por el clarinete en la Situación A.

I.1) Multifónicos.

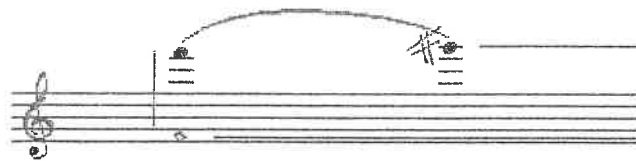
Sonido real y resultante.



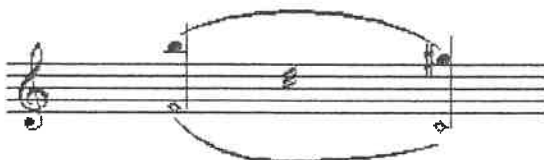
Sonido real tenuto y resultantes en movimiento.



Sonidos reales en movimiento y resultante tenuto.



Sonidos reales y resultante, ambos en *flutterzunge*.



Sonido resultante al que se le superpone, posteriormente, un sonido real.



Sonidos monódicos de distintas calidades sonoras. Articulaciones y prolongaciones de los mismos.



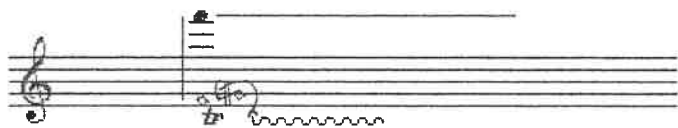
Sonidos reales acentuados.



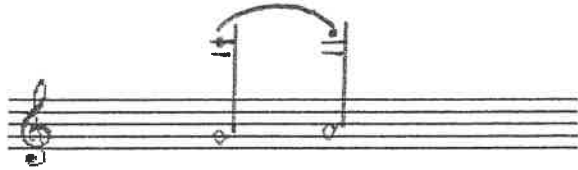
II) Materiales empleados por el clarinete en la situación B.

II.1) Multifónicos.

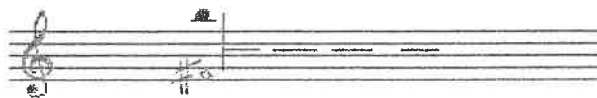
Sonidos reales tenidos y resultantes elaborados con trino.



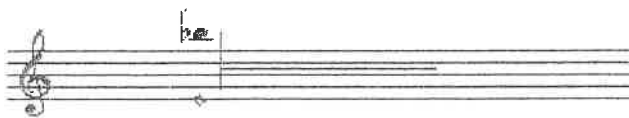
Sonidos reales y resultantes, ambos en movimiento.



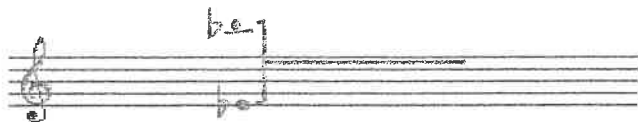
Sonido real y resultante, ambos atacados con la misma intensidad y velocidad.



Sonido real y resultante, prolongados sin vibrar.



Sonidos reales simultáneos.

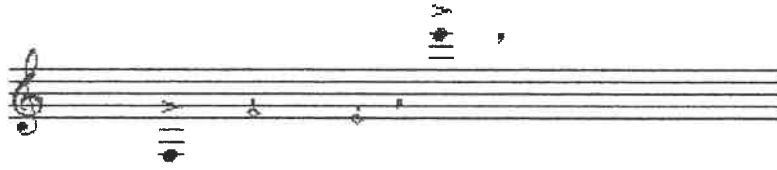


Sonidos monódicos de calidades diversas y sus elaboraciones.

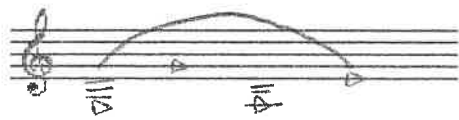




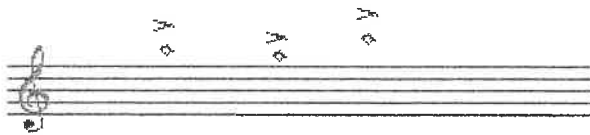
Combinación de sonidos reales acentuados y sonidos resultantes picados.



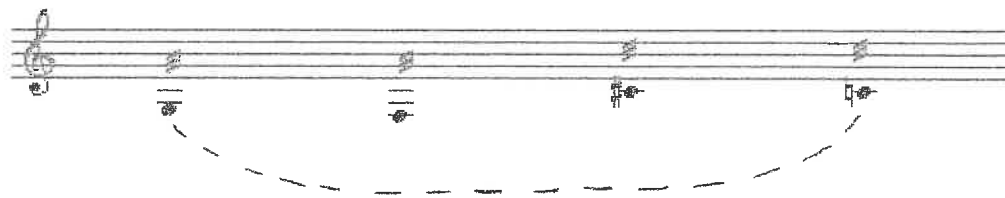
Emisiones de aire en *legato*.



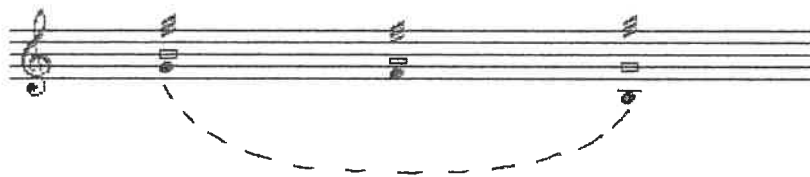
Armónicos picados.



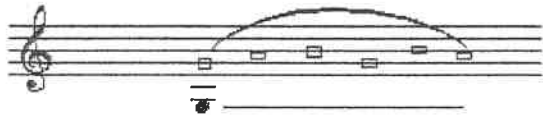
Sonidos reales prolongados con *flutterzunge*.



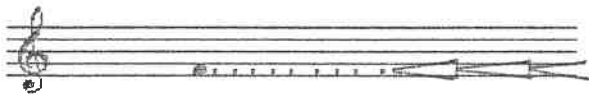
Voz y sonido simultáneamente, ambos prolongados con *flutterzunge*.



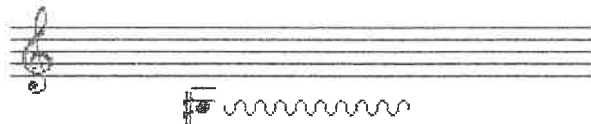
Sonido real tenido mientras la voz se mueve en distintas frecuencias.



Sonido real atacado con la misma velocidad y posteriormente creciendo en progresiva aumentación.



Sonido real prolongado desafinando ascendente y descendente con distinta velocidad.



Sonido real muy vibrado con regularidad.



III) Materiales empleados por el clarinete en la situación C:

III.1) Multifónicos.

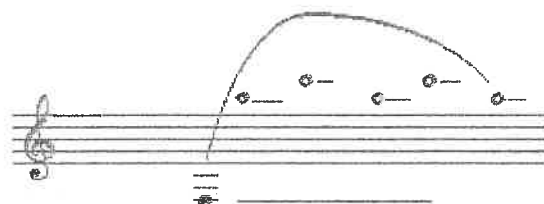
Los multifónicos son el recursos más empleado por el compositor en las diferentes situaciones, se trata de un recurso que Villa Rojo emplea a la vez que continúa investigando para ampliar sus posibilidades. A lo largo de las dos situaciones anteriores hemos

analizado el empleo de este recurso que se va combinando con otros, como también es evidente en las dos situaciones siguientes, aunque su protagonismo es claro.

Sonido real y resultante.

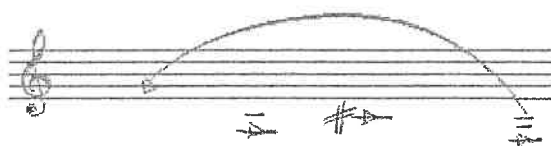


Sonido real tenido y armónicos, sin determinar frecuencia, en movimiento.

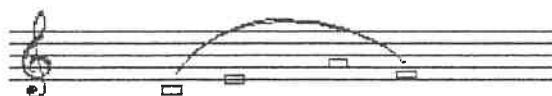


III.2) Sonidos monódicos de diversas calidades sonoras.

Emisiones de aire ligadas.



Voz sola ligada.



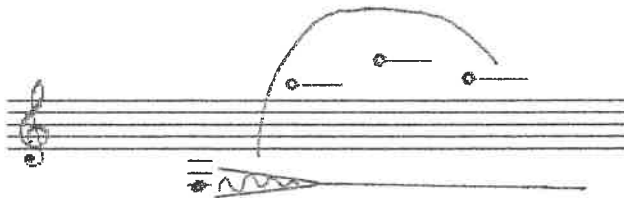
## IV) Materiales empleados por el clarinete en la situación D:

## IV.a) Multifónicos.

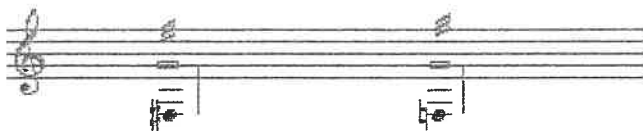
Sonido real muy vibrado irregularmente que desciende de intensidad y luego es prolongado sin vibrar. A este sonido se le superponen - simultáneamente- resultantes en movimiento.



Sonido real muy vibrado irregularmente al que se superponen - simultáneamente- armónicos en movimiento, sin determinar su frecuencia.



Voz y sonido emitidos simultáneamente con *flutterzunge*.



Descripción de las situaciones:

La partitura está dividida en cuatro “situaciones”. La situación A indica “un hombre en el camino del miedo”, la B “un hombre y sus circunstancias”, la C “triunfo del miedo, y la D “final”. El análisis de

cada situación conduce a la configuración de una idea global más cercana al contenido de la obra.

A) Situación A: comienza con la luz. Cuando ésta existe el actor camina; cuando está oscuro el actor se para. Ambas acciones, combinadas con la luz y la oscuridad, van alternándose. A medida que pasa el tiempo, la acción del actor, cuando está enfocado por la luz, cambia: primero camina, camina más rápido, más lento, corre, está fatigado, extenuado. Todos estos momentos de luz y oscuridad tienen una duración cronométrica en segundos. Cuando el actor se encuentra extenuado transcurre medio segundo de oscuridad y, de nuevo, es enfocado por la luz y es en ese momento en el que empieza el diálogo con el clarinete. A lo largo de este diálogo, el actor está en pie inmóvil, mira a la derecha, a la izquierda, al frente, hacia arriba, se mueve, sonríe, cambia su cara por un gesto serio, sonríe, cara seria, inmóvil con cara seria, da un salto desarticulado, adopta posturas ridículas, sonríe, se siente libre y cómodo, lee, fuma, bebe, piensa, realiza actos rutinarios, tranquilidad, se aleja de los espectadores dándoles la espalda, de vez en cuando hace un gesto rutinario, consulta el reloj, enciende un cigarrillo, se suena. La situación A finaliza con la oscuridad, que se mantiene a lo largo de 5 segundos.

B) Situación B: comienza con 5 segundos en los que la luz se enciende, pero vuelve a la oscuridad. El texto del actor indica “un acto fallido”, como si éste realizara una especie de conato de acción, pero la extinción de la luz da al traste con el intento. Tras el acto fallido, una breve intervención del clarinete y un nuevo acto fallido del actor que se repite por tercera vez tras una

segunda intervención del clarinete. El actor -después de haber realizado tres actos fallidos- se queda inmóvil y la luz se va extinguendo poco a poco. El actor, a la expectativa, gira sobre sí mismo; y la luz se extingue hasta llegar a la oscuridad, que ocupa un largo espacio de tiempo amenizado por el sonido del clarinete hasta que la luz ilumina, de nuevo, al actor. Éste no se atreve a concluir ninguno de los movimientos que inicia, se deduce que por miedo a que la luz se extinga del todo. La luz baja de intensidad poco a poco hasta llegar a un punto en el que se concentra sobre el actor, pero no le sigue, y entonces el actor se queda inmóvil; luego, avanza precipitadamente en una dirección, se detiene; avanza en otra dirección, se detiene; se queda inmóvil, desasosegado, esperando; intenta recogerse en sí mismo, siente miedo, siente más miedo; también está desconcertado, comienza a estar aterrado; quiere hablar y no puede, abre los ojos, boca y manos, inmóvil; está aterrorizado, inmóvil. La situación B contrasta con la A en su atmósfera intensa y agobiante, e incluso claustrofóbica. La dependencia del actor respecto a la luz - símbolo de vida- hace que sus acciones lleven, cuando ésta no está, la presencia del miedo. La oscuridad es -al contrario- un símbolo de muerte. Cuando la oscuridad se acerca, hay desconcierto, tristeza, en definitiva, no hay acción. El clarinete, al principio de la situación, no dialoga con el actor; sino que se detiene cuando el actor realiza los actos fallidos. Después, inicia un *continuum* sonoro que solamente será interrumpido por las secciones que señalan la ausencia tanto de sonido como de acción.

- C) Situación C: La iluminación empleada es la luz que enfoca directamente al actor, pero que no le sigue en sus movimientos. El actor comienza la situación con jadeos cortados e inicia una marcha sin desplazarse del lugar que ocupa; se sitúa con posición de alerta; realiza un grito sofocado expresado con el cuerpo; se arrodilla; se encoge; se coloca en posición fetal, en la que permanece unos instantes; está asustado; extiende las manos, luego los brazos; se yergue de un salto, rígido, despatarrado, en tensión; intenta en vano esfuerzo coordinar sus movimientos con la música, se desespera; realiza un amargo de histeria, se derrumba; no puede reposar, hace intentos de protesta castigados por la música; va derrumbándose, en los límites de su derrumbamiento hace un acto reflexivo en conflicto con la música. El horror del actor ante una luz que no le sigue puede parecer una dependencia, y de hecho lo es. Al no seguirle la luz, el actor no puede caminar, ni correr; está limitado y la atmósfera es cada vez más agobiante; está encerrado en su propio cuerpo y no puede desenvolverse en el espacio. El clarinete, que siempre había establecido un diálogo con el actor, ahora exaspera a éste, acentuando su miedo e incluso entrando en un conflicto final. Villa Rojo emplea elementos que contribuyen a acentuar esa tensión: multifónicos, *flutterzunge*, voz, etc.
- D) Situación D: comienza con la luz que enfoca al actor, y continúa con la oscuridad. Al final de la anterior situación, el actor había entrado en un conflicto con la música; y comienza esta sección respondiéndole con un grito seco en posición enervada. A continuación, realiza seis series de gritos con posición enervada, para llegar un momento en el que grita más fuerte

continuadamente durante unos segundos. La luz vuelve a enfocarle y, en esta ocasión, ésta le sigue. El actor intensifica y mide sus gritos; se acompaña con ruidos de los pies y ademanes de los brazos, gesto estático del rostro, como una máscara; avanza hacia los espectadores; comienza a lanzar sus gritos hacia los espectadores; golpea fuerte con los pies; adopta una postura como si llevara una ametralladora; aterrizado y aterrorizador grita; simula ráfagas de disparos. Tras la última acción transcurre un espacio de tiempo en el que sólo interviene el clarinete, y la oscuridad finaliza la obra. El hombre ha sacado valor de su propio miedo, cansado de sentirlo. Se convierte en el elemento aterrorizador que descarga su ira contra otro de los elementos: el público. En este sentido, esta obra tiene ciertos elementos del *happening* o del gestualismo. Es una obra magistral desde todos los aspectos, musicales y extramusicales. Se trata realmente de una obra de sensaciones, que son transmitidas al público. La alegría, el miedo, el miedo llevado a su punto más extremo que es el pánico y el horror y, porqué no, la locura, a la que conduce ese miedo irracional. La música del clarinete es tan rica en matices que es un contenido importante para contribuir a la sensación, como el actor o la iluminación.

situación B  
"un hombre y sus circunstancias"

Fragmento de *Hombre aterrorizado-or*. Reproducido del manuscrito original del compositor.



### III.1.3. Entre la aleatoriedad y el ultracontrol.

El control del parámetro tiempo comienza a ser uno de los procedimientos compositivos de Villa Rojo. Ante la negación de la figura como unidad de división, el compositor prefiere dejar a juicio del intérprete el valor de cada sonido, pero sin embargo especificar al máximo el valor de las secciones en las que divide meticulosamente la partitura. Es aquí cuando el ultracontrol y el infracontrol se ponen de manifiesto en una obra, *4+...* que une estos dos conceptos a la vez que continúa explorando las posibilidades del clarinete.

Esta obra está realizada para cuatro clarinetes, tres de los cuales están grabados en cinta magnetofónica y el otro se produce en vivo, o bien, puede ser interpretada por cuatro clarinetes en vivo. Villa Rojo reconoce que esta obra es, posiblemente, la obra que ha escrito en menos tiempo. Su título no tiene nada que ver con la Física o con la Matemática, sino que se refiere al hecho de ser cuatro clarinetes, cuatro páginas y el signo +, que expresa la posibilidad de imprevistos que no son ni cuantificables ni pueden controlarse. La característica más acusada de la pieza es su austeridad ecléctica y fría en cuanto al planteamiento estructural. Joan Guinjoan<sup>200</sup> hace referencia a la obra, extrayendo una serie de conclusiones sobre ella y el compositor tras haberla escuchado en una grabación “Todo empezó al oír las grabaciones en cinta de dos obras muy significativas del compositor, *4+...* para cuatro clarinetes y *Formas y fases*, cuyos recursos técnico-expresivos me causaron un gran impacto. Ante el resultado auditivo

---

<sup>200</sup> GUINJOAN, J.: “Jesús Villa Rojo. Un compositor español con nuevas aportaciones”. *Imagen y sonido*. Nº108. Junio. Barcelona. 1972.

llegué a la conclusión de que la problemática que se había planteado el compositor, consiste básicamente en apartarse de cualquier indicio del factor sonoro tradicional, había sido hábilmente resuelto, y aunque partiendo de la teoría que niegue cualquier tipo de innovación basándose en el simple hecho de que los procedimientos o material para desarrollar posibilidades existen desde el momento que se descubren, la labor realizada en este campo por Villa Rojo ha sido muy importante constituyendo una nueva aportación al desarrollo de la técnica del clarinete, capaz de abrir nuevas perspectivas sin recurrir al factor electrónico”.

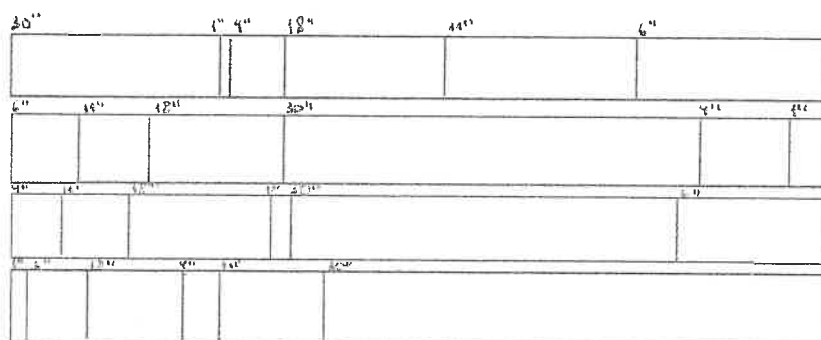
Villa Rojo refleja, en esta obra, la posibilidad de elegir el número de ejecutantes. El propio compositor ha llevado a la práctica las dos posibilidades que ofrece: ha realizado la obra con tres clarinetes pregrabados y también junto con el Grupo de Clarinetes del LIM. Desde luego, ambas experiencias obtienen resultados totalmente diferentes, como efectivamente pretende el compositor, ya que la realización de todas las partes en vivo deja abiertos ciertos factores que en la grabación están absolutamente determinados.

La estructura de la partitura sigue un planteamiento bipartito. La primera parte tiene un desarrollo lineal, mientras que la segunda obedece a un esquema -también bipartito-formado por la estructura de bloques o secciones que son alternadas con un bloque puente. El análisis de cada una de las dos secciones de la partitura permitirá aclarar el contenido de la misma.

A) Primera sección: contiene a su vez cuatro partes perfectamente diferenciadas que realizan un material totalmente independiente.

La estructura está dividida en cuatro líneas y cada parte sigue una línea. Las alturas de los sonidos son determinadas, siempre que se trate de sonidos reales o algunos tipos de multifónicos. Sin embargo, los armónicos superpuestos a sonidos reales y los armónicos independientes no tienen altura determinada. Villa Rojo elabora al máximo las alturas y juega con ellas mediante cambios dinámicos, empleo de diversos registros, prolongaciones, etc. El parámetro que Villa Rojo somete a un ultracontrol en la partitura es el del tiempo. En el caso de la primera parte, la estructura es dividida en secciones de duración cronométrica -especificada en segundos- que a su vez está dividida en partes de duración proporcional, también en segundos. Pero, esta no es la última división, sino que dentro de las secciones, cada segundo está especificado en el transcurso de una especie de línea del tiempo superior y otra inferior.

#### Estructura temporal de la primera parte.



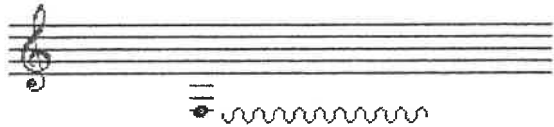
Las entradas de los clarinetes y las elaboraciones sonoras son controladas al máximo por el compositor. Es una obra totalmente cronométrica, que exige una coordinación total de los miembros. Los materiales empleados son diversos, aunque no agotan las

posibilidades del instrumento, puesto que Villa Rojo no emplea todos los tipos de multifónicos, ni todas las cualidades sonoras.

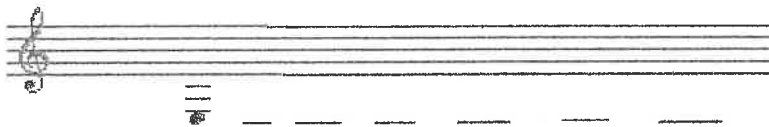
Materiales empleados en la primera parte:

I) Prolongaciones sobre los sonidos reales.

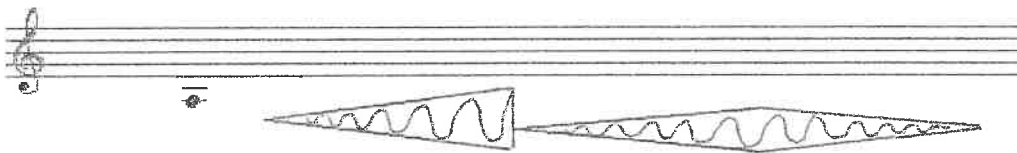
Desafinación ascendente y descendente del sonido con irregularidad.



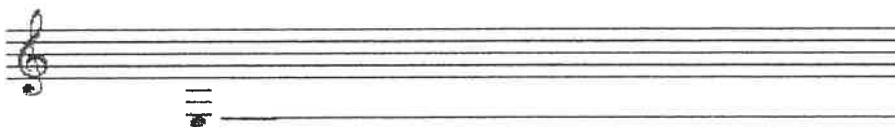
Prolongación del sonido precedente, atacándolo con la misma velocidad e intensidad, no secamente.



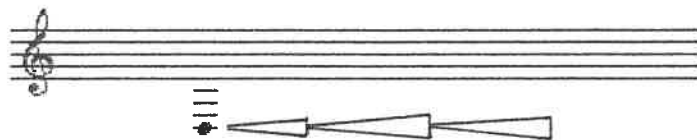
Prolongación del sonido precedente, *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrato.



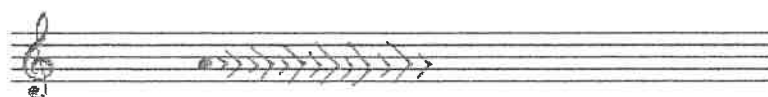
Prolongación del sonido precedente sin vibrar.



Prolongación del sonido precedente siempre *diminuendo* en progresiva disminución.

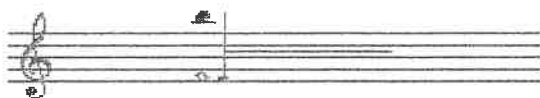


Prolongación del sonido precedente, atacándolo con distinta velocidad e intensidad, secamente.

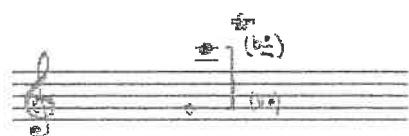


II) Multifónicos.

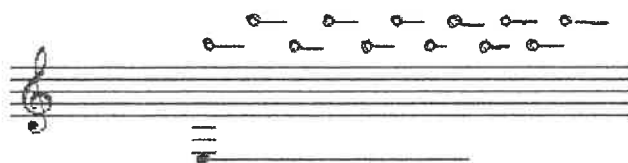
Sonido real y resultante, ambos prolongados sin vibrar.



Sonido real y resultante, ambos prolongados con trino.



Sonido real tenido sin vibrar y armónicos en movimiento también prolongados sin vibrar.

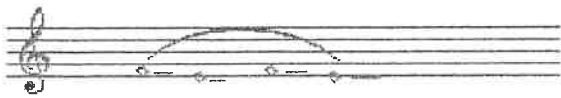


Sonido real prolongado atacándolo con la misma velocidad e intensidad, no secamente, y armónicos en movimiento.

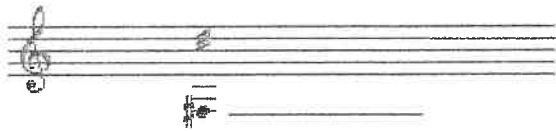


III) Sonidos monódicos de calidades diversas.

Resultantes ligados.



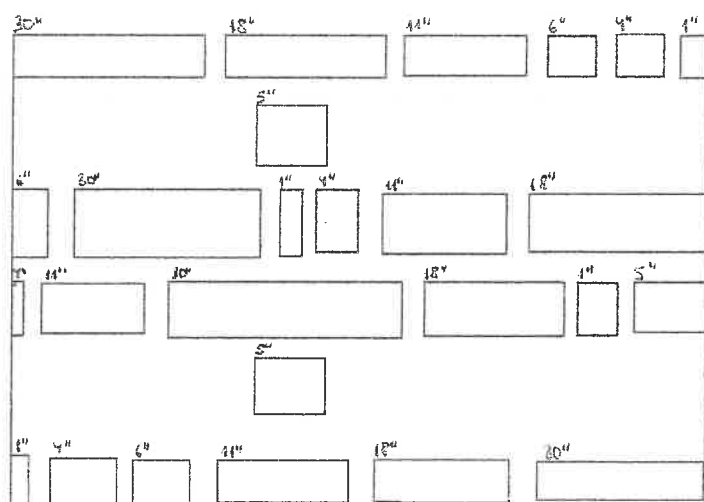
*Flutterzunge.*



- B) Segunda sección: está formada por dos estructuras idénticas, en cuanto a organización. Cada una tiene un material que es alternado, a modo de puente, con otros materiales. El puente es realizado simultáneamente por todos los clarinetes que alternan la realización simultánea de este bloque. La diferencia con la sección anterior reside en que en aquella no existía un material común, sino una estructura y un tiempo común para todos. Sin embargo, el tiempo es diferente para cada uno, porque las secciones se articulan temporalmente de forma diversa. La señal de ataque de esta sección le corresponde al clarinete 1, como indica la flecha colocada encima de su parte. Cuando el

clarinete da la señal, todos atacan simultáneamente su material. Cuando cada uno de ellos finaliza dicho material, acometerá el material común del puente, y así sucesivamente con cada bloque. La duración de cada bloque es cronométrica e indicada en segundos. Una línea del tiempo, que marca el transcurso de los segundos, sirve para concretar, aún más, la división temporal. El material común comparte la división temporal, pero introduce una particularidad: la aportación de una dinámica para cada clarinete, en cada segundo.

Esquema de la segunda sección:

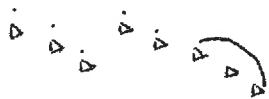


Los materiales de la segunda sección son muy diversos y novedosos -en cuanto a la primera parte- debido la inclusión de sonidos sin altura determinada dentro de los materiales comunes.

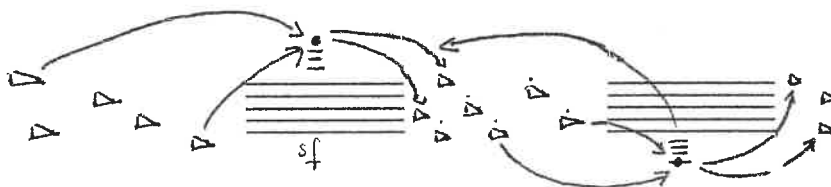
Materiales empleados en la segunda sección.

I) Emisiones de aire.

Combinaciones de diversas articulaciones sobre emisiones de aire.



Sonido real combinado, sucesivamente, con emisiones de aire.

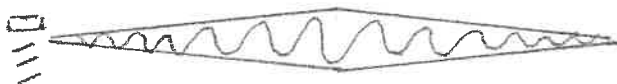


II) Voz.

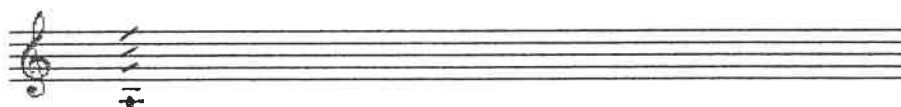
Voz y sonido. Prolongados sin vibrar. Con *flutterzunge* en el sonido real.



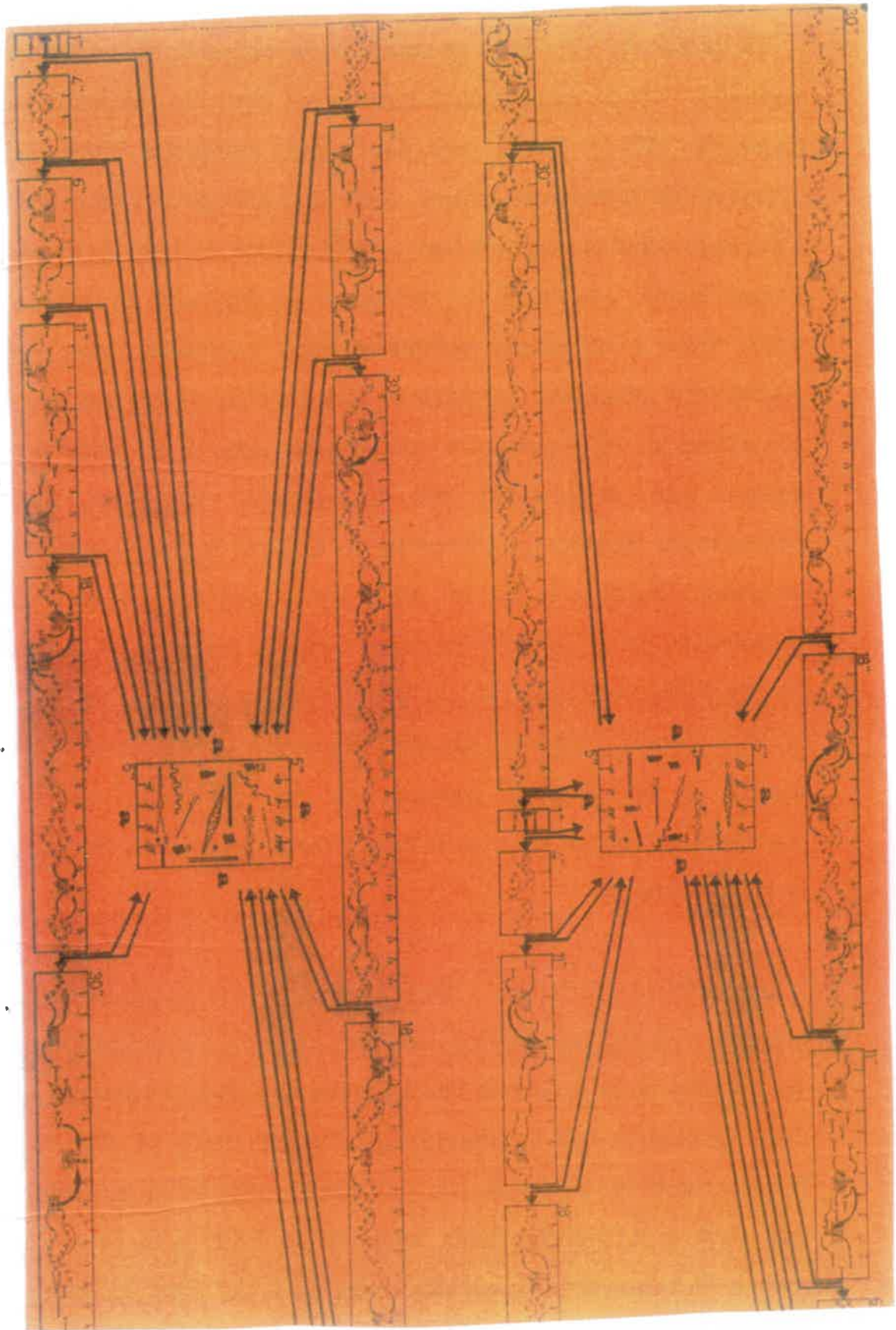
Voz. Realizada con *flutterzunge*, prolongada *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrado.



III) *Flutterzunge*.







Fragmento de 4+ ... *Antología de la Música Española Actual*. Bellas Artes.  
Nº16. Madrid. 1972.

El interés de Villa Rojo se centra en la siguiente obra *Obtener variantes*, en las agrupaciones libres. Esta obra fue terminada en Roma en 1971 y escrita para dos o más intérpretes libres. La estructura de la misma es gráfica, como base para poder improvisar. Villa Rojo contó al escribirla con las posibilidades técnicas de *Nuove Forme Sonore*, que fueron los encargados de estrenarla. El material usado viene a representar comportamientos expresivos, más que propiamente musicales. La partitura está dividida en tres secciones con elementos diferenciados y contrastantes entre sí. El parámetro tiempo está determinado por los propios intérpretes, que pretendiendo exponer el contenido de la obra según su fantasía inventiva, fijarán a la vez su dimensión temporal. Esta obra es considerada por el propio compositor como el anteproyecto de los *Juegos gráfico-musicales*, por el sistema estructurador de la misma y por la tendencia gráfica que anuncia. La primera parte de la obra está basada en la constante variación de los elementos sonoros, procedimiento que se sigue en la tercera parte, mediante el contraste de las frecuencias.

Tras *Obtener variantes*, Villa Rojo emprende la composición de una obra para orquesta, *Entre fases*. Fue escrita para la conclusión de sus estudios en la Academia Santa Cecilia de Roma, y estrenada en dicha institución bajo la dirección de Daniele Paris. La obra está fundamentada en un estudio de frecuencias sonoras en su sentido más puro y la transformación temporal de éstas aplicada a tres grupos instrumentales, divididos cada uno de ellos en cuatro pequeños grupos de cuatro instrumentos cada uno. En total, una

orquesta de cuarenta y ocho instrumentos a la que Villa Rojo aplica este proceso de organización espacio-temporal de las frecuencias.

El compositor distribuye las fuentes sonoras en tres grandes grupos:

I) El grupo **a**: se corresponde con la sección de viento, Villa Rojo utiliza un gran despliegue de tímbricas que enriquezca la sensación sonora de diversidad en cuanto a los ataques. Este grupo está dividido en cuatro grupos, así la proporción madera-metal es de tres a uno:

1° grupo: flauta piccolo, oboe, clarinete piccolo y fagot.

2° grupo: flauta, oboe, clarinete y clarinete bajo.

3° grupo: flauta en sol, corno inglés, fagot y contrafagot.

4° grupo: trompa, trompeta, trombón y tuba.

II) El grupo **b**: se corresponde con una sección de cuerda. También está dividido en cuatro pequeños grupos, como la anterior, de cuatro instrumentos cada uno:

1° grupo: cuatro violines.

2° grupo: un violín y tres violas.

3° grupo: violín, viola y dos violonchelos.

4° grupo: dos violonchelos y dos contrabajos.

III) El grupo **c**: se corresponde también con una sección de cuerda, pero en ésta el compositor emplea más el registro grave de la cuerda, distribuyendo los grupos de la siguiente manera:

- 1° grupo: dos violines y dos violas.
- 2° grupo: dos violas y dos violonchelos.
- 3° grupo: dos violonchelos y dos contrabajos.
- 4° grupo: cuatro contrabajos.

Esta distribución de las fuentes sonoras en grupos y subgrupos es la principal causa de la estructura organizadora resultante. Otro de los factores que incide directamente en la estructura es la organización temporal. La partitura general está dividida en dos partes muy breves, todo el material de las partes se condensa en unos segundos: la primera parte dura aproximadamente 40 segundos, y la segunda parte dura aproximadamente 44 segundos. Aunque pueda parecer chocante toda esta condensación de materiales en tan breve espacio de tiempo, resulta, al ver la partitura, absolutamente lógico ya que los materiales están basados en ataques y elaboraciones.

Villa Rojo recurre a las secciones de duración cronométrica en segundos como recurso organizador del tiempo. Así, en la primera parte utiliza bloques de un solo sonidos con una duración que no debe exceder el segundo, bloques de un sonido elaborado con una duración que no debe exceder los tres segundos, y bloques que no deben exceder los doce segundos. Estos últimos bloques son empleados en los extremos (el 1° grupo de **a** y el 4° grupo de **c**). En esta primera parte, el compositor ofrece la sensación sonora de gigantescos cluster que alternan con pequeñas secciones en las que participan de forma, más o menos, solística los diferentes grupos. Los materiales de la primera parte se centran en un sonido, siendo evidente el concepto de “melodía de ataques”. Villa Rojo juega con

una especie de contrapunto de los ataques que combina con la homofonía de los bloques de cluster.

En la segunda parte cambia totalmente la organización de la sección, respecto a la primera parte. En ésta todo el grupo *c* actúa de soporte sonoro. Villa Rojo divide, temporalmente, el material de *c* en dos secciones de 22 segundos cada una. La primera sección emplea sonidos vibrados con *crescendi* y *diminuendi*, y la segunda sección emplea diferentes elaboraciones que se van extinguiendo de la siguiente manera: el 1º grupo a los 5 segundos, el 2 a los 11 segundos, el 3º a los 17 segundos y el 4º a los 22 segundos. Para lograr esto divide la sección, mediante barras verticales discontinuas, en cuatro partes de 5 segundos, 6 segundos, 6 segundos y 5 segundos. Sobre este soporte sonoro las demás partes realizan sus intervenciones.

Como elemento curioso a la vista se encuentran secciones de silencio también especificadas cronométricamente en segundos que tienen un sentido referencial para el grupo. También emplea las líneas verticales que sirven para facilitar la organización temporal de las secciones. De esta manera, los intérpretes saben en que momento de la ejecución se encuentran gracias a las líneas que señalan las intervenciones de los otros grupos. A medida que las partituras se alejan cada vez más de la plasmación convencional del lenguaje musical, el compositor idea más mecanismos de ayuda al intérprete. A lo largo de las obras analizadas de este compositor podemos comprobar como le interesa, y así lo pone de manifiesto, facilitar la lectura y la interpretación.

Tipo de materiales. Ataques y elaboraciones.

Primera parte.

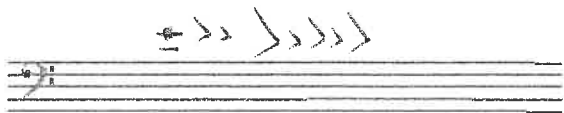
Sonido prolongado sin vibrar. Aparece en la primera parte en los grupos de viento, a modo de cluster. Ejemplo tomado del clarinete en mi bemol.



Sonido prolongado *in crescendo*. Aparece en los cuatro grupos de forma alternada en secciones inferiores a un minuto. Ejemplo tomado de la flauta.



Sonido atacado de forma irregular. Aparece en el 1º grupo en una sección con una duración aproximada de 12 minutos. Ejemplo tomado del fagot.



Cluster que combina:

1º grupo. Sonido prolongado sin vibrar.

2º grupo. Sonido prolongado muy vibrado.

3º grupo. Sonido prolongado desafiando ascendentemente y descendentemente.

4º grupo. Sonido prolongado sin vibrar.

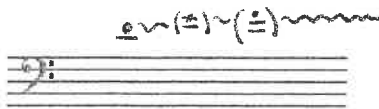
Ataques secos y cortos de tres y cuatro sonidos. Aparece en el grupo 4º de **a** y vuelve a aparecer durante la segunda parte en el grupo 1º de **a**. Este recurso es empleado como breve elemento de contraste entre elaboraciones más largas y complejas. Ejemplo de oboe.



Sonido prolongado con ataques secos, rápidos y cortos de forma regular. Ejemplo tomado del violín.



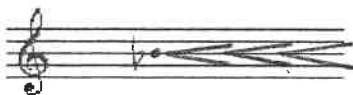
Sonido prolongado desafinando de forma ascendente y descendente. Ejemplo tomado del violonchelo.



Sonido prolongado con *flutterzunge*. Ejemplo tomado del violonchelo.



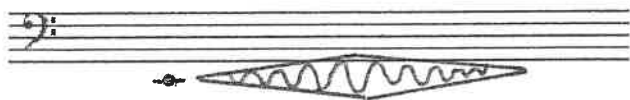
Sonidos prolongados *in crescendo* en progresiva aumentación. Aparece en los cuatro grupos de **b**. Ejemplo tomado del violín.



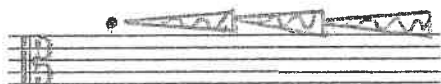
Segunda parte:

Ataques y elaboraciones.

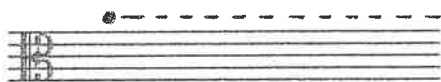
Sonido prolongado en *vibrato* con *crescendi* y *diminuendi*. Aparece en el grupo c. Ejemplo tomado del contrabajo.



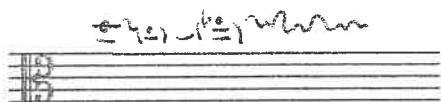
Sonido prolongado en *vibrato* en progresiva aumentación. Aparece en el grupo c. Ejemplo tomado de la viola.



Sonido prolongado con ataques regulares. Ejemplo tomado de la viola.



Sonido prolongado desafinando ascendente y descendente. Ejemplo tomado de la viola.

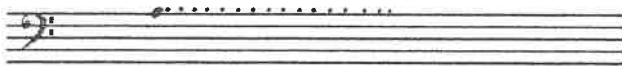


Sonido prolongado con *flutterzunge*.





Sonido prolongado con ataques secos y cortos. Ejemplo tomado del fagot.

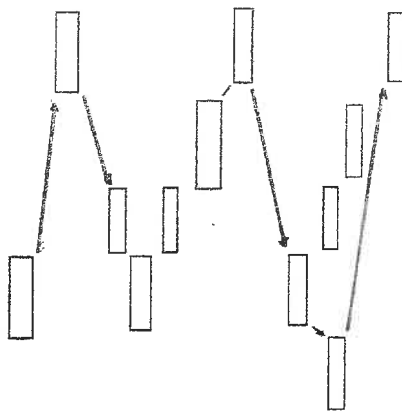


Estructuras que aparecen en la primera parte:

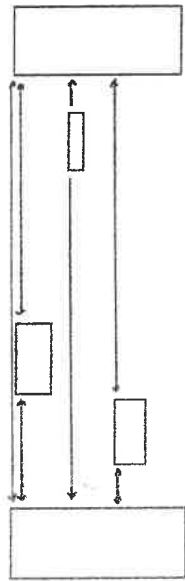
Bloques simultáneos de elaboraciones. Ejemplo tomado de a.



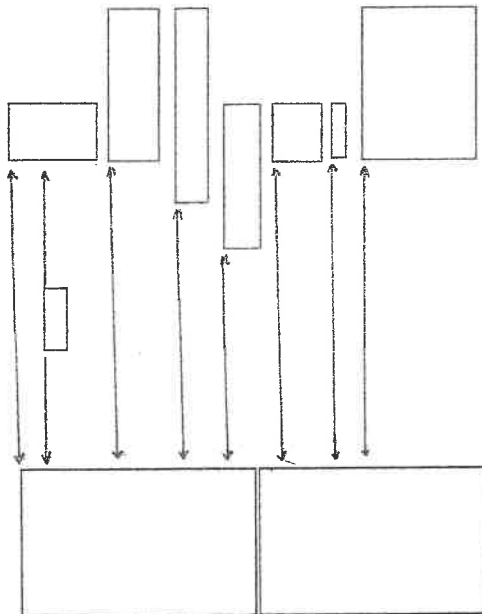
Bloques alternados.



Bloques superpuestos a bloques simultáneos.



Estructura que aparecen en la segunda parte.



The image displays a page of a musical score, likely a symphony, with multiple staves for various instruments. The score is divided into sections labeled 'a', 'b', and 'c'. The woodwind section includes Piccolo (pic), Oboe (ob), Clarinet (cl), Bassoon (fg), Cor Anglais (cor), Trumpet (tr), Trombone (trb), and Tuba (tub). The string section includes Violins (1 vi, 2 vi), Violas (1 via, 2 via, 3 via, 4 via), Violoncellos (1 vc, 2 vc, 3 vc), and Double Basses (1 cb, 2 cb). Percussion includes Timpani (tim) and Cymbals (cym). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'f'.

Fragmento de *Entre fases*. *Antología de la Música Española Actual*. Bellas Artes. Madrid. 1972.

*Formas y fases* es la última obra realizada en el periodo académico de Villa Rojo y, sin duda alguna, la más ambiciosa del mismo. El propio compositor habla de su propia obra explicando su planteamiento.

“Mi siguiente obra es *Formas y fases*, para clarinete y seis grupos instrumentales. Esta escrita por encargo de la Comisaría General de la Música para la Segunda Semana de Nueva Música, donde se estrenó en febrero de mil novecientos setenta y dos, con la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por José María Franco Gil y yo mismo como solista de clarinete. Aquí, el planteamiento sería análogo al de *Entre fases* pero incorporando todas mis experiencias con el clarinete, que actúa no tanto como un solista, sino como una fuente sonora destacada y articulada a la acción musical general”<sup>201</sup>

Acerca del uso de la técnica instrumental, Villa Rojo ofrece su testimonio.

“En la obra *Formas y fases* se presenta una técnica clarinetística llena de vitalidad y fuerza expresiva que ofrece sonido real con sonido resultante (como una especie de *calanti* del sonido real), sonido resultante independientemente, sonido real con armónicos, voz simultánea con sonido, etc. En realidad, se trata de un material que por sí sólo tiene características propias y personales. Los grupos instrumentales formados por tres violines, tres violas, sección de madera, viola-violonchelo-contrabajo, tres violonchelos y tres

---

<sup>201</sup> MARCO. T.: “Jesús Villa Rojo”. *Bellas Artes*. Agosto. Madrid. 1972. Pág. 60-61.

contrabajos, elaboran y desarrollan los elementos expuestos por el clarinete, mediante un control absoluto en cuanto a frecuencia, dinámica y tímbrica. Los instrumentos están divididos en secciones para evitar en lo posible la producción de sonidos susceptibles de recordar épocas precedentes, puesto que un instrumento sólo, de no ser tratado con una técnica completamente nueva, siempre ofrece resultados sobradamente conocidos que responden a momentos muy determinados. En cambio, la mezcla de ataques, dinámicas y otras formas de conseguir el sonido en grupos reducidos siempre da combinaciones más ricas rompiendo indiscutiblemente con ciertos moldes tradicionales. Dividida la partitura en secciones libres y cronométricas, las primeras tienen una duración proporcional según su longitud y las últimas parten de un segundo hasta llegar a un máximo de cuatro segundos de duración”<sup>202</sup>

A partir del análisis del propio compositor deducimos varios aspectos que serán la base del posterior periodo de su obra. En *Formas y fases* recurre a un clarinete totalmente avanzado en el que emplea todos los recursos sobre los que ha investigado. El material o, mejor dicho, el sonido en sí mismo es el elemento generador. Este sonido es expuesto por el clarinete a través de múltiples elaboraciones y el grupo o grupos instrumentales son los encargados de desarrollar ese material. Uno de los conceptos más interesantes en la exposición de Villa Rojo ha sido el alejamiento del pasado. En ese sentido, *Formas y fases* está dividida, instrumentalmente, de tal manera que ninguna de las combinaciones instrumentales empleadas recuerden épocas anteriores. Esa huída a toda referencia sonora

---

<sup>202</sup> GUINJOAN. J.: “Jesús Villa Rojo. Un compositor español con nuevas aportaciones”. *Imagen y sonido*. Nº108. Junio. Barcelona. 1972.

anterior es totalmente típica de la última época del periodo académico y del periodo posterior de investigación y especulación, pero será totalmente superado en su último periodo.

Los testimonios de Villa Rojo sobre *Formas y fases* recogidos en otra publicación nos desvelan el motivo por el cual fue compuesta la obra y con qué intención.

“Esta es una obra íntegramente escrita en Roma y el único encargo que me han hecho en España. Fue hoy la extinta Comisaría de Música, a raíz del “Premio Bartok” y otros reconocimientos internacionales, la que me pidió esta obra. La hice y se estrenó en la Semana de Nueva Música, efectuada en el Teatro Real, presentada por un grupo catalán de música contemporánea. Su realización, para mí, era muy importante, porque suponía mi presentación como compositor. Yo no pretendía hacer una obra muy experimental, sino más bien una obra en cierta medida conservadora, que garantizara los aspectos de la interpretación y realización y tuviera cierta acogida en el público. No sé si esto lo conseguiría entonces; creo que no, pero en los ambientes musicales, tuvo gran impacto, y prueba de ello es que a continuación de la misma he oído muchos ejemplos instrumentales que partían de aquella obra”<sup>203</sup>

El encargo de *Formas y fases* de produjo forma anecdótica por el personaje que lo realizó: Federico Sopeña. Villa Rojo había sido alumno de Sopeña en el Conservatorio, el compositor recordaba sus clases como algo aburridas, quizás porque él se encontraba

---

<sup>203</sup> DONOSO. R.: “Situación de la música”. 2/3. *Revista de escritura*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 1975. Pág. 234-240.

realizando en aquel momento el servicio militar y llegaba justo de tiempo a las clases. Villa Rojo recuerda una clase con una luz tenue y una voz muy monótona que explicaba, lo cual invitaba a dormir la siesta. Como alumno, el compositor pasó completamente desapercibido, puesto que sabía que Sopena siempre realizaba los exámenes orales de los mismos temas con lo cual solía salir airoso de los mismos. Cuando Sopena se hizo cargo de la Comisaría General de la Música, Villa Rojo ya estaba en Italia y el Director de la Academia de Bellas Artes de Roma le enviaba informes de los pensionados. Al ver Sopena los informes favorables del compositor, así como sus méritos, viaja a Roma y encarga a Villa Rojo una obra para orquesta con el fin de que ésta se estrene en la Semana de Nueva Música del Teatro Real y así dar a conocer en España los talentos compositivos. Villa Rojo se hace eco del encargo y realiza el ambicioso proyecto que será *Formas y fases*, proyecto que en principio pretendía contar con seis contrabajos, pero que al final, por discusiones con Antonio Iglesias, quien lo veía imposible, se quedó reducido a cuatro.

El estreno de *Formas y fases* recoge críticas halagüeñas que se sorprenden del uso novedoso del clarinete y del empleo tímbrico del conjunto.

“Lo que más resalta de *Formas y fases* es la inesperada gama de sonidos, el color variadísimo, muy lejos de la normalidad clásica del clarinete, con timbres que a veces podría hacernos pensar en

resonancias electrónicas. Hay periodos de vertiginosidad en la región aguda”<sup>204</sup>

“*Formas y fases* para clarinete y grupo instrumental de 1971 y encargo de la Segunda Semana de Nueva Música (...) logra secuencias tímbricas y articulatorias acertadas en un clima de ligereza y facilidad. Estas secuencias en las que domina el solista se cierran con un largo pasaje orquestal en el que reside la idea más estable y unitaria de la composición”<sup>205</sup>

*Formas y fases* recibió el Premio Koussevitzky<sup>206</sup>, temporada 1977/1978, a la mejor grabación orquestal de un compositor vivo. El jurado del premio estaba formado por los más prestigiosos críticos de discos de diferentes países y de él formaba parte el crítico español José Luis Pérez de Arteaga, encargado de notificar telefónicamente el premio a Villa Rojo. Pérez de Arteaga fue, realmente, la persona que recogió el premio, puesto que Villa Rojo no pudo viajar, a causa de una huelga de controladores aéreos en el aeropuerto de Barajas. Villa Rojo recuerda aquellos momentos con alegría y cierta gracia, ya que la notificación del premio se produjo de forma extraña, debido a que el compositor no se encontraba en Madrid sino en Brihuega. Ante la imposibilidad de conexión telefónica, Pérez de Arteaga tuvo que ponerse en contacto con la revista *Ritmo*, de la que era director. *Ritmo* contacta, a su vez, con la Guardia Civil de

---

<sup>204</sup> Crítica de Antonio Fernández Cid recogida en el *ABC* del 9 de febrero de 1972. En MAZORRA. L.: *Villa Rojo (1940-2000). 60 aniversario*. EMEC. Madrid. 2000.

<sup>205</sup> Crítica de Ramón Barce recogida en el *Diario Ya* del 10 de febrero de 1972. En MAZORRA. L.: *Villa Rojo (1940-2000). 60 aniversario*. EMEC. Madrid. 2000.

<sup>206</sup> HONTAÑÓN. L.: “El compositor español Villa Rojo consigue el Premio Koussevitzky”. *ABC*. Jueves 7 de septiembre de 1978. Madrid. 1978. Pág. 41.



Brihuega, que localiza al compositor pero la huelga hace imposible que Villa Rojo asista a Salzburgo para la recogida del premio. Esta es una anécdota que va unida a uno de los momentos más importantes en la andadura compositiva de Villa Rojo, momento que le consagró dentro y fuera de nuestras fronteras.

La grabación premiada fue interpretada por el mismo compositor como clarinete solista y un grupo instrumental dirigido por Ros Marbá. La producción corrió a cargo del sello español Movieplay. Fue un momento importante, no sólo para Villa Rojo, sino también para la industria discográfica española que competía con las grandes industrias europeas del disco, a la vez que se competía con intérpretes, orquestas y directores reconocidos. Para hacerse una idea de la importancia y de la repercusión del premio es necesario conocer el resto de las obras premiadas en Salzburgo: la ópera *Katja Kabanova* de Leos Janacek dirigida por Charles Mackerres para Decca; *Simón Bocanegra* de Giuseppe Verdi en una producción de la Scala de Milán dirigida por Claudio Abbado para DC; la integral de las sonatas de violín y piano de Beethoven interpretadas por Itzhak Perlman y Vladimir Ashkenazy para Decca y la primera grabación completa de los cuartetos para cuerda de Dvorak interpretados por el Cuarteto de Praga para DG.

En *Formas y fases*, Villa Rojo coloca al clarinete al frente de seis grupos instrumentales. La partitura especifica la colocación del clarinete y de los grupos, respecto al director. Estos, según el compositor, deben estar lo más separados entre sí en el escenario.

La disposición de las fuentes sonoras en los distintos grupos es fruto de una intención tímbrica muy trabajada. Villa Rojo no maneja, en este caso, un efectivo orquestal muy grande, pero sí de gran impacto sonoro. La distribución sonora es la siguiente:

Grupo 1º: violín 1, violín 2 y violín 3.

Grupo 2º: viola 1, viola 2 y viola 3.

Grupo 3º: flauta en sol, clarinete bajo en si bemol y fagot.

Grupo 4º: viola, 4, violonchelo 1 y contrabajo.

Grupo 5º: violonchelo 2, violonchelo 3 y violonchelo 4.

Grupo 6º: contrabajo dos, contrabajo 3 y contrabajo 4.

La proporción numérica es de tres instrumentos por cada grupo. Cabe destacar el hecho de que Villa Rojo haya empleado sólo un grupo de instrumentos de viento. Probablemente, la inclusión de los tres instrumentos de viento madera haya estado motivada por la intención de buscar cierto colorido que rompiera la monotonía de la cuerda, y a la vez empastara perfectamente con las ideas asociadas en determinados momentos al clarinete.

La estructura seccional precisa de una organización temporal específica. Villa Rojo emplea la numeración arábica y romana para indicar los distintos tipos de duraciones aproximativas. Las duraciones exactas no se emplean en ninguna sección de esta obra, lo cual indica un importante grado de apertura en el parámetro temporal. Todas las duraciones que aparecen en la partitura son aproximativas o temporales.

2  
↓

Las secciones con números árabes se ejecutarán lo más rápido posible y nunca durarán más de un segundo.

II  
↓

Las secciones con números romanos se ejecutarán moderadamente con duración aproximada entre tres y cuatro segundos.

↓

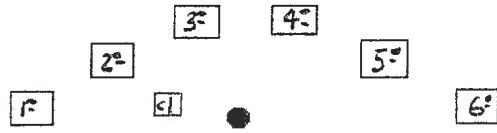
Cuando las secciones no tienen número su duración será proporcional.

La duración de los sonidos no es determinada, sino que depende de la duración aproximativa de la sección. Las alturas están fijadas sobre el pentagrama, a excepción de los armónicos, que no tienen determinada la frecuencia. Villa Rojo dispone los sonidos a modo de cluster, buscando así la sonoridad característica de las superposiciones fónicas. El auténtico tejido polifónico se crea a partir de las elaboraciones sonoras, que hacen que las alturas sufran múltiples tipos de prolongaciones, ataques, juegos dinámicos y variaciones de frecuencia.

La estructura seccional empleada por Villa Rojo facilita la lectura de la obra, al eliminar de la partitura las partes en silencio. Los bloques o secciones son ejecutados de forma alternada, o bien mediante superposiciones. El clarinete es el elemento central y en torno a él se disponen el resto de los materiales. Su papel de solista es indiscutible, aunque el compositor no lo reconozca así, puesto que es tratado de forma concertante a lo largo de la extensa partitura. A partir del análisis de las diversas estructuras que aparecen en la obra,

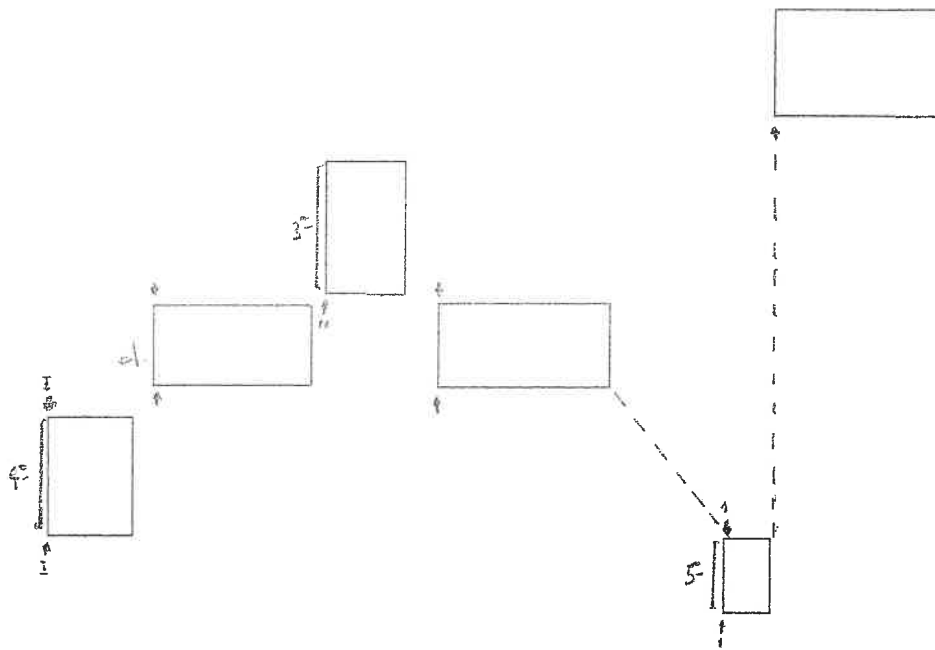
es posible el esclarecimiento del planteamiento organizativo general propuesto por el compositor.

Disposición de los grupos y del clarinete en el escenario, aparece especificado en la partitura.



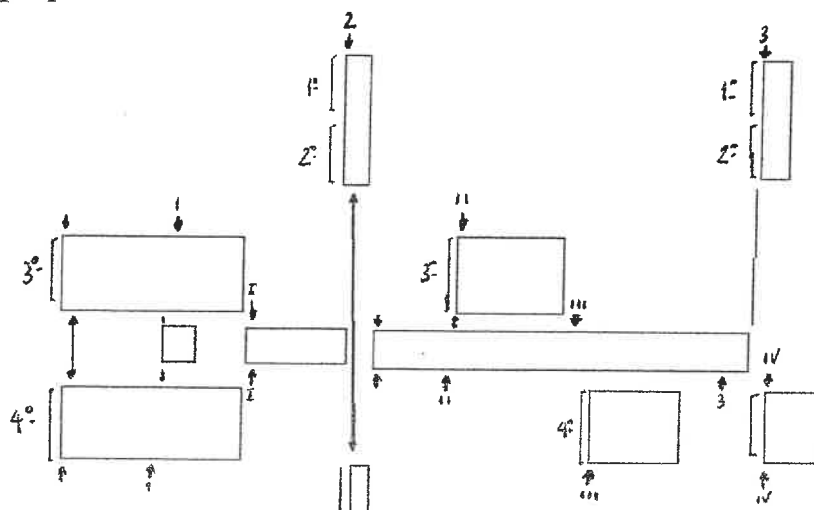
Estudio de las estructuras.

La primera estructura que aparece emplea la organización de bloques alternados que exponen materiales totalmente diferentes en cuanto a sus elaboraciones.

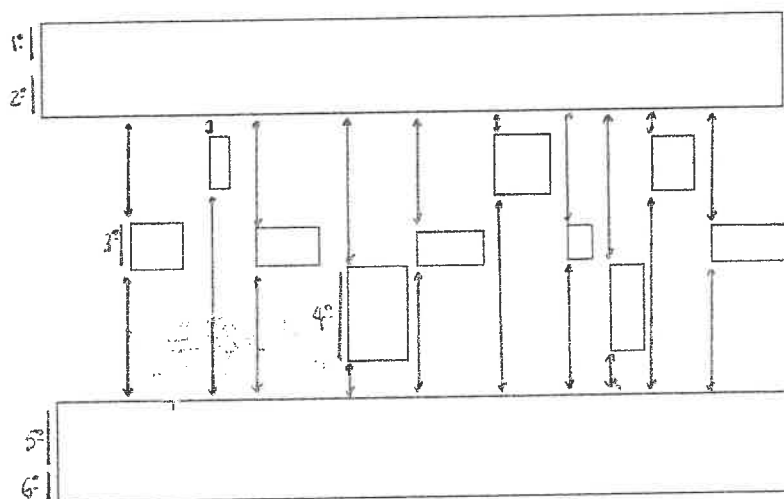


La segunda estructura emplea los bloques superpuestos a uno o varios materiales base. Aunque en principio el material base lo

expone el grupo 3º y 4º y sobre él interviene el clarinete, después es el material del clarinete el que actúa como base al que se le superponen otros.

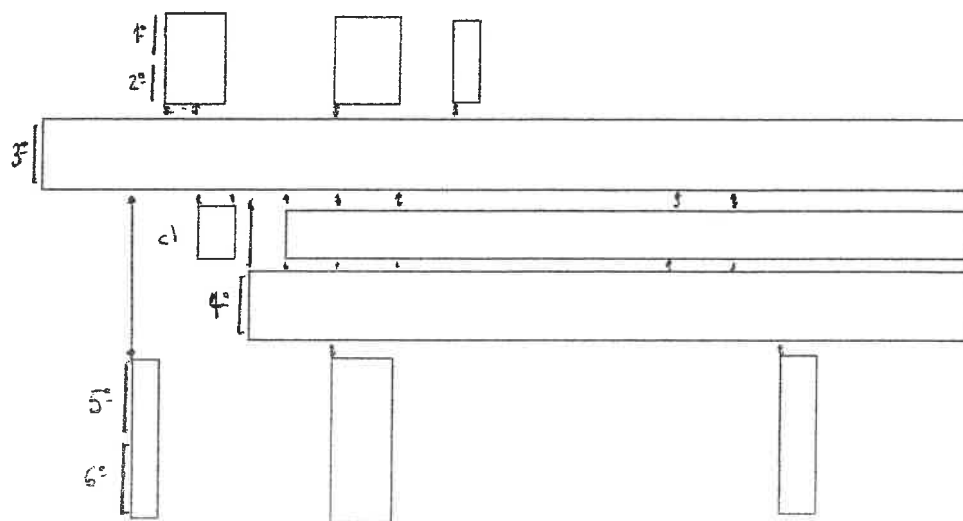


La siguiente estructura se basa en la superposición de intervenciones moderadas o breves sobre un material base que es realizado por los grupos 1º, 2º, 3º y 4º.

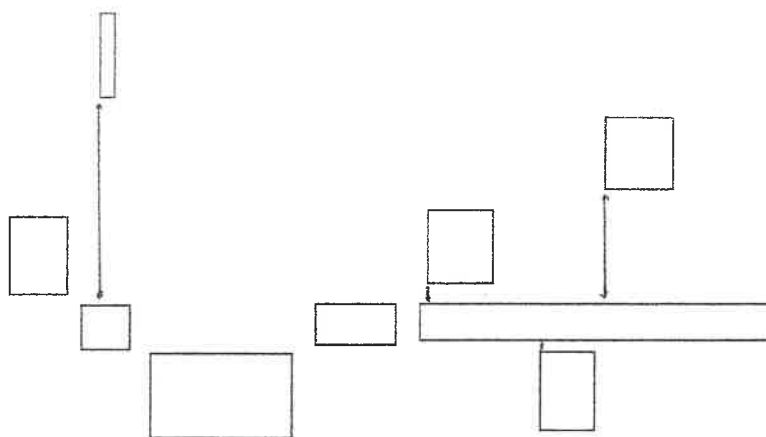


La estructura que se detalla a continuación es más compleja, en cuanto a la forma de intervención y combinación de los distintos elementos. Comienza con el grupo 3º como material base, al que se le superponen elementos breves. El grupo 4º realizará su intervención más tarde y sobre ella también se superponen elementos

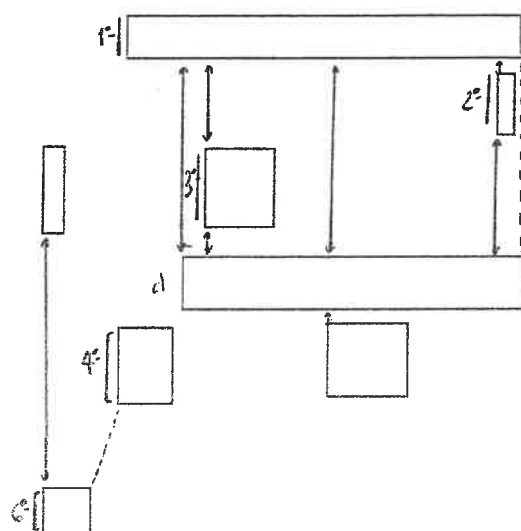
breves de otros grupos. Sobre estos dos grupos interviene, más tarde, también sumándose al material base, el clarinete solista.



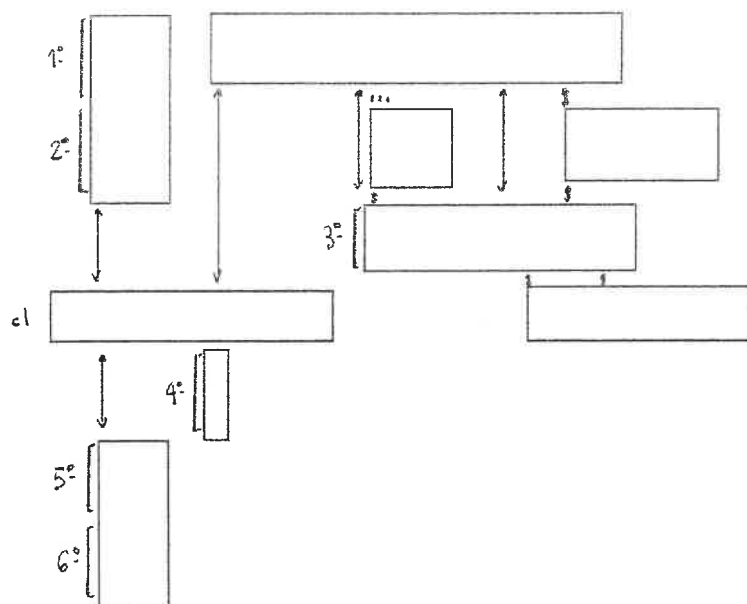
La siguiente estructura está formada por elementos alternados a los que se superponen otros moderados o breves, sobre todo cuando se trata de la larga intervención del clarinete.



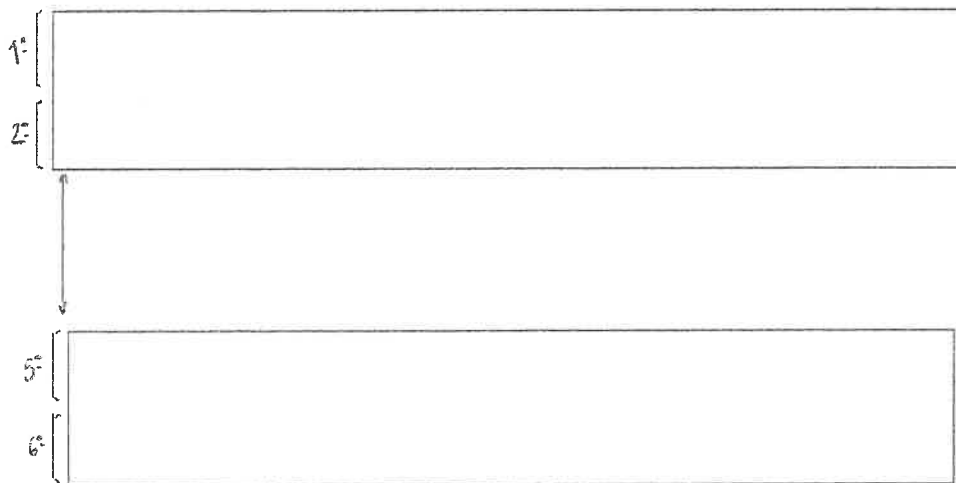
Estructura de bloques o elementos alternados hasta llegar a la intervención del clarinete, a la que se superponen otros elementos.



Estructura protagonizada por la intervención del clarinete, a la que se superponen una serie de materiales a los cuales se le superponen otros.

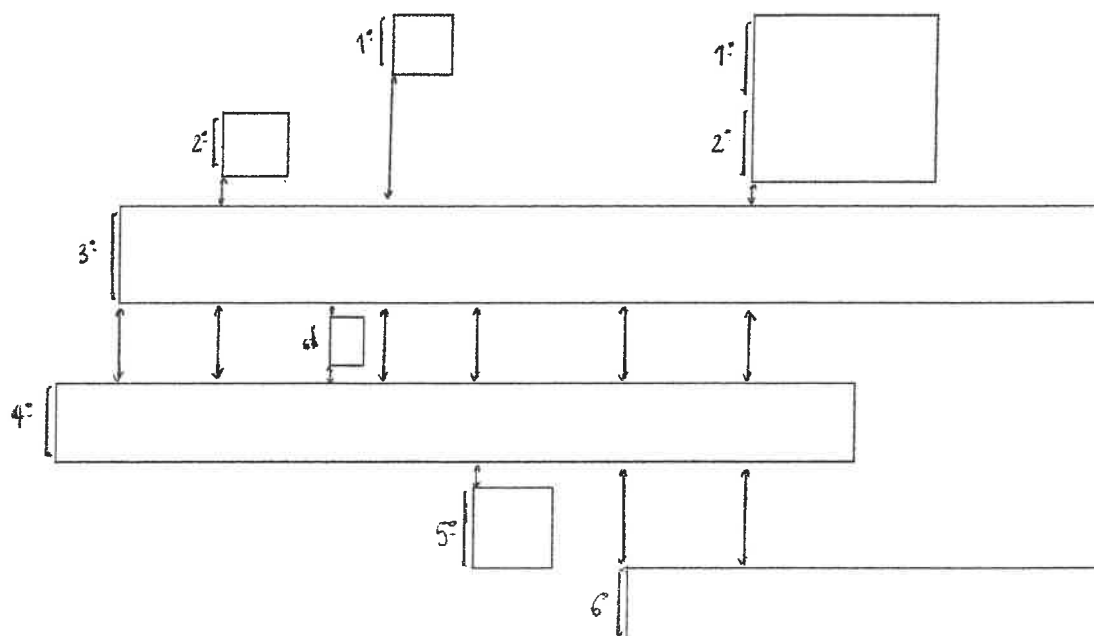


En la partitura, a partir de las estructuras, anteriormente ejemplificadas, se puede comprobar como el protagonismo del material del clarinete es absoluto. Sobre su bloque sonoro se superponen las intervenciones, más largas o cortas, de los otros grupos, a las que, a su vez, se superponen otras intervenciones. Esta larga intervención del clarinete con sus respectivos elementos superpuestos da a la obra una gran densidad, en cuanto a los materiales de diversas calidades que se presentan al oyente. Una vez alcanzado un importante grado de tensión sonora, esta se rompe articulando el discurso de forma totalmente diferente. Ahora los grupos 1º, 2º, 5º y 6º son el material base al que se superponen breves intervenciones de los otros grupos y del clarinete.

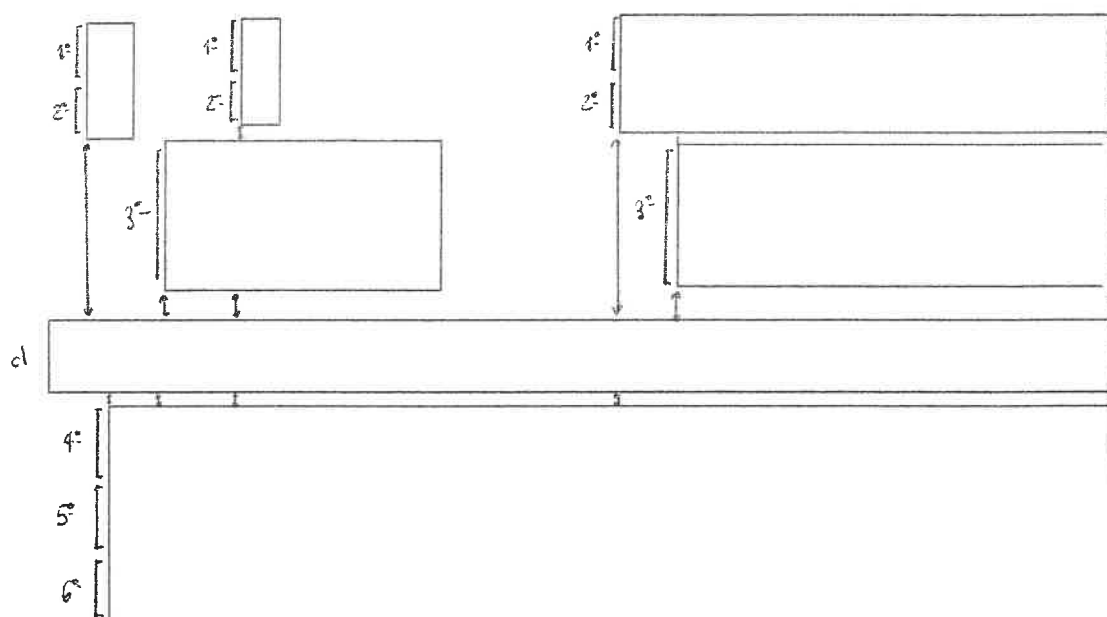


Durante largo tiempo, este gran bloque sonoro, que es el resultado de los cuatro grupos extremos es el único material estructural que el compositor deja en la partitura, para volver a crear la sensación de densidad mediante las estructuras de elementos superpuestos.





El final de la obra es un desenlace estructural esperado, puesto que concluye en un *gran tutti* en el que el solista y la orquesta llegan a su máximo apogeo.

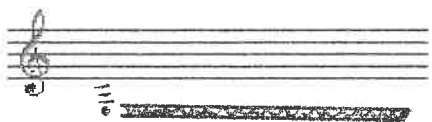


Los materiales sonoros deben ser estudiados en función de la fuente sonora que los realice, puesto que su resultado es totalmente diferente, aunque la grafía indicadora sea la misma. Por un lado, el material del clarinete es de una enorme riqueza, por la ingente cantidad de recursos que emplea, a pesar de tener limitada la frecuencia, en la mayor parte de la partitura. Los ejemplos más interesantes del material del clarinete son los siguientes:

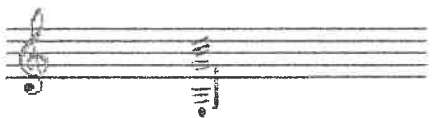
Sonido prolongado sin vibrar.



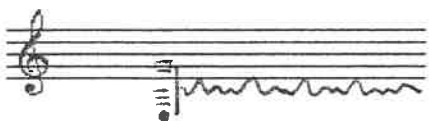
Sonido prolongado muy vibrado.



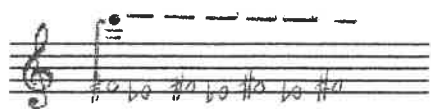
Voz nasal con sonido real en *flutterzunge*.



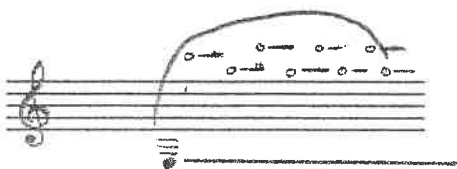
Voz nasal con sonido real, prolongados desafiando ambos sonidos ascendente y descendente con irregularidad.



Sonidos resultantes y sonido real atacados, ambos, con la misma velocidad e intensidad, no secamente.



Armónicos, sin determinar su altura, sobre sonido real. Son prolongados sin vibrar.



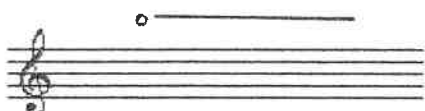
Sucesión de sonidos de distintas calidades. Sonido real, sonido resultante, sonido real y voz nasal media emitida dentro del tubo del instrumento.



Resultante prolongado con trémolo combinado con otro resultante obtenido con la misma posición digital.



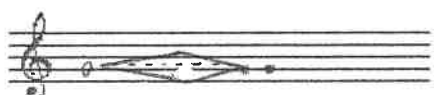
Armónico.



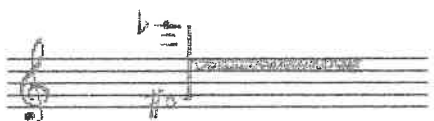
Resultante prolongado con ataques repetidos en *diminuendo*.



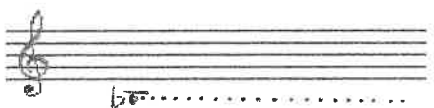
Sonido resultante prolongado con ataques repetidos no secamente en *crescendo* y en *diminuendo* hasta llegar a un sonido real.



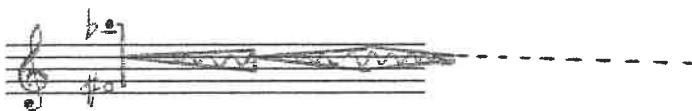
Sonido real y resultante, ambos prolongados muy vibrados.



Sonido real prolongado atacándolo con la misma velocidad e intensidad, no secamente.



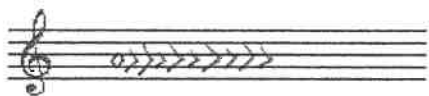
Sonido real y resultante prolongados: muy vibrado, *crescendo* y *acelerando*, *diminuendo* y *rallentando*, ataques de sonido con la misma velocidad e intensidad no secamente.



Sonido real y armónico, ambos prolongados atacándolos con distinta velocidad e intensidad, secamente.



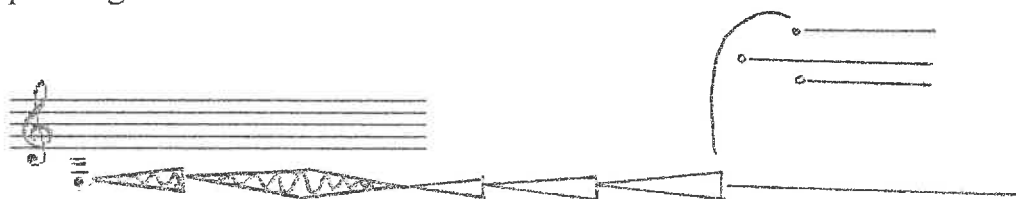
Sonido resultante atacado con distinta velocidad e intensidad, secamente.



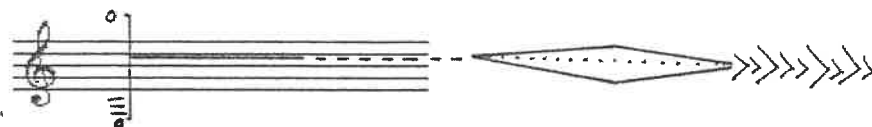
Sonido resultante y sonido real prolongados, atacándolos con distinta velocidad e intensidad, secamente.



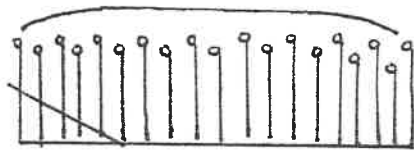
Sonido real prolongado con *crescendo* y *acelerando* progresivamente y después *diminuendo* y *rallentando*, para después ir *crescendo* y *acelerando* en progresiva aumentación. Y por último, prolongado sin vibrar el resultante y con armónicos superpuestos también prolongados sin vibrar.



Sonido real y armónico prolongados: sin vibrar, atacando el sonido con la misma velocidad e intensidad, no secamente, con ataques repetidos secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *acelerando* y *rallentando*, ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad secamente.



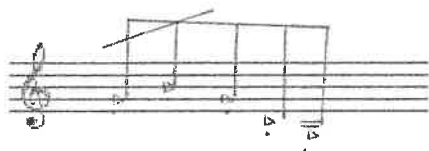
Armónicos realizados lo más rápido posible.



Aire solamente, a través del tubo del instrumento, prolongado con *flutterzunge*.



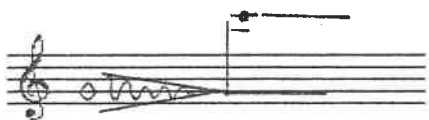
Sonidos obtenidos emitiendo aire, solamente, realizados lo más rápido posible.



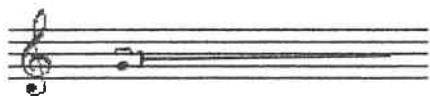
Sonido real prolongado *diminuendo* y *rallentando* el vibrato al que se le superponen dos resultantes, cuando éstos se le superponen ambos son prolongados sin vibrar.



Sonido resultante prolongado *diminuendo* y *rallentando* el vibrato al que se le superpone un sonido real, cuando éste se le superpone ambos son prolongados sin vibrar.



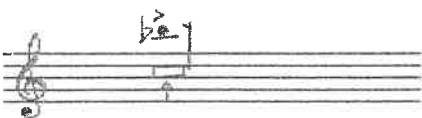
Voz del registro medio y sonido prolongados sin vibrar.



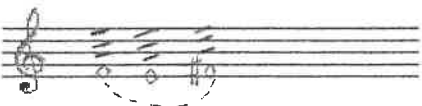
Trémolo en el paso de un multifónico (sonido real y resultante) a otro de la misma característica.



Voz nasal aguda con sonido del registro agudo.



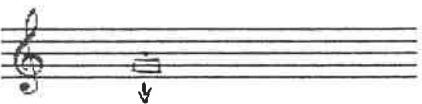
Sonidos resultantes realizados con *flutterzunge*.



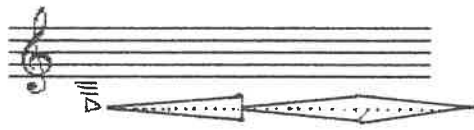
Voz del registro medio y sonido realizado en *flaterzunge* que es prolongado, también en *flutterzunge* y después con *crescendi*.



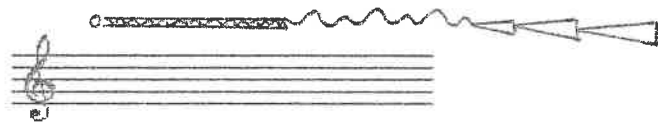
Voz nasal del registro grave.



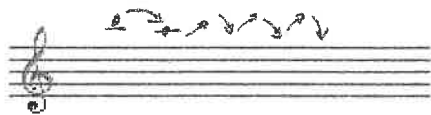
Aire emitido a través del tubo que es prolongado con ataques repetidos en *crescendo* y *accelerando* progresivamente y después en *diminuendo* y *rallentando*.



Armónico prolongado muy vibrado, desafinando el sonido ascendente y descendente con irregularidad y siempre *crescendo* en progresiva aumentación.



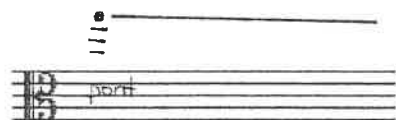
*Portamenti* entre los sonidos indicados con distinta velocidad e intensidad.



Para abordar el análisis del resto de los materiales, dividiremos el estudio entre los materiales de la cuerda y los del viento. Los materiales de la cuerda permiten también múltiples elaboraciones y presentan la particularidad de las posibilidades que ofrece el arco y la capacidad polifónica propia del instrumento.

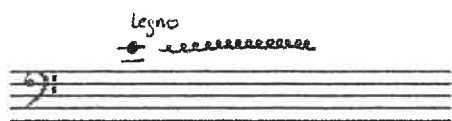
Materiales de la cuerda.

Sonido realizado *sul ponticello* prolongado sin vibrar (viola).





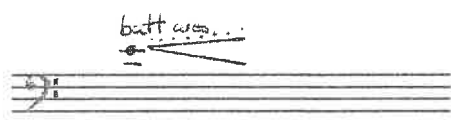
Sonido realizado con *legno* prolongado frotando el arco en sentido circular continuamente con igualdad. (violonchelo)



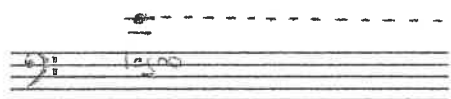
Sonido realizado *battendo* el arco prolongado con ataques repetidos secamente en *diminuendo* y *rallentando*.(violonchelo)



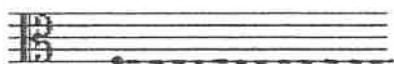
Sonido realizado *battendo legno* prolongado con ataques repetidos secamente en *aumentado* y *acelerando*. (violonchelo)



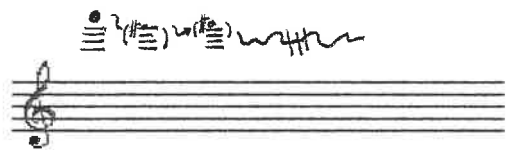
Sonido realizado *battendo legno* prolongado con ataques realizados a la misma velocidad e intensidad, no secamente.(violonchelo).



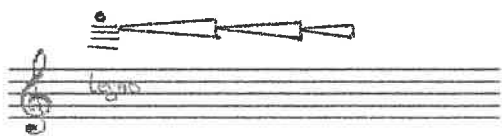
Sonido prolongado con ataques realizados a la misma velocidad e intensidad, no secamente. (viola).



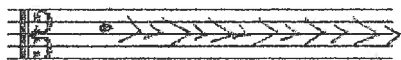
Sonido prolongado desafinándolo de forma ascendente y descendente con irregularidad. (violín).



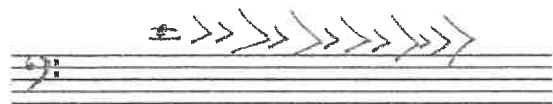
Sonido realizado con *legno* prolongado siempre *crescendo* en progresiva aumentación. (violín).



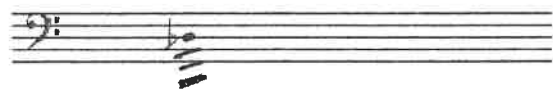
Sonido realizado en *pizzicato* prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente. (viola).



Sonido realizado con *stacatto ponticello* prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente. (violonchelo).



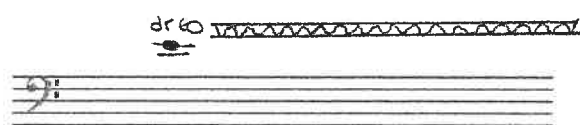
Sonido realizado con *ponticello* atacado con *flutterzunge*. (violonchelo).



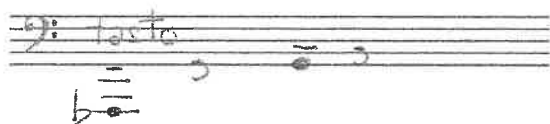
Sonido prolongado con *crescendo* y *acelerando* en progresiva  
aumentación. (contrabajo).



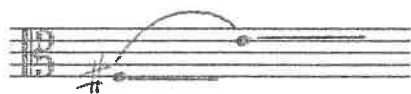
Sonido prolongado muy vibrado. (viola, violonchelo y contrabajo).  
Ejemplo tomado del violonchelo.



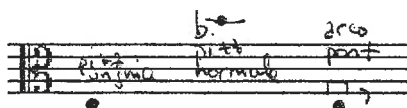
Sonidos subrayados realizados con *tasto* (contrabajo).



Sonidos prolongados sin vibrar unidos con *legato*. (violines y  
violas). Ejemplo tomado de las violas.



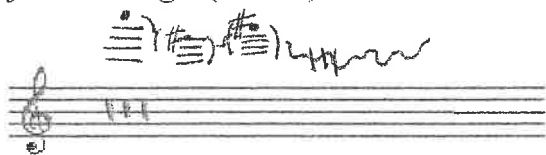
En el siguiente bloque, Villa Rojo emplea varios ataques diferentes  
de sonido en un breve espacio de tiempo: *pizzicato unglia*, *legno*  
*ponticello*, *pizzicato*. (viola y violonchelos). Este mismo tipo de  
materiales los empleará también en los violines en otro bloque.  
Ejemplo tomado de las violas.



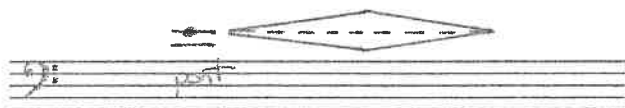
Sonidos realizados con sordina lo más rápido posible. (violines).



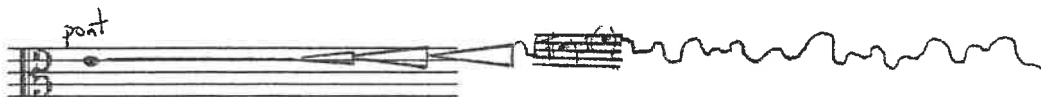
Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendente con irregularidad entre los sonidos indicados, y después con *flutterzunge* (violín).



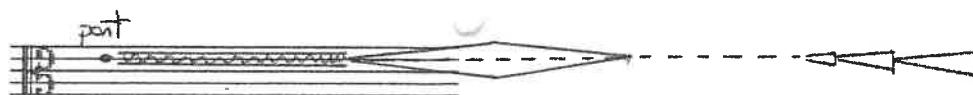
Sonido realizado con *ponticello* y prolongado con ataques repetidos no secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *acelerando* y *rallentando*. (violonchelo).



Sonido realizado con *ponticello* prolongado: sin vibrar, *crescendo* en progresiva aumentación, desafinando el sonido ascendente y descendente de forma irregular entre los sonidos indicados. (viola).



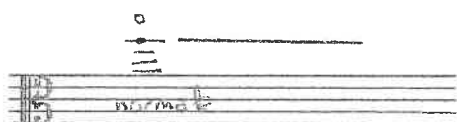
Sonido realizado con *ponticello* prolongado: muy vibrado, con ataques repetidos no secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *acelerando* y *rallentando*, ataques de sonido con la misma velocidad e intensidad no secamente y después, *crescendo* en progresiva aumentación. (viola).



Sonido realizado con *ponticello* prolongado: desafinando el sonido ascendente y descendente de forma irregular entre los sonidos indicados, *diminuendo* en progresiva disminución y frotando el arco sobre la cuerda en sentido circular. (viola).

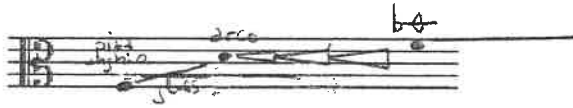


Sonido real y armónico con arco *normale*, ambos prolongados sin vibrar. (viola).



En el siguiente bloque, que afecta a los grupos 1º y 2º, se suceden diversos ataques, elaboraciones y varios sonidos simultáneos en un espacio sonoro muy breve. La densidad de materiales de diferentes características son la base de otros materiales superpuestos que actúan como elementos breves y moderados a modo de cortas intervenciones.

Sonido realizado con *pizzicato ungiato* con un *glissando* hacia otro sonido realizado con arco que es prolongado con *crescendo* en progresiva aumentación hasta llegar a un sonido real con resultante que son prolongados sin vibrar. (viola).

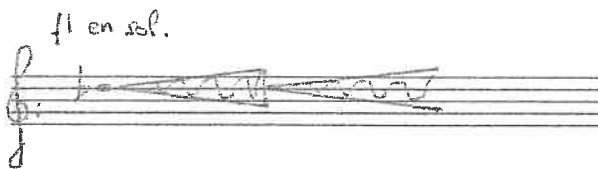


Sonidos realizados con *arco ponticello* con *portamenti* entre los dos sonidos indicados que deben ser realizados con distinta velocidad e intensidad. (violas y violonchelos). Ejemplo tomado de los violonchelos.

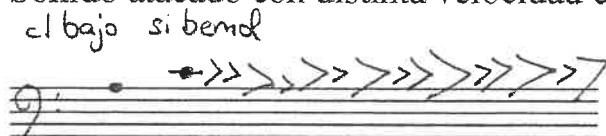


Materiales del viento.

Sonido prolongado en *crescendo* y *acelerando* en progresiva aumentación.

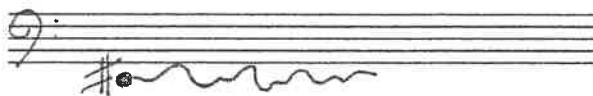


Sonido atacado con distinta velocidad e intensidad secamente.



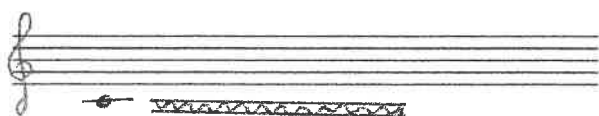
Sonido prolongado desafiándolo ascendente y descendente de forma irregular.

*f*g



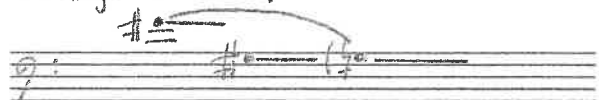
Sonido prolongado muy vibrado.

*f*l en sol.

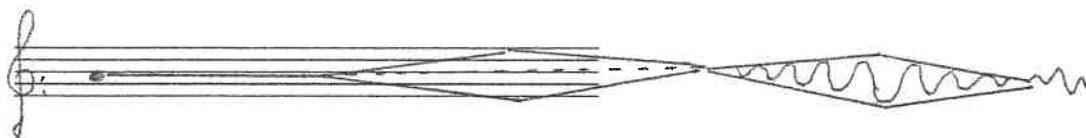


Sonidos prolongados sin vibrar y unidos con *legato*.

el bajo si bemol



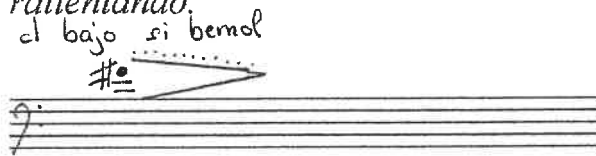
Sonido prolongado: sin vibrar, con ataques repetidos secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *acelerando* y *rallentando* muy continuados, en *crescendo* y *acelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrato, desafiando el sonido ascendente y descendente de forma irregular, con ataques repetidos secamente en *crescendo*, *diminuendo* *acelerando* y *rallentando* muy continuados y muy vibrado. (flauta en sol).



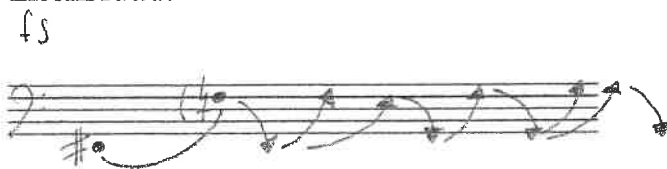
Sonidos realizados lo más rápido posible.



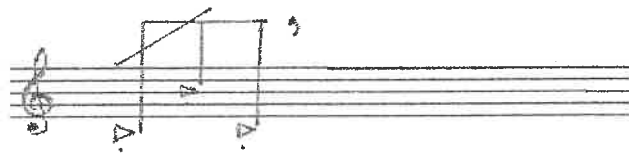
Sonido realizado con ataques repetidos secamente en *diminuendo* y *rallentando*.



*Portamenti* entre los sonidos indicados con distinta velocidad e intensidad.



Aire solamente, realizado lo más rápido posible. (flauta en sol).

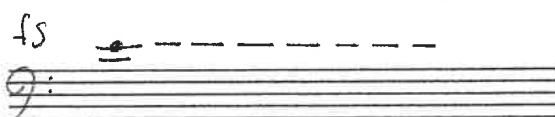


Aire solamente, en *flutterzunge*. (fagot).



La siguiente sección está construida a partir de sonidos de calidades diversas: aire, sonidos reales, voz nasal del registro medio emitida a través del tubo y mínimo de sonido (casi aire).

Sonido atacado con la misma velocidad e intensidad no secamente.





Podemos comprobar como los materiales del grupo del viento no son tan diversos y ricos como los que expone el solista. Además sus intervenciones son breves y tan sólo realiza algunas intervenciones importantes. De esta manera, Villa Rojo pretende resaltar la importancia del clarinete solista no restándosela al otorgarle materiales protagonistas a grupo del viento.

The image displays a complex musical score for a woodwind and string ensemble. It is divided into two main sections, both labeled with a circled 'a'.

**Section 1 (Top):**

- Woodwinds:** Flute solo (fl. sol), Clarinet in B-flat (cl. si b), Bassoon (fg), and Clarinet in B-flat (cl. si b).
- Strings:** Violins (1 and 2), Viola (4 vln), Violoncello (1 vc), and Contrabass (1 cb).
- Articulation and Dynamics:** Includes markings for 'pizz' (pizzicato), 'stacc. pont.' (staccato ponticello), and 'mp' (mezzo-piano).
- Measure Numbers:** 20 and 30 are indicated.
- Other Instruments:** Two Viola parts (2 vln and 3 vln) are shown at the top right, and a Cello part (40) is shown at the bottom right.

**Section 2 (Bottom):**

- Woodwinds:** Clarinet in B-flat (cl. si b).
- Strings:** Violins (2 and 3), Viola (4 vln), Violoncello (1 vc), and Contrabass (1 cb).
- Articulation and Dynamics:** Includes markings for 'pont' (punctato) and 'ff' (fortissimo).
- Measure Numbers:** 50 and 40 are indicated.

Arrows and vertical lines connect the parts between the two sections, indicating musical relationships and transitions.

Fragmento de *Formas y fases*. EMEC. Madrid. 1975.

### **III.2. Periodo de especulación e investigación.**

Este periodo comienza en 1972, con el regreso a España del compositor, y finaliza en 1982. Durante esta etapa, Villa Rojo desarrolla un lenguaje ya anunciado en su etapa romana y caracterizado por un individualismo que le conduce a la concreción de su propia identidad como compositor. El planteamiento sonoro es novedoso en todos los sentidos: en cuanto a las fuentes sonoras tradicionales, las elaboraciones electroacústicas, la combinación de medios electrónicos e instrumentos en vivo, el tratamiento de la voz y también el uso de los elementos extramusicales. El experimentalismo se convierte en un medio e incluso en un lenguaje. Los nuevos recursos se manifiestan en su obra a través de diversos procedimientos que parten de la concepción de un clarinete polifónico que se hace extensiva a todos los instrumentos de viento. Esta concepción polifónica choca con la concepción monódica tradicional. El clarinete polifónico, concretamente, se muestra a través de: multifónicos, sonidos rotos, diferentes posibilidades de ataque, elaboraciones o prolongaciones, etc. En cuanto a las posibilidades del ataque, introduce lo que algunos han llamado “melodías de ataques” en tanto el ataque cobra entidad en sí mismo y es convertido en todo un contrapunto de ataques entre los que se ofrecen unas posibilidades casi infinitas de abordar la emisión del sonido.

El factor indeterminante es introducido en su obra, aunque el compositor nunca deja de controlar realmente algún parámetro. Villa Rojo nunca deja en manos del intérprete la total recreación de la

obra, pero sí que introduce factores indeterminados en: el tiempo, la altura, etc. Sus planteamientos estructurales culminan con la denominada “estructura seccional” en la que el discurso musical se articula en diferentes secciones en las que se indica qué instrumento o instrumentos deben interpretar y en qué orden deben hacerlo. La “estructura seccional” es creada como un método organizativo que racionaliza al máximo la partitura y la organización ejecutiva dentro de la misma. La grafía empleada por Villa Rojo es fruto del experimentalismo y surge de las necesidades de plasmación en un soporte del lenguaje compositivo de Villa Rojo, sobre todo en cuanto a criterios de elaboración sonora que no estaban recogidos en la notación convencional.

Su concepción de la estructura también necesita de una grafía no convencional y, por supuesto, la introducción de la apertura en alguno de los parámetros es el factor que más influye en cuanto al aspecto plástico de las obras. Éstas ofrecen al intérprete tan sólo sugerencias de lo que debe realizar, mientras que en otras ocasiones especifican todos los elementos. El elemento teatral y el textual necesitan de un espacio en la partitura que pueda ser seguido por todos los ejecutantes. En algunas obras, la música se combina con el gesto y ambas manifestaciones deben de representarse claramente.

En general, todas estas características son las formantes de su lenguaje personal, que se refleja en las siguientes obras. Las producciones que marcan un corte o separación, respecto al periodo anterior, son las siete primeras obras que posteriormente serán recogidas en los *Juegos gráfico-musicales*. Esta serie de obras es realizada en 1972 cuando Villa Rojo ya está en España, y representa

un avance importante sobre todo en cuanto a planteamiento estructural.

### III.2.1. El planteamiento estructural como protagonista.

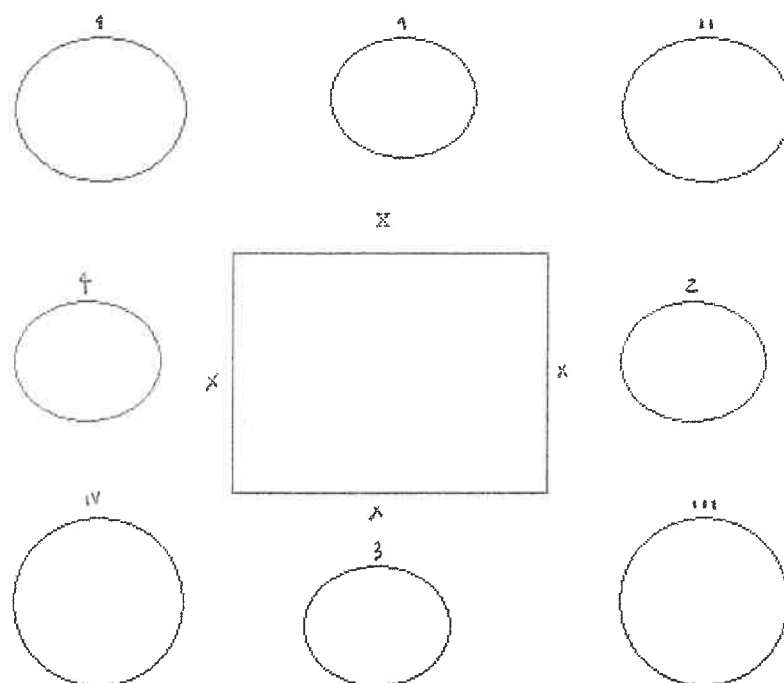
La rigurosidad que Villa Rojo da a la organización sonora ha sido una constante desde el principio de su obra. A medida que su obra se vuelve más gráfica el interés por el planteamiento estructural es mayor, la serie *Juegos gráfico-musicales* es el ejemplo más evidente de ello. *Formas para una estructura* es la primera obra de esta serie y en ella aborda de lleno el aspecto gráfico y estructural. El procedimiento creativo de esta obra, según el análisis del propio compositor, no se aleja demasiado del de *Obtener variantes*, es más, el material era prácticamente el mismo pero con un planteamiento estructural más controlado. Esta obra fue escrita para cuatro grupos mixtos, aunque se pensó, desde un principio, en posibles futuras versiones. Cada grupo está integrado por cuatro intérpretes sin determinar su especialidad. El primer grupo está integrado por instrumentos de la familia de los arcos, el segundo por la familia del viento-madera, el tercero está formado por cuatro cantantes y el cuarto por cuatro intérpretes de la familia de viento-metal. Esta disposición en grupos es la que genera la propia estructura de la obra.

La partitura está dividida en seis páginas, en las que cada una de ellas tiene una entidad propia, de tal manera que incluso pueden ser consideradas seis piezas, aunque todos los elementos constitutivos de las partes mantienen una coherencia entre sí. El material sonoro se organiza en cuadrados y círculos, lo que anteriormente se ha denominado “estructura seccional” diferenciada en este caso por

distintas formas geométricas. Villa Rojo introduce numeración arábica y romana, que sirve para indicar a los ejecutantes cuando deben elaborar el material básico, o cuando deben realizar los momentos de virtuosismo. Los cuadrados y los círculos se alternan y sirven para diferenciar el material específico de cada grupo del material central común a todo el conjunto. El material específico de cada grupo está formado por elaboraciones sonoras, teniendo en cuenta las características y posibilidades de los instrumentos del grupo.

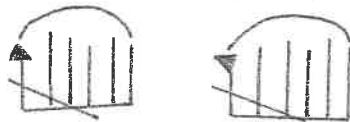
Estructuras.

La página 1 se corresponde con la estructura en cuadrado y tiene una duración total de 5 minutos.



El material del cuadro central se interpreta durante el transcurso de toda la página. Solamente deja de ser interpretada por el grupo que tenga que realizar el material contenido en los círculos. La duración del cuadrado central es de cinco minutos, ya que su realización debe abarcar toda la sección. Los números romanos y arábigos especifican cual de los cuatro grupos (arcos, maderas, cantantes y metales) debe ejecutar el material contenido en los círculos. Los números árabes indican que la sección tiene como máximo un segundo de duración; y los números romanos indican que la sección tiene de tres a cuatro segundos de duración. La página uno tiene tres tipos de materiales.

Los círculos pequeños encierran sonidos sin altura determinada que deben ser ejecutados lo más rápido posible.



Los círculos grandes contienen sonidos formados por la obtención simultánea de voz y sonido.



A excepción del círculo destinado a la voz que es prolongada con:

- *glissandi* ascendentes o descendentes



- ataques secos y repetidos del sonido aumentando y disminuyendo, *crescendo* y *acelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrado.



- prolongación del sonido oscilándolo ascendente y descendentemente



- prolongaciones del sonido manteniéndolo muy vibrado.

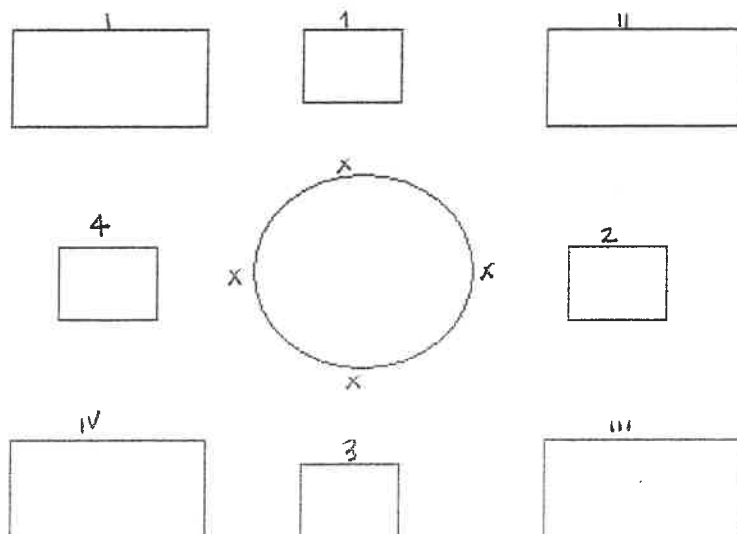


El cuadrado central posee materiales mucho más diversos, a partir de sonidos de distintas calidades que son sometidos a variadas articulaciones.



La página 2 está basada en la misma estructura de la página 1, pero invertida. La página se inicia con los ataques de los cuadrados numéricos hasta que es indicada la señal para realizar el material contenido en el círculo central. Cuando se haya atacado el círculo, sólo dejan de interpretarlo el grupo o grupos señalados para interpretar los cuadrados numéricos. La duración total de la página es de 3,30 a 5 minutos. Por lo tanto, Villa Rojo emplea para esta página la duración aproximativa y no la exacta.

## Estructura de la página 2.



Los materiales contenidos en cada bloque son diversos, y son elegidos en función de las posibilidades del grupo que debe interpretarlo.

## Material del círculo central.



Sonido producido por medios particulares y poco perceptible. En el caso de los instrumentos de viento se emitirá aire a través de los tubos.

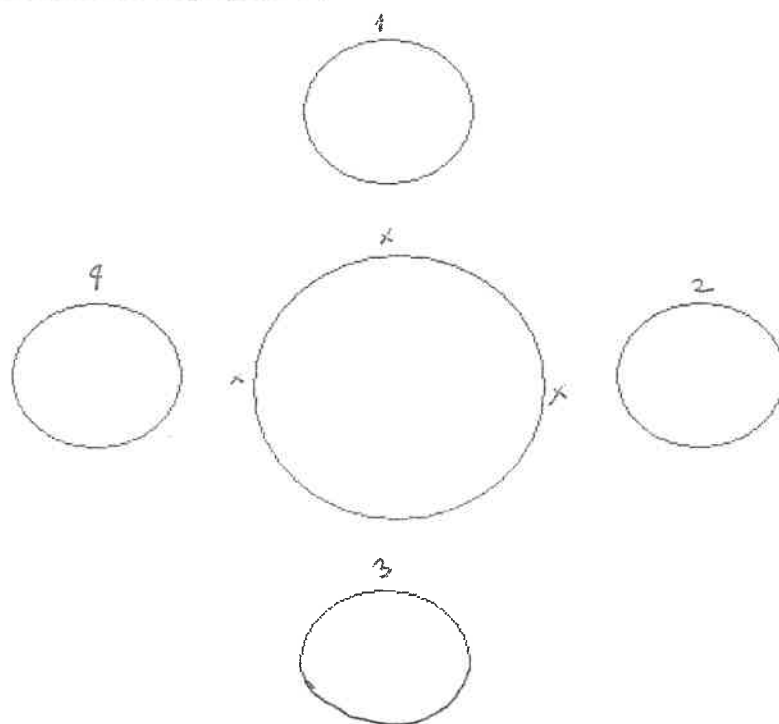


Sonido de frecuencia perfectamente perceptible en cualquier tipo de sonido, dentro del mayor *piano* posible.



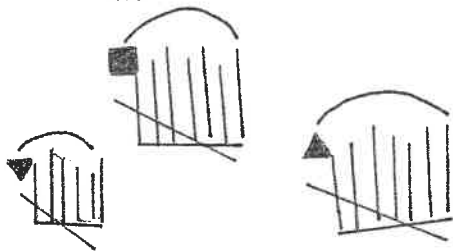
La página 3 tiene una estructura de cuadrado pero en disposición romboidal. El material central se encuentra contenido en un círculo, y los materiales de cada grupo en círculos pequeños circundantes. La interpretación de la página es iniciada con los ataques de los pequeños círculos numéricos hasta que sea indicada la señal para iniciar el círculo X. Una vez iniciado el ataque de este círculo, sólo dejan de interpretarlo los grupos que deben ejecutar los otros materiales. Al final de la interpretación de los mismos, volverán a realizar el material del círculo central. La duración de la sección es aproximativa en minutos, de 2 a 3,30 minutos.

Estructura de la página 3.

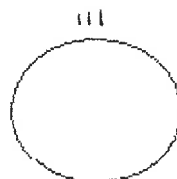
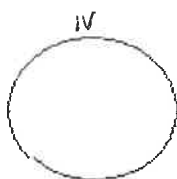
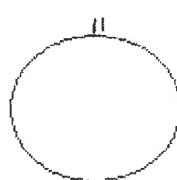
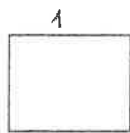
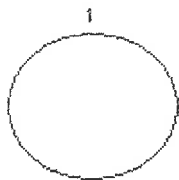


El material del círculo central debe realizarse en *pianísimo* (*ppp*). Se trata de sonidos obtenidos con posiciones falsas en el caso de la madera, y *con legno* en el caso de la cuerda. Todos los sonidos deben ser realizados lo más rápido posible.

Los materiales contenidos en los círculos pequeños son los mismos que los del círculo central con la singularidad de que deben realizarse *en fortísimo (fff)*.



La página 4 responde a la estructura cuadrada que carece de bloque central. Villa Rojo distribuye las partes en ocho bloques laterales, de los que cuatro son cuadrados y otros cuatro son círculos. Al no haber ningún material central, los círculos se combinan con los cuadrados. Esta página tiene una duración de 1 a 2 minutos.



Los materiales empleados sólo indican el registro o el tipo de calidad sonoro empleada. En la voz se emitirán sonidos nasales, guturales o poco frecuentes. En el viento son obtenidos con posiciones raticales; y en la cuerda se realizarán *con legno, ponticello* o distorsionados. Estos sonidos son elaborados de las siguientes maneras.

*Glissandi.*



*Flutterzunge.*



Prolongados sin vibrar.

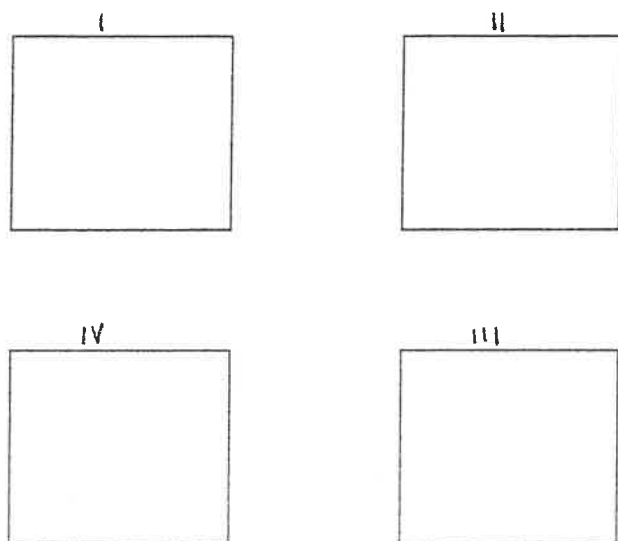


Trinados.



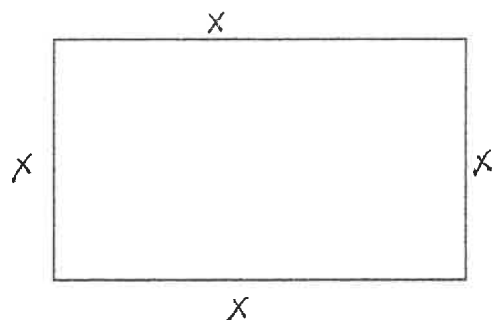
La página 5 puede esquematizarse estructuralmente en un cuadrado dividido en cuatro partes. Los cuadrados o partes son combinados entre sí durante un espacio de tiempo que puede ir desde 15 a 30 segundos.

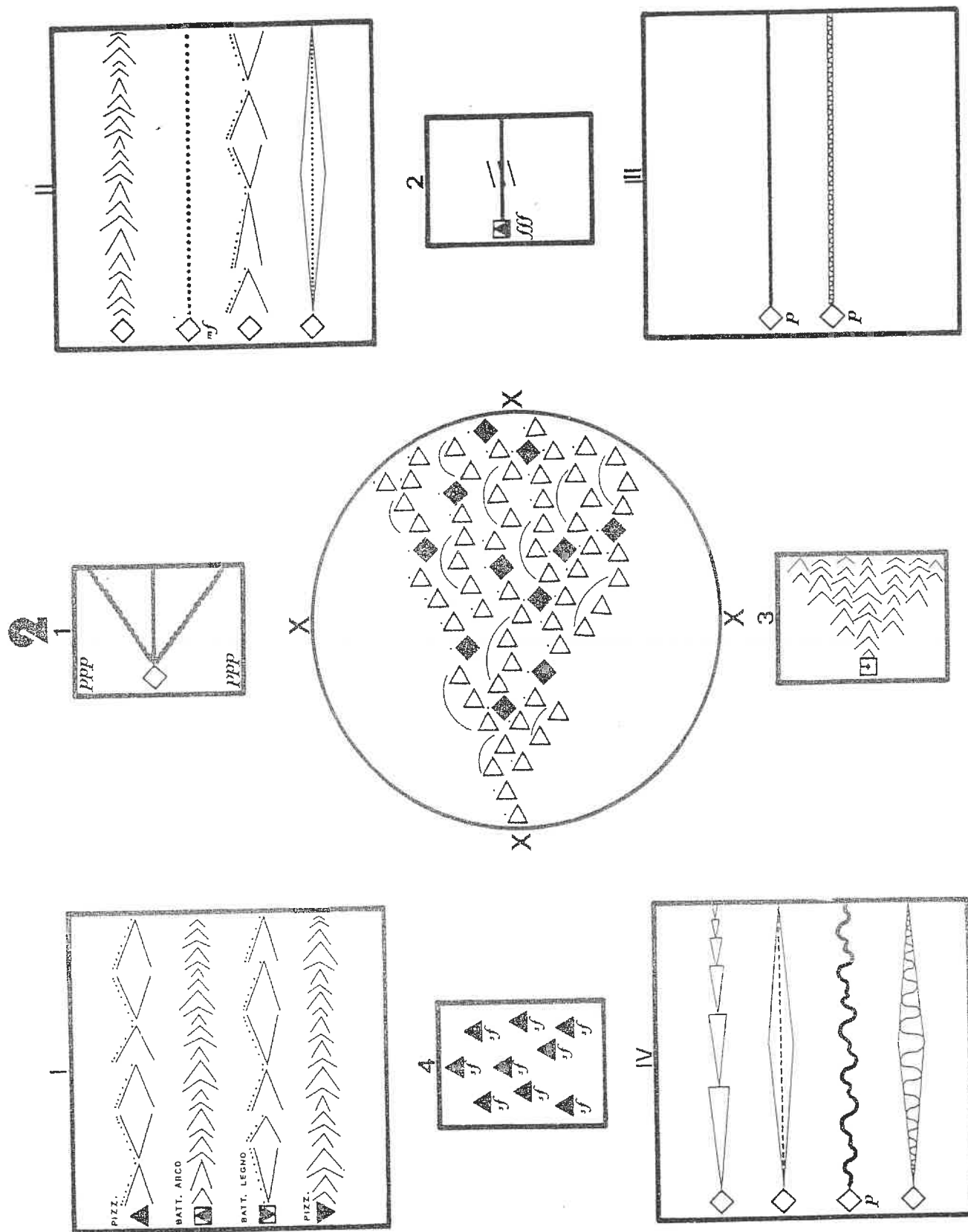
Estructura de la página 5.



Los materiales que emplea alternan el sonido en *pianísimo* con el silencio. La única elaboración sonora es la prolongación sin vibrar.

La última página -6- está formada por un único cuadrado que es atacado simultáneamente por todos los grupos. Esta realización se produce durante un espacio temporal que va desde los 15 a los 30 segundos. Los intérpretes deben realizar el material virtuosísticamente, creando contrastes entre los distintos elementos.





Fragmento de *Formas para una estructura*. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

*Figura erguido grave I* es la siguiente obra de este periodo. En este caso el instrumento ejecutor será el trombón, pero enriquecido con elementos escénicos, es decir, con movimientos del instrumento y del instrumentista perfectamente especificados en la partitura. Fue concebida para el trombón porque este instrumento tiene la peculiaridad de ser un instrumento muy plástico y creativo visualmente. La vara ofrecía una serie de posibilidades de movimiento que no se pueden reproducir con otros instrumentos. La partitura está dedicada al trombonista Vinko Globokar, compositor e intérprete especialista en música contemporánea. La situación de Globokar coincide con la de Villa Rojo en varios aspectos, el primordial es que Globokar llega a la composición desde una sólida formación de intérprete y de ahí parte su interés por la producción de recursos instrumentales, poco o nada explorados. Globokar ha trabajado siempre el aspecto gráfico de sus partituras, en las que tiene en cuenta la aportación del intérprete. Al igual que Villa Rojo, Globokar concibe sus partituras desde una perspectiva musical con innovaciones instrumentales, pero aplicando la movilidad escénica de los intérpretes, de ahí que una gran parte de sus composiciones requieran un comportamiento teatral.

La partitura tiene cinco parámetros y contiene, por una parte elementos que sugieren la acción extramusical o gestual y, por otra parte, la acción puramente musical o sonora. La acción musical está constituida por el tres parámetros: el denominado "A" se refiere a la utilización de las sordinas que deben colocarse en la campana o retirarse de ella otorgando teatralidad al movimiento. El siguiente parámetro es el denominado en la partitura como "B", que determina

el movimiento del trombón. En cuanto a este parámetro, la partitura contempla tres posiciones: la normal, hacia arriba y hacia abajo. Las distintas colocaciones se combinan con sonido o sin sonido. El tercer y último parámetro extramusical es el “D” que especifica la colocación del instrumentista, que puede estar sentado, en pie o en posiciones intermedias. El material sonoro está constituido por dos parámetros. El primero es el parámetro “C” que está constituido por lo audible y lo no audible. El audible emplea todo tipo de recursos como: el mínimo de sonido, casi aire, voz y sonido, golpes de la sordina en la campana, sonidos simultáneos y el sonido resultante de la colocación de la sordina. El parámetro identificado con la letra “E” se refiere a las posibilidades dinámicas. En el parámetro “C” se proponen al intérprete una serie de elaboraciones sonoras pero sin determinar la frecuencia ni la duración del sonido.

Ambas obras son analizadas conjuntamente puesto que responden a una misma estructura formal y a una misma grafía. El único elemento diferenciador es el significado de la grafía, según sea para trombón o para voz. El título de la obra hace referencia a tres aspectos. Villa Rojo se refiere con el término “figura” al aspecto plástico y figurativo que adquiere la obra, al sumársele a la música el movimiento. Este movimiento está especificado en la partitura mediante un parámetro propio. Con el término “erguido” denomina a otro de los parámetros que el compositor controla: la posición en el escenario del intérprete. La disposición de la partitura deja claros cuatro parámetros: posición del intérprete, movimiento del intérprete, material sonoro y dinámica.

La estructura es muy sencilla, puesto que presenta un desarrollo lineal. El control de los parámetros extramusicales precisa de una grafía específica. El espacio sonoro se divide en tres grandes zonas: grave, central y aguda. En cuanto al tiempo, no hay deseo alguno de controlar el transcurrir del mismo. Por ello, la partitura carece totalmente de indicadores que determinen la duración de los elementos. Esto permite que el intérprete se desinhiba del corsé temporal y vuelque en la partitura toda su expresión. En el trombón se aprovecha del aspecto plástico del instrumento para controlar el movimiento de la vara y de la sordina; mientras que la partitura para voz se diferencia porque en lugar de la sordina se emplea la mano de la cantante. La característica vocal que posibilita la pronunciación fonética aumenta la capacidad expresiva de la obra.

Elementos sonoros de *Figura erguido grave I*:

Referente al espacio:

▲ Sonido normal agudo.

■ Sonido normal central.

▼ Sonido normal grave.

Elaboraciones sonoras:

———— Mantener el sonido sin vibrar.

~~~~~ Mantener el sonido muy vibrado.

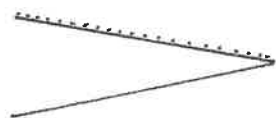




Siempre *crescendo* en progresiva aumentación.



Atacar el sonido con la misma velocidad e intensidad secamente.



Ataques repetidos secamente, en *diminuendo* y *rallentando*.



Ataques repetidos con distinta velocidad e intensidad, secamente.



*Flatterzunge-tremolo*.



Ataques repetidos no secamente, *in crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* y *rallentando* muy continuados.



Atacar el sonido con la misma velocidad e intensidad, no secamente.



Desafinando el sonido ascendente y descendentemente con irregularidad.

Distintas calidades sonoras:

○ Armónico.



Voz aguda producida a través del instrumento.



Voz central producida a través del instrumento.



Voz grave producida a través del instrumento.



Sonidos dobles, triples,... simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro agudo, utilizando timbres de cualquier naturaleza-artificiales, armónicos, voz,...-



Sonidos dobles, triples..., simultáneos, de los cuales uno debe ser del registro central, utilizando timbres de cualquier naturaleza- artificiales, armónicos, voz...-



Aire solamente a través de los tubos del instrumento.  
Sonidos vacíos, huecos, artificiales, obtenidos con posiciones falsas.



Silbado.



*Glissando-flatterzunge.*

Todos estos recursos, presentes en la partitura, se pueden agrupar en tres grupos que hacen referencia a tres parámetros del sonido: la altura, la articulación y la elaboración. La altura se divide, a su vez, en dos subgrupos: la altura del sonido normal y la altura de la voz emitida a través de los tubos del instrumento. La articulación está en relación con las alturas que son, a su vez, elaboradas, según sean sonidos articulados en el registro agudo, en el registro medio o

en el registro grave. Por último, la elaboración del sonido ofrece varias posibilidades en las que juega con los ataques, la dinámica, la velocidad o la frecuencia. El tipo de sonido sería el referido al sonido natural del instrumento, o bien, el aire o el silbado.

Si son comparadas las posibilidades de la cuerda con las del viento-metal, a través del estudio comparativo entre *Figura erguido grave I* y *Tiempos*, se observarán similitudes y diferencias condicionadas por las características de los instrumentos para los que están concebidas las dos obras. En ambas se emplea el vibrado, el *crescendo* en progresiva aumentación, la desafinación del sonido con la misma velocidad, aspectos comunes en cuanto a la elaboración y ataque del sonido, etc. Pero en *Tiempos*, Villa Rojo especifica en todo momento la altura, mientras que en *Figura erguido grave* la sugiere mediante indicaciones gráficas de registro. La utilización de la voz a través del instrumento o del aire como elemento sonoro no es posible en los instrumentos de cuerda que tienen la ventaja de ser polifónicos por naturaleza. La diferencia fundamental está en el tratamiento vibrante, la cuerda en unos y la columna de aire en otro. Esta diferencia es la generadora de las distintas posibilidades de los instrumentos constituyentes de cada familia.

Villa Rojo realiza la segunda versión, *Figura erguido grave II* pensando en las capacidades vocales y escénicas de Esperanza Abad. La estructura de la partitura es la misma que en la primera versión aunque está provista de una grafía específica que contiene elementos similares respecto a la versión anterior y también elementos diferenciadores.

Elementos que comparte con *Figura erguido grave I.*



Sonido normal agudo.



Sonido normal central.



Sonido normal grave.



Silencio.



Silbado.



Mantener el sonido sin vibrar.



Mantener el sonido muy vibrado.

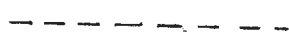


Siempre *crescendo* en progresiva  
aumentación.

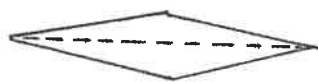
Ataques repetidos con distinta velocidad  
e intensidad, secamente.



*Flutterzunge-trémolo.*



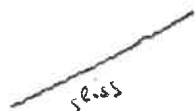
Atacar el sonido con la misma velocidad  
e intensidad, no secamente.



Ataques repetidos no secamente *in crescendo, diminuendo, accelerando y rallentando* muy continuados.



Desafinando el sonido ascendente y descendientemente con irregularidad.



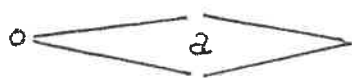
*Glissando.*

Hay una serie de elementos intermedios que ofrecen distintas posibilidades, según sean aplicados a la voz o al trombón, pero que Villa Rojo representa con la misma grafía. El armónico no es elemento diferenciador, pero en la segunda versión se presenta con un matiz que consiste en el añadido de la indicación “armónico o sonido muy agudo”. La grafía empleada para los sonidos huecos o vacíos, conseguidos con articulaciones falsas, en la primera versión, se utiliza en la segunda para indicar los sonidos nasales, guturales, obtenidos artificialmente en el caso del trombón. También, la grafía empleada en la primera versión para indicar la emisión de aire a través de los tubos del instrumento sirve en la segunda versión para indicar la emisión de aire con distintas posiciones vocales. Villa Rojo emplea el texto, en la segunda versión, extrayendo la utilidad tímbrica de los fonemas. Este interés tímbrico aparece en casi toda la obra de Villa Rojo que cuenta con este tipo de material fonético.

Elementos diferenciadores de *Figura erguido grave II*.



Aire, pero con muy clara pronunciación de la “s”.



Esta especie de reguladores entre vocales indica el cambio lento, ligado y progresivo entre la fonética de ambas. Nunca debe entenderse por *crescendo* o *diminuendo*.

$mT_d A^m S_s = P_m^r d O$

Las letras que aparecen sueltas, no unidas a un determinado sonido, se interpretarán pronunciándolas cantadas o habladas, variando la dinámica según su tamaño.

El parámetro "A" conserva la misma grafía en las dos versiones, a excepción de la grafía que indica que la sordina se debe dejar caer en el suelo. Este apartado, lógicamente, no tiene equivalente en la segunda versión.



Sordina metida en la campana del instrumento, en el trombón. Mano colocada delante de la boca, en la voz.



Dar fuertes golpes en la campana, en el trombón. Dar fuertemente golpes con la mano en la boca, en la voz.

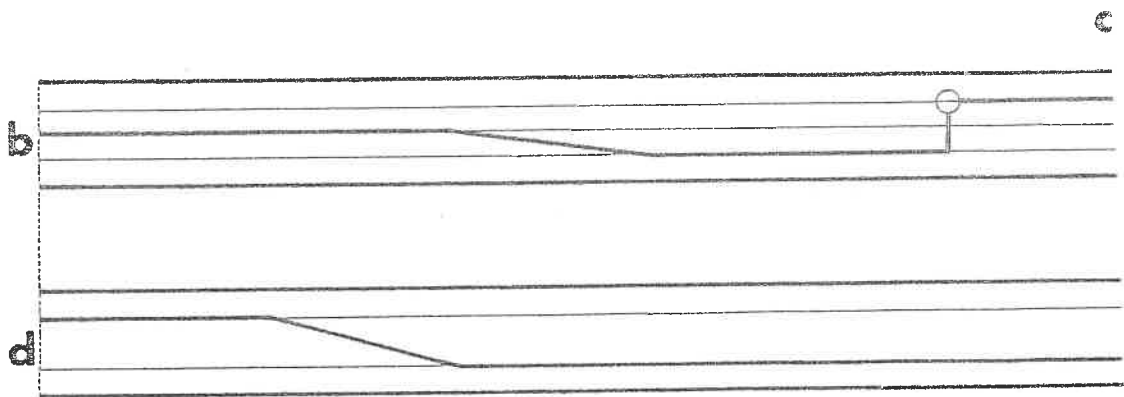
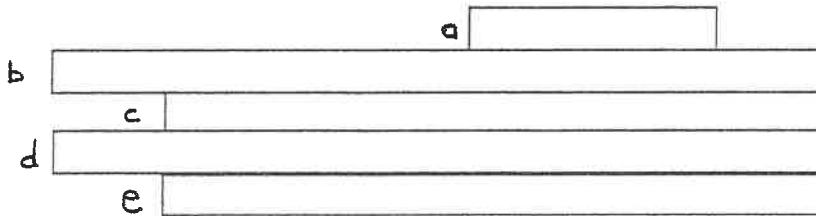


Se aproximará o retirará la mano con la sordina a la campana o de la campana formando círculos, en el trombón. Se aproximará o retirará la mano a la boca o de la boca formando círculos.

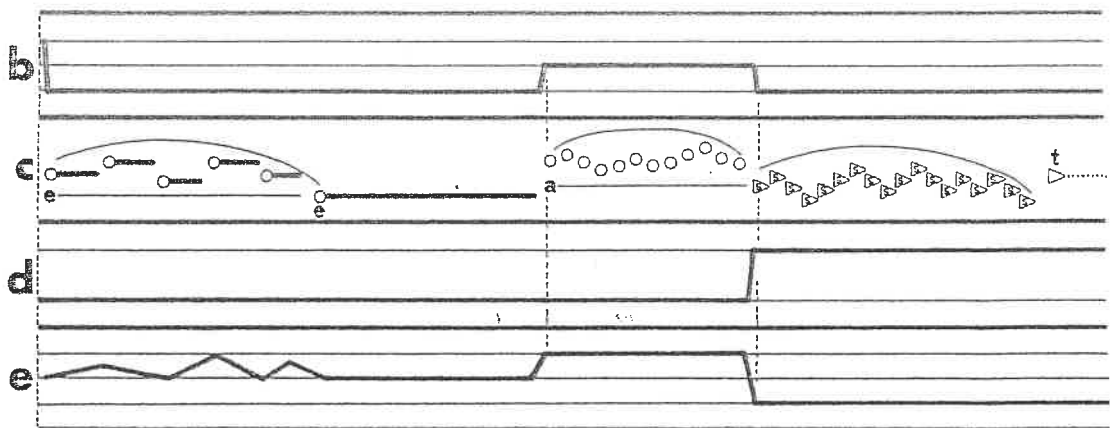


Se arrojará la sordina al suelo.

Ejemplo de estructura:



Fragmento de *Figura erguido grave I*. Reproducido de *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.



Fragmento de *Figura erguido grave II*. Reproducido de *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

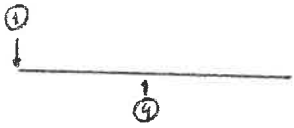
La siguiente obra de la serie *Juegos gráfico-musicales* también contempla dos versiones: *Estructuras I* y *Estructuras II*. La partitura empleada en ambas versiones es la misma. La única diferencia entre una y otra versión es el tipo de fuente sonora empleada. En *Estructuras I*, la familia de viento madera es la protagonista de la composición, mientras que en la segunda versión, *Estructuras II*, lo es la familia de viento metal. Las posibilidades del viento son compartidas entre el metal y la madera por ello Villa Rojo concibe la obra para las dos familias. La apertura en el parámetro tímbrico tiene como efecto resultante que la concreción de las versiones nunca sea la misma, en función de los instrumentos de cada familia que se elijan. La partitura sólo especifica el número de ejecutantes, cuatro, en las dos versiones.

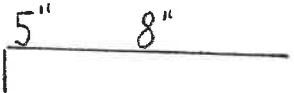
La partitura consta de quince páginas, que como en las obras anteriores, pueden considerarse como quince pequeñas obras ya que cada página está concebida como un todo con una entidad propia, aunque luego mantenga una coherencia estructural con el resto. El procedimiento que sigue Villa Rojo es el de la superposición e intercalación de unos elementos sobre otros, procedimiento muy común en este periodo. Los elementos intercalados y repetibles son colocados en superposición o paralelismo con los no repetibles, este es el procedimiento organizativo de la obra. Villa Rojo acude a la intercalación de secciones paralelas no repetibles entre las secciones repetibles. En cuanto al contenido de las secciones, el de las secciones no repetibles es de carácter diverso y, en muchas ocasiones, está realizado por todos los instrumentos y, en otras ocasiones, ofrece distintas variaciones en su elaboración. La



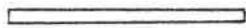
elaboración del material es empleada también como principio organizador y generador de la obra. Las alturas no están determinadas en ninguna sección de la partitura, para facilitar todo tipo de emisiones y articulaciones del sonido sin ningún tipo de condicionante. La duración de las distintas partes es diferente, excepto en las secciones no repetibles de la página dos, tres, cuatro, seis, ocho, nueve, diez y trece. En cada página, está indicada una duración total y una barra divisoria en secciones, en función de la división del tiempo total de la página en segundos, que sirve de referencia a los intérpretes. Estas barras de duraciones servirán, en algunas páginas, para indicar las entradas en cada una de las secciones. La simultaneidad o no en las entradas de las distintas partes producirán relaciones verticales o polifonías escalonadas creando contrastes entre las distintas duraciones, según el análisis realizado por el mismo compositor.

La grafía empleada por Villa Rojo para especificar en la partitura el parámetro duración es una grafía muy clara, tanto para las entradas de cada instrumento, como para la duración de las secciones. Puede ser indicada a través de un valor concreto o con un margen de segundos que introducen el factor indeterminante.

 Grafía de las entradas de cada una de las secciones.

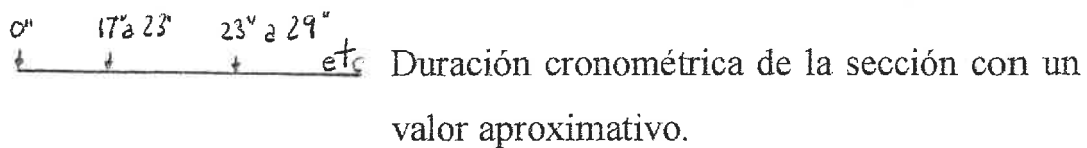
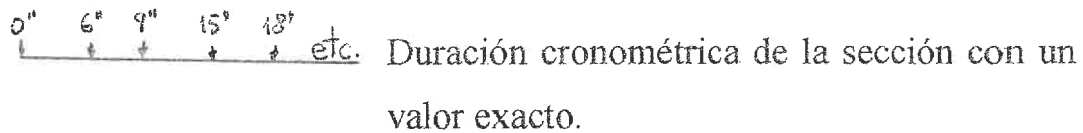
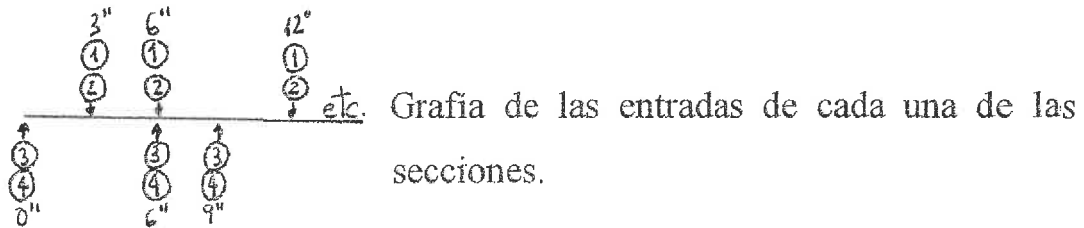
 Duración cronométrica de la sección, con un valor preciso.

5" a 8" Duración cronométrica de la sección, permitiendo cierta aleatoriedad entre los segundos indicados.

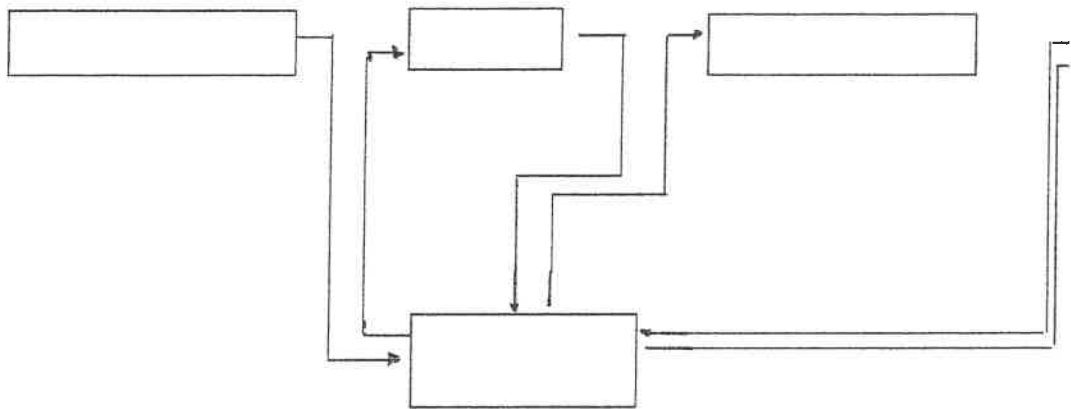
 Silencio. Debe interpretarse como una pausa, en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentra.

El planteamiento organizativo es más complejo que en *Formas para una estructura*. Se emplea -para el análisis- una sola de las versiones, porque las dos son idénticas estructuralmente. Sólo difieren en las indicaciones válidas para cada grupo.

Villa Rojo aporta un esquema temporal general de la obra, y utiliza en la misma una grafía singular que indica la duración de las secciones mediante una línea del tiempo.



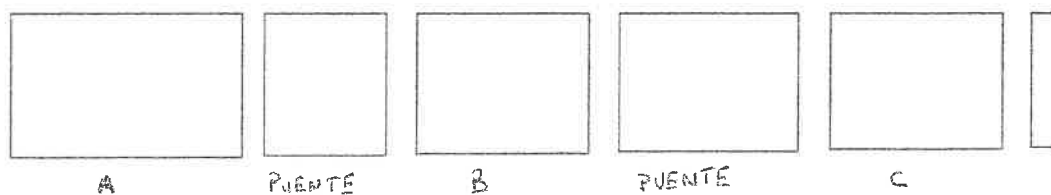
En la página 1, un material sirve de puente. Este material tiene una duración exacta y es alternado con otros cuatro materiales de duración cronométrica aproximativa.



Estructura de la página 1, A puente B puente C puente D.

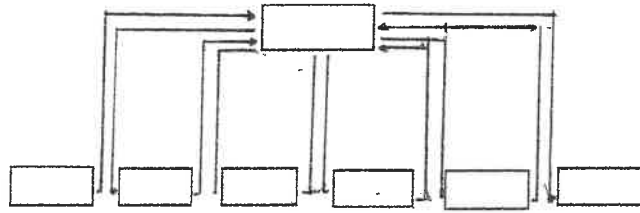
En la página 2 todas las duraciones son exactas. Una sección sirve de puente y se alterna, en esta ocasión, con otros seis elementos. La estructura es la misma que la de la página 1, pero ampliando los materiales que son alternados con el puente.

A puente B puente C puente D puente E puente F

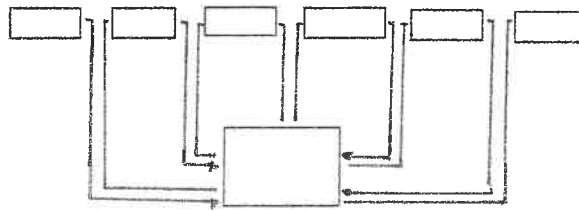


La página 3 está dividida en dos partes. Tal división puede ser considerada como resultado del desdoblamiento en espejo de la estructura de la página 2, siempre teniendo en cuenta variaciones existentes entre los bloques. El bloque puente en la parte superior de la página es un rectángulo; y los bloques adyacentes son cuadrados. En la parte inferior de la página, la forma es inversa. La duración de todos los bloques es cronométrica y exacta, así como la duración total de la página.

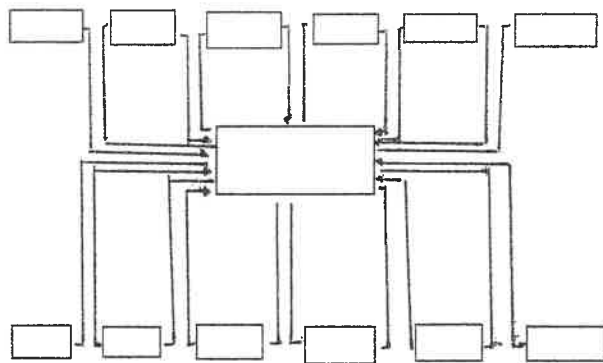
## Estructura 1 de la página 3.



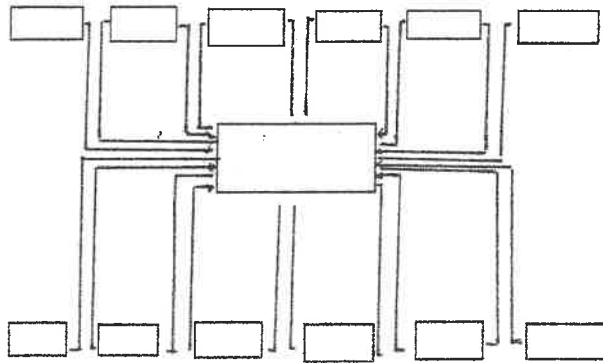
## Estructura 2 de la página 3.



La página 4 desdobra en espejo las dos partes de la página 3. Con lo cual, cada instrumento del grupo tiene su propio material, que es alternado con el material común del puente. Pero, aunque el material de cada instrumento sea diferente, la ejecución de un puente es común para dos instrumentos. Estos se agrupan por partes para alternarse con el mismo material que deben realizar conjuntamente. La página tiene una duración cronométrica exacta, y cada bloque también está determinado temporalmente. Parte superior.

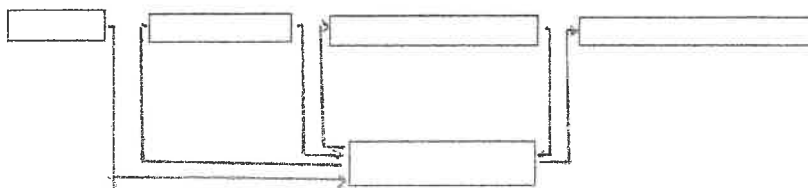


Parte inferior de la página.

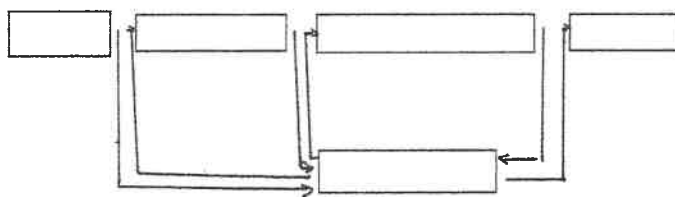


La página 5 tiene una estructura diferente a las anteriores. Se divide en cuatro pequeñas estructuras. Cada bloque adyacente tiene una duración aproximada en segundos, mientras que el bloque puente tiene una duración exacta en segundos. La duración total de la sección es aproximativa e indicada en segundos.

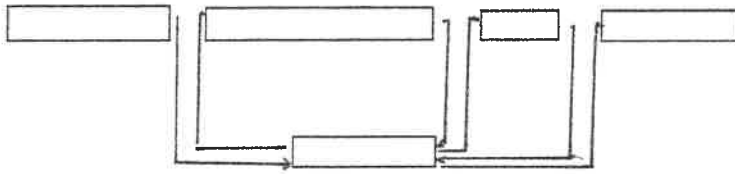
Estructura 1.



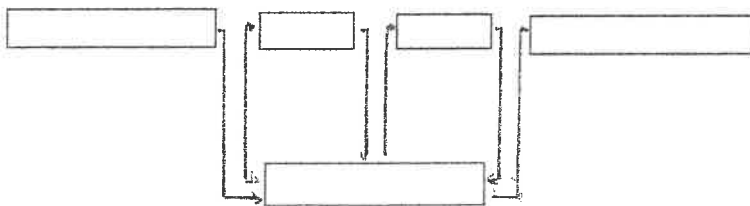
Estructura 2.



## Estructura 3.

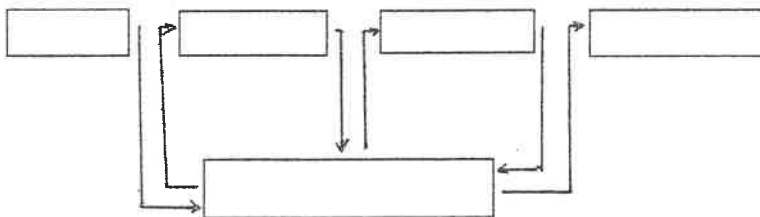


## Estructura 4.

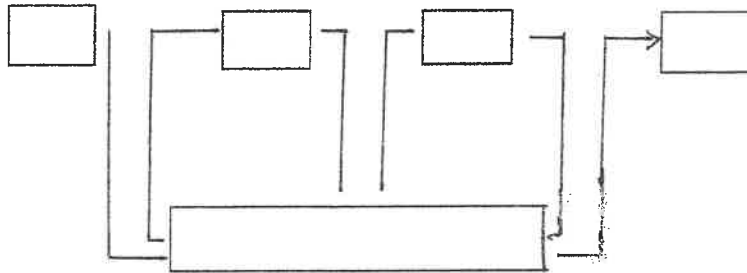


La única diferencia existente entre la página 5 y la 6 es la inversión de la distribución de las duraciones. En los bloques puente la duración es aproximativa en segundos, mientras que en los bloques adyacentes es también indicada en segundos, pero es exacta. La estructura es la misma que la de la página 5, pero se modifica levemente el aspecto visual, puesto que las estructuras 2 y 4 emplean separaciones mayores entre los bloques.

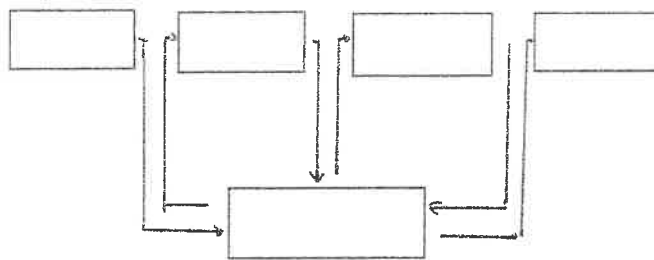
## Estructura 1.



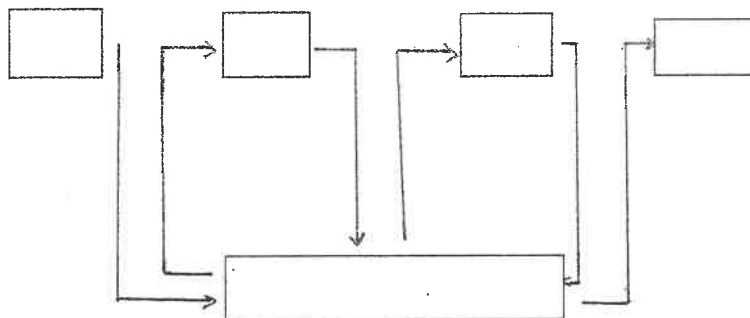
Estructura 2.



Estructura 3.

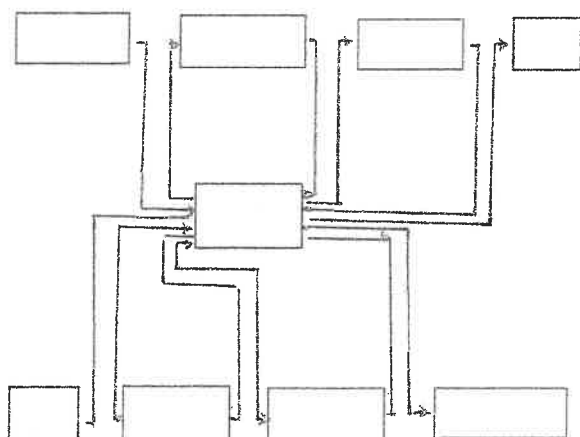


Estructura 4.



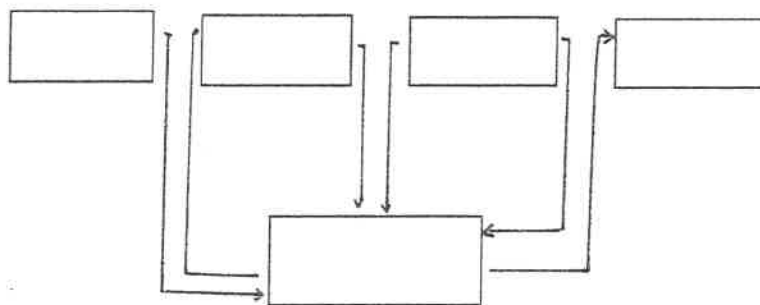
La página 7 surge del desdoblamiento en espejo, pero tomando como centro de referencia el bloque puente, mientras que en casos anteriores era a la inversa. Los cuatro instrumentos se agrupan dos a dos para interpretar el material. La estructura tiene un bloque único o puente y ocho bloques adyacentes; cuatro en la parte superior al bloque único y cuatro en la inferior. La duración es exacta e indicada en segundos en el bloque central, mientras que en el resto es aproximativa. La duración total de la página es aproximativa, no pudiendo exceder los 69 segundos y partiendo de los 51 segundos.

Estructura de la página 7.

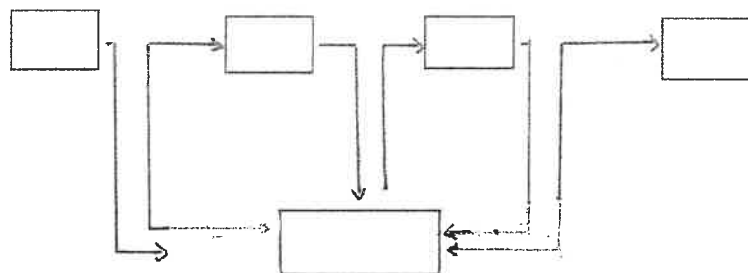
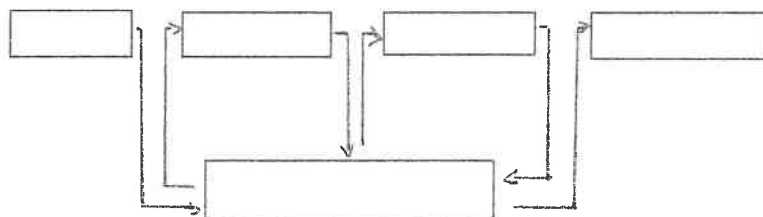


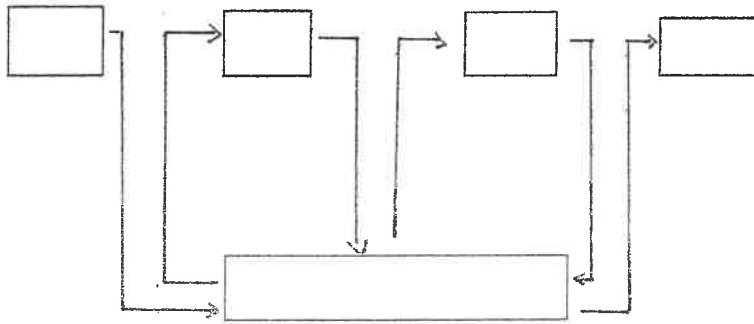
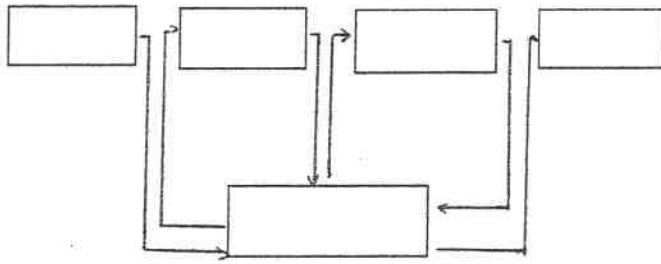
La página 8 busca la simplificación de la estructura, como nuevo punto de partida sobre el que volverán a generarse nuevas organizaciones estructurales. La duración de todos los bloques es exacta, así como la duración total de la sección. La estructura responde al tipo A puente B puente C puente D. Los cuatro instrumentos interpretan el mismo material en todos los bloques.





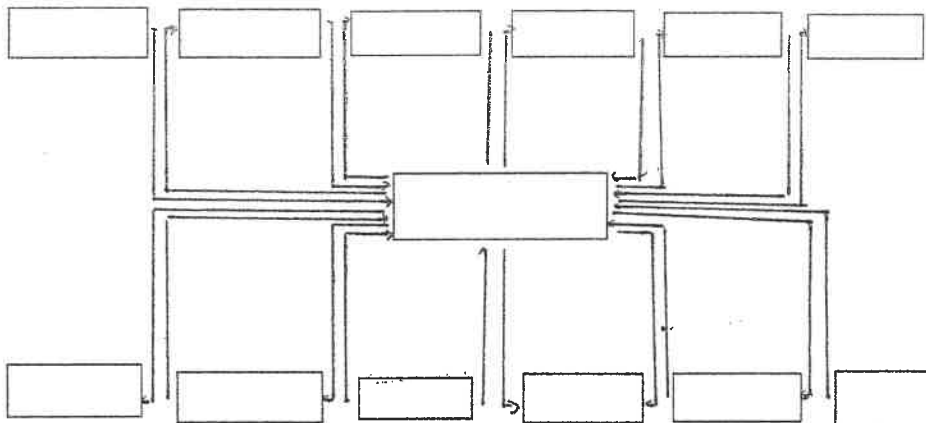
La página 9 es prácticamente idéntica a la página 6, en cuanto a la estructura, la duración de los bloques y la duración total de la propia página. Es una sección muy interesante por el material que contienen los puentes; por ejemplo, el silencio, que nunca había aparecido hasta el momento en esta partitura. Por otra parte, los materiales de los otros bloques son extremadamente simples y están basados en la prolongación sin vibrar de un sonido, que en cada bloque tiene una calidad diferente.



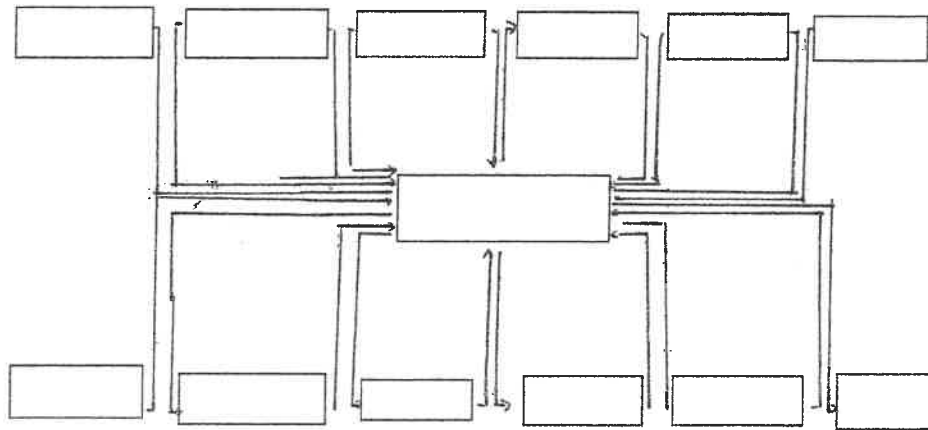


La página 10 está dividida en dos partes. De los cuatro instrumentos, dos ejecutan conjuntamente un puente y otros dos ejecutan el otro puente. Este hecho es el que da como resultado una determinada estructura. La duración de los bloques y la duración total de la página está determinada exactamente en segundos.

Estructura 1.

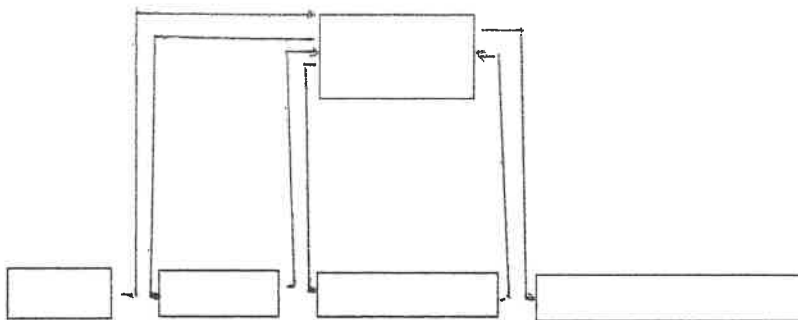


## Estructura 2.

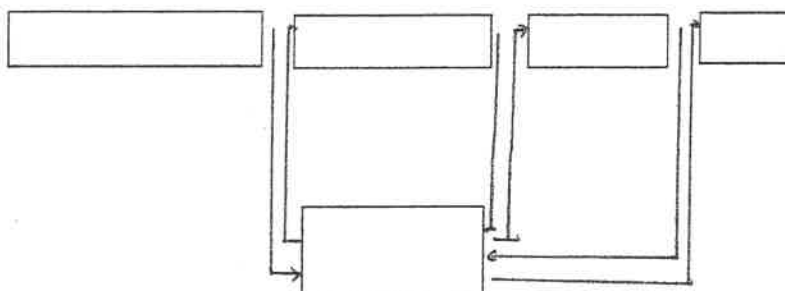


La página 11 es idéntica -en cuanto a su estructura- a la página 3, pero difiere en el número de bloques adyacentes y en su forma, directamente proporcional al número de materiales y a su prolongación. Los instrumentos se agrupan de dos en dos para realizar el material compartiendo cada dos el mismo bloque puente. También se diferencia de la página 3 en que la duración de los bloques adyacentes y la duración total de la página es aproximativa.

## Estructura 1.

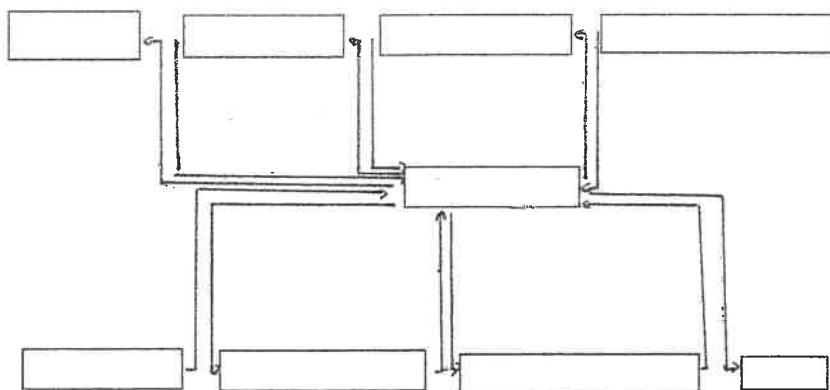


## Estructura 2.

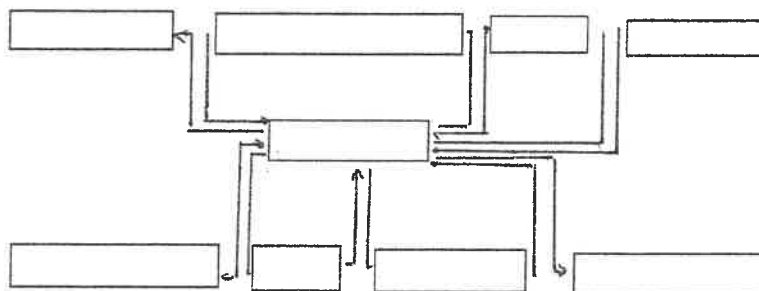


La estructura de la página 12 es idéntica a la de la página 4, y a la de la página 10. La diferencia entre la 12 y las anteriores es el número de bloques adyacentes; en la página 12 son cuatro, y en la página 4 y 10 son seis. Otra diferencia radica en la duración; en la página 12 la duración de los bloques adyacentes y la duración total de la sección es aproximativa, mientras que en las anteriores es exacta.

## Estructura 1.

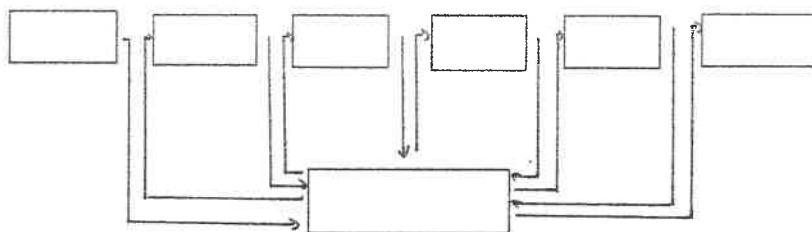


## Estructura 2.

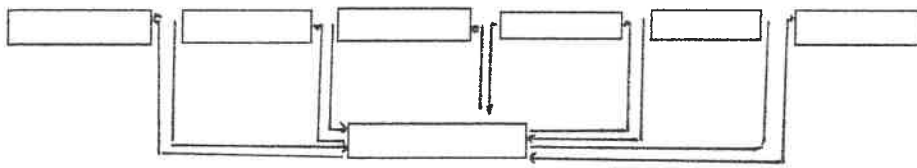


La página 13 es idéntica estructuralmente a la página 5, 6 y 9. Una de las diferencias se encuentra en el número de materiales; en la página 13 los bloques adyacentes son seis, mientras que en las anteriores son cuatro. La duración de todos los bloques, así como la duración total de la sección en la página 13 son exactas. Sin embargo, en la 9 y la 6, la duración de los bloques puentes y la duración total es aproximativa. Ambas contrastan con la 5, cuya distribución temporal es inversa a la de las páginas 9 y 6.

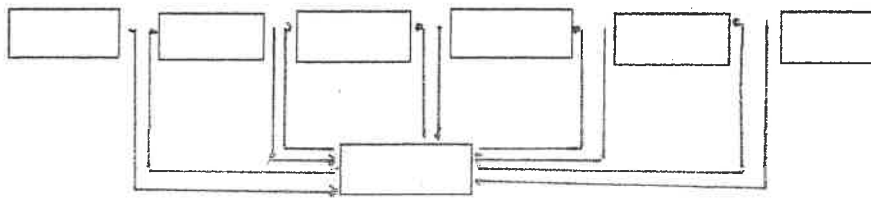
## Estructura 1.



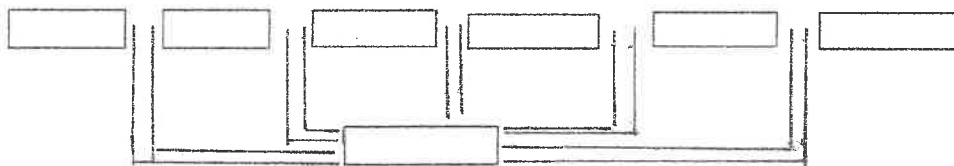
Estructura 2.



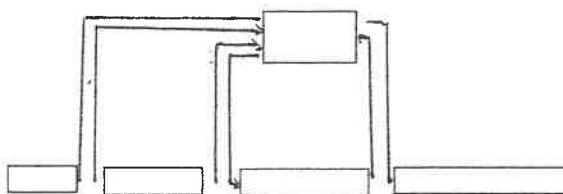
Estructura 3.



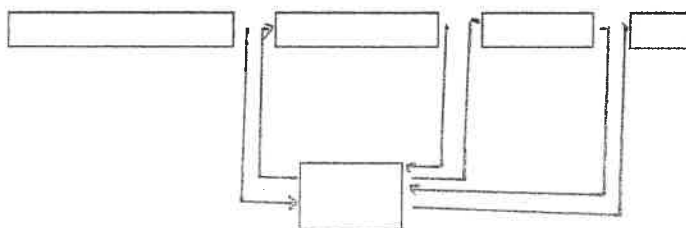
Estructura 4.



La página 14 tiene una estructura idéntica a la página 3 y a la página 11. Pero la página 14 y la 11 tienen más similitudes por tener ambas el mismo número de bloques adyacentes. En cuanto al parámetro temporal, la distribución de las duraciones de la página 14 y 121 es completamente idéntica. En la página 6 esta distribución temporal es diferente, por ser todas las duraciones exactas y ninguna aproximativa.



La página 15 comparte estructura con la página 4, 10 y 12. Las páginas 15 y 12 tienen cuatro bloques adyacentes, mientras que la 4 y la 10 tienen seis bloques. La distribución temporal de la 12 y la 15 es idéntica, sólo cambia el número de segundos. En estas páginas- 15 y 12- la duración de los bloques adyacentes y la duración total de la sección es aproximativa. Sin embargo, en las páginas 4 y 10 la duración de los bloques y de toda la sección es exacta.



Los materiales empleados en *Estructuras* son muy diversos, la organización de las frecuencias es sustituida por los siguientes signos:

Aire solamente.



Sonidos vacíos, huecos, artificiales...



Armónico sin determinar su altura.



Voz aguda, producida a través de los instrumentos.



Voz central, producida a través de los instrumentos.



Voz grave, producida a través de los instrumentos.



Sonidos dobles, triples, simultáneos, de los cuales uno debe ser del registro agudo.



Sonidos dobles, triples....simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro central.



Sonidos dobles, triples... simultáneos, de los cuales uno debe del registro grave.



Estudio de los materiales que aparecen en las diferentes estructuras o paginas.

Pagina 1.

Aire solamente que es prolongado siempre *crescendo* en progresiva aumentación.



Sonido vacío, hueco, artificial, prolongado sin vibrar.

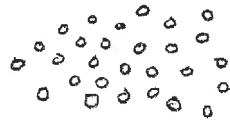




Voz y sonido prolongados desafinándolos ascendente y descendentemente con irregularidad.



Armonicos.



Sonidos dobles, triples, prolongados sin vibrar.



Pagina 2.

Armónico prolongado sin vibrar.



Armónico prolongado muy vibrado.



Armónico prolongado con ataques a la misma velocidad e intensidad, secamente.



Voz del registro grave prolongado sin vibrar.



Voz del registro central prolongada desafinándola ascendente y descendientemente con irregularidad.



Voz del registro grave prolongada en *crescendo* en progresiva aumentación.



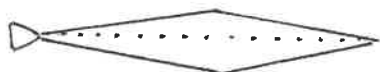
Sonido vacío, hueco, artificial prolongado con ataques rápidos repetidos secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Sonido vacío, hueco, artificial prolongado con *accelerando* y *rallentando* y un *vibrato* prolongado.



Aire solamente prolongado con ataques repetidos, secamente, en *crescendo*, *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*.



Aire solamente prolongado con *flutterzunge*.



Aire solamente prolongado con ataques realizados a la misma velocidad e intensidad, secamente.



Sonidos dobles, triples, prolongados sin vibrar.



Aire solamente con combinaciones de articulación en *legato* y picado.



Página 3.

Todos los elementos que aparecen en esta página ya han sido empleados anteriormente a excepción de dos materiales:

Sonidos vacíos, huecos, artificiales prolongados con *flutterzunge*.



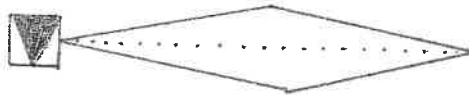
Aire solamente prolongado con ataques repetidos secamente en *accelerando* y *rallentando*.



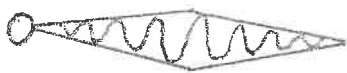
Página 4.

Los materiales de la página 4 no contienen ningún elemento novedoso en el tratamiento de los mismos a excepción de dos elementos, cuya elaboración no había aparecido con anterioridad.

Sonidos dobles, triples, uno de ellos debe pertenecer al registro grave. Estos sonidos son prolongados mediante ataques repetidos secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Armónico prolongado *accelerando* y *rallentando* el vibrato.



Página 5.

En esta página, el bloque central está constituido por elaboraciones de aire, mientras que los bloques adyacentes están formados por elaboraciones de sonidos huecos. Las únicas elaboraciones de materiales que no habían aparecido anteriormente en la partitura son las siguientes:

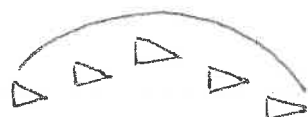
Sonido vacío, hueco, artificial, prolongado desafinándolo ascendente y descendente de forma irregular.



Sonido vacío, hueco, artificial que es prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



Emisiones de aire en *legato*.



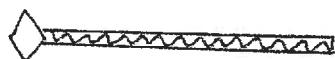
Página 6.

En esta página, tanto el bloque central como los bloques adyacentes están constituidos por elaboraciones de sonidos vacíos, huecos, artificiales. Las únicas elaboraciones novedosas son las siguientes:

Sonido vacío, hueco, artificial prolongado mediante un trino.



Sonido vacío, hueco, artificial prolongado muy vibrado.

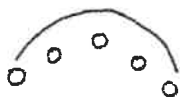


En la página 7 tanto el bloque central como los bloques adyacentes están constituidos por elaboraciones de sonidos huecos que ya han aparecido anteriormente en la partitura. En la página 8, el bloque central está constituido por materiales de calidades diversas, mientras que los bloques adyacentes están constituidos por elaboraciones de sonidos huecos o vacíos, solamente. En la página 9, aparece el silencio como elemento único de los bloques centrales.

 Silencio.

En la página 10, el compositor sólo recurre a las elaboraciones de voz, tanto en los bloques centrales como en los bloques adyacentes. En la página 11, se emplean elaboraciones de voz, a excepción del bloque central de la estructura de la parte superior de la página. En la página 12 no hay ningún elemento novedoso en cuanto a su tratamiento. La página 13 rompe la dinámica sonora empleando la combinación de silencios con armónicos y voz y sonido. En la página 14, Villa Rojo emplea elaboraciones de armónicos en los bloques adyacentes y sonidos huecos en el central. Por último, en la página 15 combina los silencios, en los bloques centrales, con los armónicos de los bloques adyacentes. El tratamiento de los armónicos, sí es novedoso en esta página.

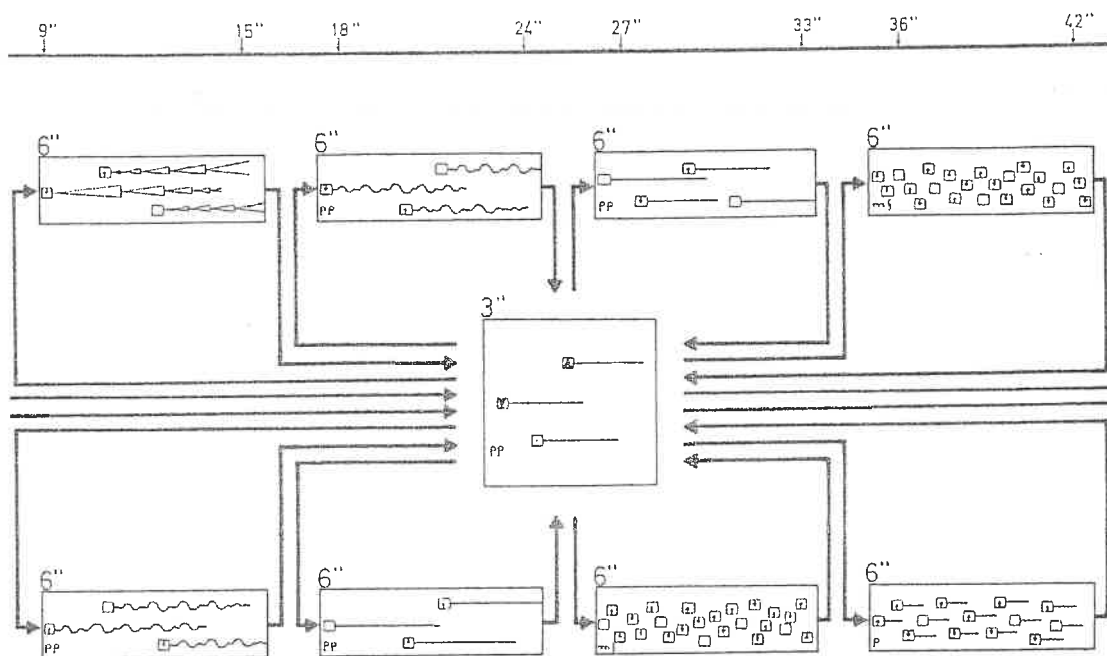
Combinación de armónicos en *legato*.



Combinación de armónicos en *legato* y en *picado*.



Armónico prolongado con ataques repetidos secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Fragmento de *Estructuras I*.

Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982

*Planos* fue compuesta para el grupo *The Forum Players*, teniendo en cuenta sus posibilidades técnicas. Al igual que en las dos obras anteriores, la partitura desdobra en dos versiones: *Planos I* y *Planos II*. Ambas se diferencian en las fuentes sonoras empleadas. *Planos I* está realizada para cuarteto formado por: soprano, trombón, clarinete y contrabajo. Esta combinación produce un efecto tímbrico chocante, al recurrir a fuentes sonoras poco habituales. La partitura está dividida en ocho páginas, que también pueden ser consideradas como ocho breves piezas. La estructura de las páginas es idéntica. Dicha estructura está formada por elementos individuales destinados a un instrumento específico y elementos comunes válidos para la interpretación colectiva. La movilidad la aporta la división, diferente en cada una de las páginas, de la estructura entres partes y éstas, a su vez, en elementos individuales y comunes. La rigidez, sin embargo, la aporta la conservación de la misma estructura a lo largo de las ocho páginas.

Cada página está dividida en tres partes: a, b y c. La parte “a” está dividida a su vez en dos secciones. La primera sección está formada por los elementos de cada instrumento que son atacados de manera simultánea por los cuatro ejecutantes. La segunda sección de la parte “a” está formada por un cuadro de duración variable y está destinada a la realización colectiva. La parte “b” se corresponde con el espacio intermedio de la página y también está compuesta por elementos individuales y elementos colectivos. Los elementos individuales son realizados por cada miembro de forma individual a modo de solos al principio de la sección, para después pasar a realizar la interpretación colectiva contenida en el círculo central de la sección. El material

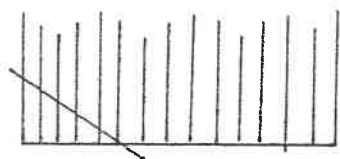


empleado en la parte “b” contrasta, en cuanto a su naturaleza. En las secciones individuales, el material se emplea con una predisposición virtuosística, mientras que en las secciones comunes adquiere una naturaleza estática. La parte “c” está organizada como una inversión de la parte “a”, es decir, si en “a” comienzan a exponer el material individual para luego atacar el colectivo, en la parte “c” se comienza por el colectivo para luego atacar el individual.

Villa Rojo juega con las alturas alternando secciones donde las alturas se especifican, con secciones donde las alturas no se determinan. La duración también introduce elementos aleatorios, en cuanto que hay secciones con indicación cronométrica, secciones con duración cronométrica que deja unos segundos de margen y secciones sin duración específica, como ocurre en el círculo central de la parte “b”, en el cual sólo se especifica que debe finalizar su duración cuando concluya la ejecución de dicha parte.

La grafía empleada por Villa Rojo indica, además del fin que se persigue, con qué procedimientos se debe realizar el sonido de las distintas partes, así como introduce algún elemento novedoso.

Indicaciones referentes al tiempo.



Pasaje rapidísimo. Estos grupos deben ser realizados dentro de la mayor velocidad posible, siendo su número aproximado según la dimensión.

## Distintas calidades sonoras.

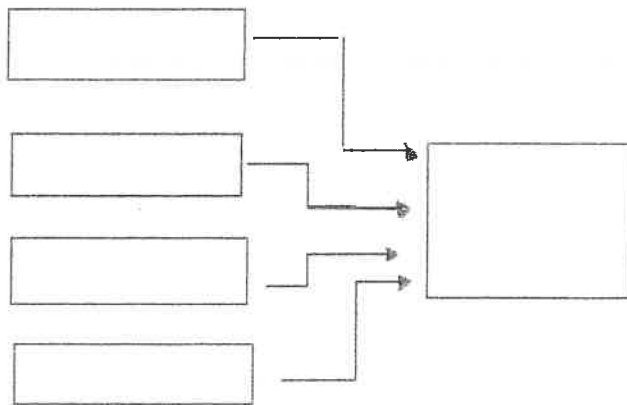


Sonido producido por medios particulares, muy poco perceptible, con frecuencias indeterminadas; aire a través de los tubos de los instrumentos, aire con distintas posiciones vocales, etc.

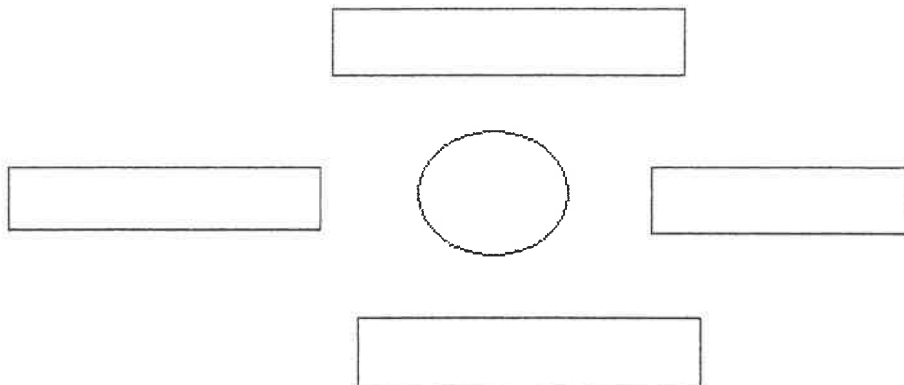


Sonidos vacíos, huecos, artificiales, obtenidos con “posiciones falsas”, sonidos nasales, guturales; sonidos con leño, *ponticello*, distorsionados y extraños, poco frecuentes.

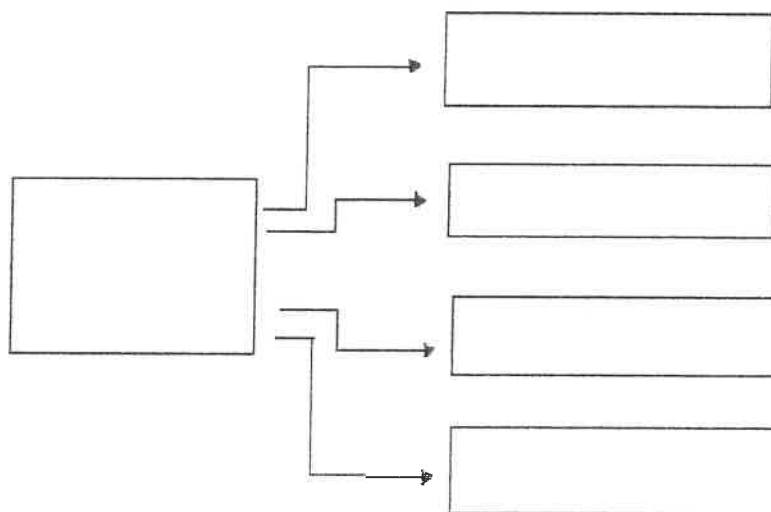
## Estructura de la parte “a”.



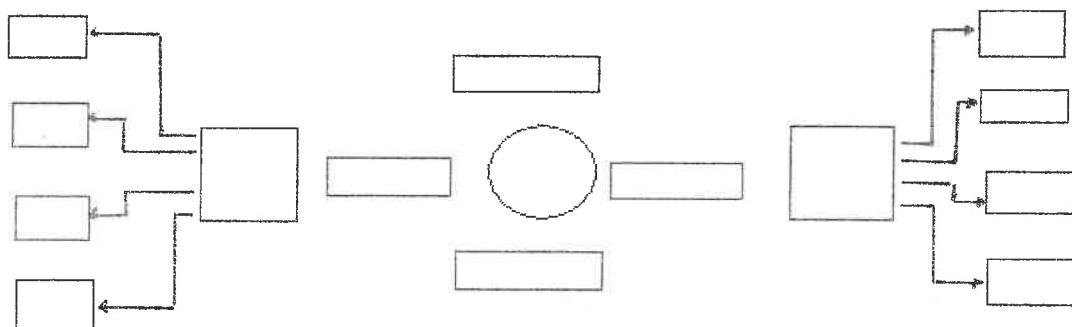
## Estructura de la parte “b”.



Estructura de la parte “c”.



Estructura general de la página.



La duración total de la página está determinada por la duración de los bloques, que puede ser aproximativa o exacta, a excepción del círculo central de la parte “b” que tiene una duración libre. En la página 1, la duración de cada uno de los bloques o elementos es aproximativa es segundos. En la página 2, la duración de los elementos individuales de la parte “a” y de la parte “b” es exacta,

mientras que la del resto de elementos es aproximativa. En la página 3 y la 4, la duración de todos los elementos es exacta. En la página 5 y 6, todas las indicaciones de duración son exactas, a excepción de los elementos comunes de la parte “a” y “b” que tienen una duración aproximativa. En la página 7, la duración de todos los elementos de la parte “a” es aproximativa, los elementos de la parte “b” tienen una duración exacta, y los elementos individuales de la parte “c” tienen una duración aproximativa, mientras que la del elemento común es exacta. Por último, en la página 8 todas las duraciones son exactas.

En cuanto al orden de realización de las partes; en la parte “a” los cuatro intérpretes atacan simultáneamente los elementos individuales. Cuando se finalice el tiempo de realización de los elementos individuales. Cada intérprete debe pasar a realizar el elemento común, que es interpretado hasta que uno de los intérpretes realice una señal., si la duración de éste es aproximativa. Una vez realizada la señal, ese mismo comenzará a ejecutar su correspondiente elemento individual de la parte “b”. Tras él, uno a uno realizan su parte individual correspondiente, con la duración aproximativa o exacta indicada. El último intérprete que realiza su parte individual da la señal al resto para atacar todos juntos el elemento común. Como el círculo de la parte “b” no tiene duración, a los pocos segundos de haberlo comenzado a realizar, los intérpretes pueden volver a ejecutar su material correspondiente para continuar con el círculo común -base sonora de esa parte-. Una nueva señal -de uno de los miembros- indica que se pasa a la parte “c”. Todos los intérpretes realizan en conjunto el cuadro central, siempre teniendo en cuenta la duración indicada. Con otra señal de uno de los miembros, se pasa a la realización de las partes individuales y,

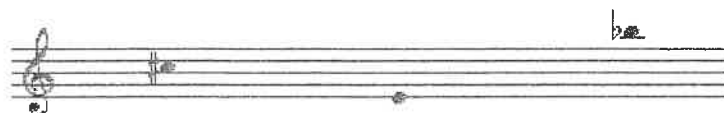
cuando éstas concluyen, finaliza la página y el proceso comienza de nuevo en la siguiente.

Los materiales empleados en *Planos I* son muy diversos. Las alturas combinan frecuencias determinadas con frecuencias indeterminadas, asociadas a sonidos de calidades diversas. Cuando las alturas son fijas, el compositor juega con la organización de los sonidos en doce alturas:



A cada parte le otorga tres alturas, que serán elaboradas de diferentes formas:

Soprano.



Clarinete.



Trombón.



## Contrabajo.



Las frecuencias indeterminadas se corresponden con los siguientes sonidos:



Sonido muy poco perceptible con frecuencias indeterminadas, semejante al aire a través de los tubos de los instrumentos -sonido blanco-.



Sonidos vacíos, huecos, artificiales, obtenidos con “posiciones falsas”.



Armónico.



Voz aguda.



Voz central.



Voz grave.

Elementos de los bloques centrales.

Estructura "a"

Voz aguda prolongada sin vibrar.



Sonido vacío, hueco, artificial prolongado sin vibrar.



Armónico prolongado sin vibrar.



Voz prolongada sin vibrar.



Página 1.

Estructura "b".

Voz central prolongada sin vibrar.



Armónico prolongado sin vibrar.



Sonido vacío, hueco prolongado desafinándolo ascendente y descendientemente con irregularidad.



Armónico prolongado *accelerando* y *rallentando* el vibrato.



Sonido vacío, hueco prolongado siempre *crescendo* en progresiva  
aumentación.



Página 1.

Estructura "c".

Armónicos prolongados sin vibrar.



Sonidos vacíos, huecos prolongados sin vibrar.



Voz central prolongada sin vibrar.



Voz del registro agudo prolongada sin vibrar.



Página 2.

Estructura "a".

Armónicos prolongados sin vibrar.

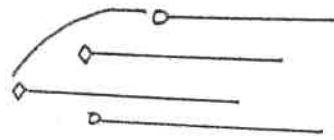


Página 2.

Estructura "b".



Armónicos y sonidos vacíos, huecos, prolongados sin vibrar.



Página 2.

Estructura “c”.

Aire.



Página 3.

Estructura “a”.

Aire prolongado con *flutterzunge*.



Página 3.

Estructura “b”

Combinaciones de aire en *legato*.



Página 3.

Estructura “c”.

Sonidos de altura determinada realizados con *sforzando*. Cada instrumento realizará el sonido que le pertenezca de la serie.



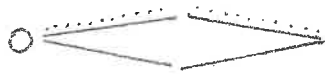
Página 4.

Estructura "a".

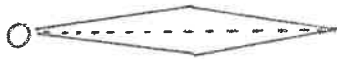
Armónico prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



Armónico prolongado con ataques repetidos, secamente, en *crescendo* o *diminuendo*, *accelerando* o *rallentando*.



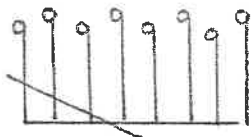
Armónico prolongado con ataques repetidos no secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Página 4.

Estructura "b".

Armónicos realizados lo más rápido posible.



Página 4.

Estructura "c".

Combinación de armónicos con sonidos de frecuencia determinada.



Página 5.

Estructura "a".

Sonido vacío, hueco prolongado sin vibrar.



Voz del registro agudo prolongada sin vibrar.



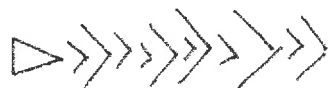
Armónico prolongado sin vibrar.



Página 5.

Estructura "b".

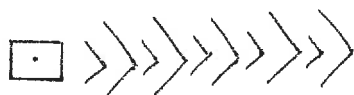
Aire atacado de forma repetida a distinta velocidad e intensidad.



Página 5.

Estructura "c".

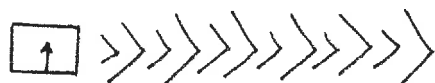
Voz del registro medio atacada de forma repetida a distinta velocidad e intensidad.



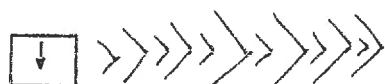
Armónico prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



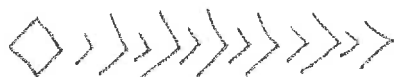
Voz del registro agudo prolongada con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



Voz del registro grave prolongada con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



Sonido vacío, hueco, prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



Página 6.

Estructura “a” y Estructura “b”.

Sonido vacío, hueco, prolongado con *flutterzunge*.



Página 6.

Estructura “c”.

Silencio.



Página 7.

Estructura “a”.

Sonidos de frecuencia determinada en *sforzando*.

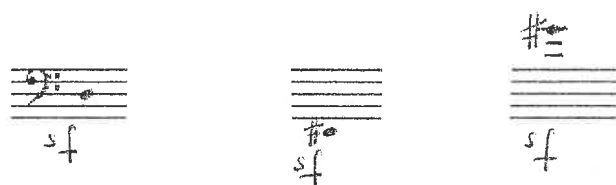
Clarinete.



Soprano.



Trombón.



Contrabajo.



Página 7.

Estructura "b".

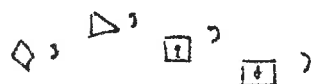
Combinación de aire y sonidos vacíos, huecos en *legato* y picado.



Página 7.

Estructura "c".

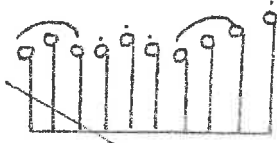
Combinación de aire, sonidos vacíos y voz del registro agudo y registro grave continuados de respiraciones.



Página 8.

Estructura "a".

Armónicos realizados lo más rápido posible combinando articulaciones ligadas y picadas.



Página 8.

Estructura "b".

Armónico prolongado sin vibrar.



Sonido vacío, hueco, prolongado sin vibrar.



Voz del registro central prolongada sin vibrar.



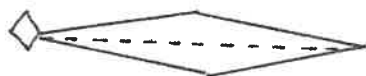
Aire prolongado sin vibrar.



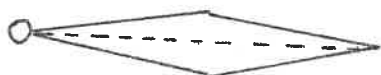
Página 8.

Estructura "c".

Sonido vacío, hueco, prolongado con ataques repetidos no secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Armónico prolongado con ataques repetidos no secamente en *accelerando* y *rallentando*.

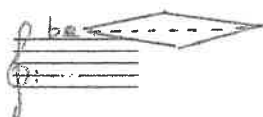


Voz del registro medio prolongada con ataques repetidos no secamente en *accelerando* y *rallentando*.



Elaboraciones o prolongaciones de las alturas determinadas:

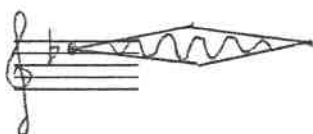
Sonido prolongado mediante ataques repetidos no secamente en *accelerando* y *rallentando*. Deben ser realizados en el sonido que le precede en proporción a la duración o parte donde se encuentra.



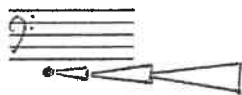
Sonido prolongado sin vibrar. Debe prolongarse el sonido en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentra.



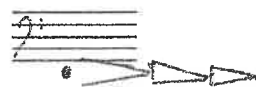
Prolongación del sonido *accelerando* y *rallentando* el vibrado. Debe ser prolongado en proporción a la duración o parte donde se encuentra.



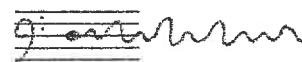
Sonido prolongado siempre *crescendo* en progresiva aumentación. Debe ser prolongado en proporción con la sección o parte donde se encuentra.



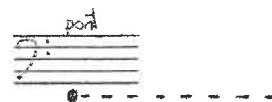
Sonido prolongado siempre *diminuendo* en progresiva disminución que debe ser prolongado en proporción con la sección o parte donde se encuentra.



Prolongación del sonido desafiando éste ascendente o descendente. El sonido debe ser prolongado en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentra.



La prolongación del sonido debe efectuarse atacando éste con la misma velocidad e intensidad, no secamente. Este sonido debe ser prolongado en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentre.

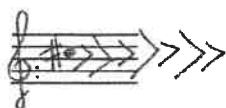


El sonido debe ser prolongado atacándolo con la misma velocidad e intensidad, secamente. Su duración debe prolongarse en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentre.

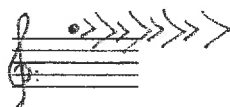




El sonido es prolongado mediante ataques repetidos con distinta velocidad e intensidad, seca e irregularmente. El sonido es prolongado en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentra.



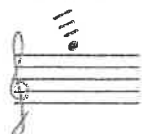
El sonido es atacado con distinta velocidad e intensidad, seca e irregularmente. Debe ser prolongado en proporción a la duración de la sección o parte donde se encuentre.



El sonido es prolongado mediante ataques repetidos, secamente en *crescendo* o *diminuendo*, *accelerando* o *rallentando*. La duración será proporcional a la sección o parte donde se encuentre.



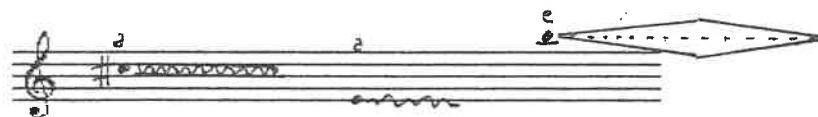
Altura elaborada mediante trémolo o *flutterzunge*.



Materiales específicos de la voz:

Elaboraciones sobre vocalizaciones de texto. Su duración será proporcional a la sección o parte en la que se encuentren:

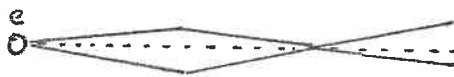
Combinación de distintas pronunciaciones sobre sonidos de altura determinada.



Aire con distintas posiciones vocales. Villa Rojo divide el material de este bloque en dos partes mediante la articulación ligada.



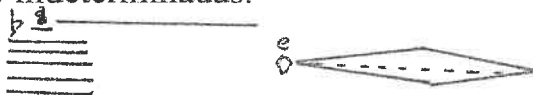
Armónico -o sonido muy agudo- pronunciado con la vocal "e". Este sonido es prolongado con ataques repetidos no secamente en *accelerando*, *diminuendo* y de nuevo *accelerando*.



Sonido nasal o gutural que es prolongado *accelerando* y *rallentando* el vibrado.



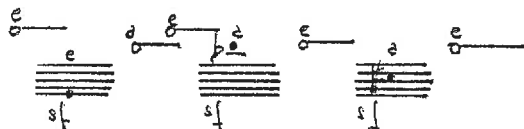
Combinaciones de distintas pronunciaciones sobre alturas fijas y alturas indeterminadas.



Combinación de aire con distintas posiciones vocales en *legato* que son alternadas con sonidos reales de altura determinada.



Combinaciones de distintas pronunciaciones sobre sonidos armónicos -sonidos muy agudos- y sonidos reales de altura fija o determinada.



Villa Rojo especifica en todo momento cómo deber ser atacado el sonido y, también, como debe ser su calidad. El tratamiento fonético del texto es diferente al que veremos posteriormente en *Apuntes para una realización abierta*. En esta obra, cada pronunciación es elaborada al máximo. En los sonidos de altura indeterminada, Villa Rojo deja a la voz cierta libertad en el modo de obtenerlos y en la frecuencia de los mismos. La libertad de duración no es total, porque depende en todo momento de la duración de la sección que la que se encuentre y del número de sonidos contenidos en la misma. Sin embargo, elementos como: el vibrado, el ataque, la articulación, la dinámica, el número de sonidos y su calidad sí son controlados al máximo.

Materiales específicos del clarinete con alturas determinadas.

Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado *accelerando* y *rallentando* el vibrato.



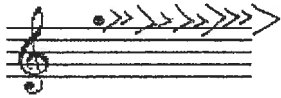
Sonido prolongado con ataques repetidos en *accelerando* y *rallentando*..



Sonidos con articulación en picado.



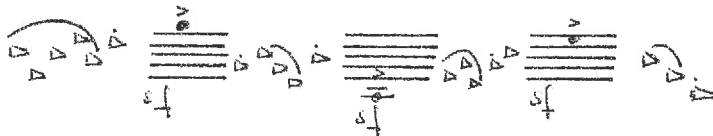
Sonido prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad.



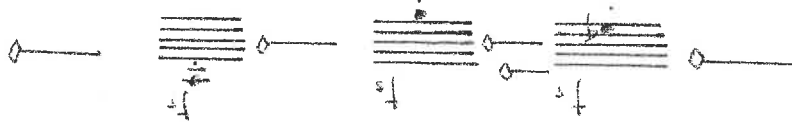
Sonido prolongado con ataques repetidos, secamente en *crescendo* o *diminuendo*, *accelerando* o *rallentando* el vibrato.



Combinaciones de aire, articulado en picado y ligado, con sonidos de altura determinada acentuados.

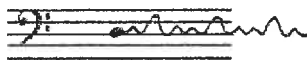


Combinaciones de sonidos vacíos prolongados sin vibrar con sonidos con articulación en picado.



Materiales específicos del trombón. Alturas determinadas:

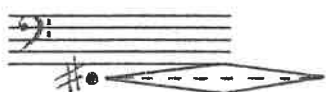
Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendente de forma irregular.



Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado con ataques repetidos, no secamente, en *accelerando* y *rallentando*, *aumentando* y *diminuendo*.



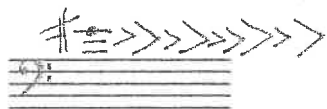
Sonido prolongado *accelerando*, *rallentando*, *aumentando* y *diminuendo* el vibrato.



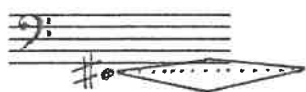
Sonidos con articulación en picado.



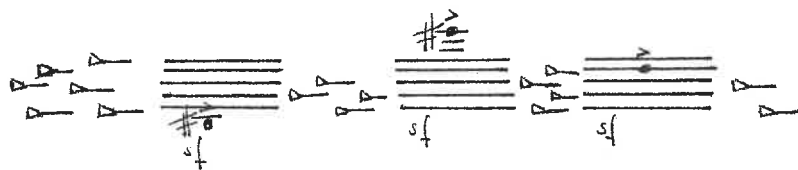
Sonido prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad de forma irregular.



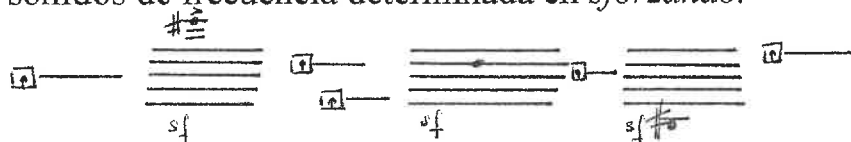
Sonido prolongado con ataques repetidos, secamente, en *crescendo* o *diminuendo*, *accelerando* o *rallentando*.



Combinación de aire, prolongado sin vibrar, con sonidos de frecuencia determinada acentuados.

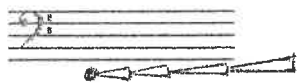


Combinación de voz del registro agudo, prolongada sin vibrar, con sonidos de frecuencia determinada en *sforzando*.

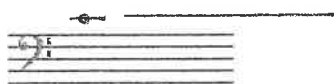


Materiales específicos del contrabajo. Alturas determinadas:

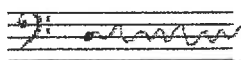
Sonido realizado con *arco normale* prolongado siempre *crescendo* en progresiva aumentación.



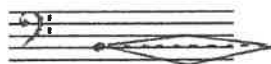
Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendientemente de forma irregular.



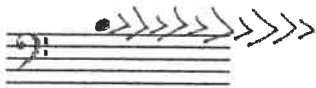
Sonido prolongado con ataques repetidos en *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* y *rallentando*.



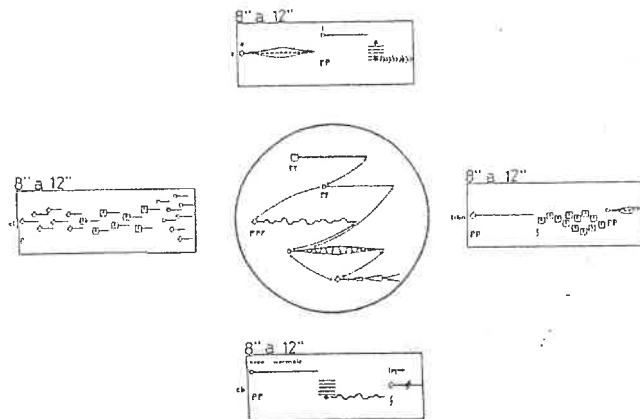
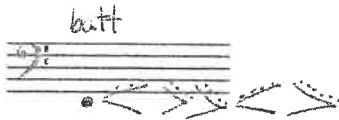
Sonidos realizados *battendo arco*.



Sonido prolongado con ataques repetidos a distinta velocidad e intensidad de forma irregular, secamente.



Sonido realizado *battendo arco* prolongado con ataques repetidos secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* y *rallentando*.



Fragmento de *Planos I*. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

La siguiente obra, *Girando sobre diversos centros*, fue escrita para coro y conjunto instrumental sobre textos de Manuel Bayo. En esta ocasión, Villa Rojo amplía las posibilidades del lenguaje vocal aplicándolo al coro y desarrollando todos los recursos que había empleado anteriormente para voz sola. Villa Rojo concibe esta obra, como una cantata pretenciosa, una especie de torre de Babel en la que se manejan textos en diferentes idiomas. Una vez más, la colaboración con Manuel Bayo había aportado ideas interesantes al compositor, sobre todo en cuanto a las posibilidades del uso del texto, esto contribuye al aumento de la curiosidad del compositor por el estudio de las posibilidades vocales. En la obra, Villa Rojo emplea la grafía no convencional y el collage de textos, ambas reunidas en una partitura que no tuvo ninguna repercusión ya que no fue nunca interpretada. El empleo experimentalista del texto era tan sólo una excusa para buscar combinaciones tímbricas de la voz. Además, el compositor realiza un importante trabajo de investigación tímbrica, no sólo con la voz, sino también empleando grupos instrumentales que en la obra son totalmente autónomos entre sí.

*Formas planas*, obra por la que al año siguiente recibe el Premio Nacional de Música, está realizada para cuarteto de cuerda siguiendo con la línea comenzada con *Tiempos* y continuada en *Planos II*. La obra nace como consecuencia de los requerimientos de su beca de pensionado en Roma. Para ganar el premio y obtener la beca se requería que los aspirantes realizaran un cuarteto, una obra sinfónica y una obra sinfónico-coral, de ahí surge *Formas planas*, *Girando sobre diversos centros* y *Planificaciones*. En el cuarteto, Villa Rojo continúa con su tendencia gráfica preocupada por el



experimentalismo sonoro y la organización del mismo en una sólida estructura que determine el papel de las distintas partes.

### III.2.2. El paso de la microestructura a la macroestructura.

En las obras anteriormente analizadas, Villa Rojo creaba una serie de microestructuras que formaban parte de un planteamiento organizativo más amplio. El compositor continúa experimentado con los sistemas de organización sonora, ya sean microestructuras o macroestructuras. Otro ejemplo de ello es *Planificaciones*, la última obra compuesta en 1972, según el catálogo, aunque la partitura tenga como fecha 1973. La partitura está escrita para conjunto instrumental dividido en tres grupos: un primer grupo formado por el clarinete en do y el fagot, un segundo grupo formado por la trompeta en do y el trombón, y un tercer grupo integrado por el violín y el violonchelo. La partitura está formada por nueve páginas que constituyen una macroestructura única. Esta macroestructura está formada por grandes bloques sonoros definidos en secciones de duración proporcional libre y de duración aproximada. A lo largo de la obra se alternan secciones o fragmentos en los cuales todos los instrumentos atacan a la vez y ejecutan la sección completa, con secciones donde los elementos se van superponiendo y las entradas se producen escalonadamente, siempre por parejas de instrumentos. La altura aparece perfectamente especificada en la partitura y luego es elaborada a través de diversos procedimientos.

Villa Rojo emplea la grafía de forma innovadora en esta partitura, en cuanto al parámetro duración. Si anteriormente había empleado una duración perfectamente especificada en segundos, que en

algunas ocasiones permitía unos segundos de margen, ahora no recurre a la duración cronométrica sino que presenta una grafía un poco más compleja que la empleada anteriormente.



Las secciones con números árabes se ejecutarán lo más rápido posible y nunca durarán más de un segundo.



Las secciones con números romanos se ejecutarán moderadamente con duración aproximada entre tres y cuatro segundos.



Las secciones con este signo tienen una duración proporcional libre.

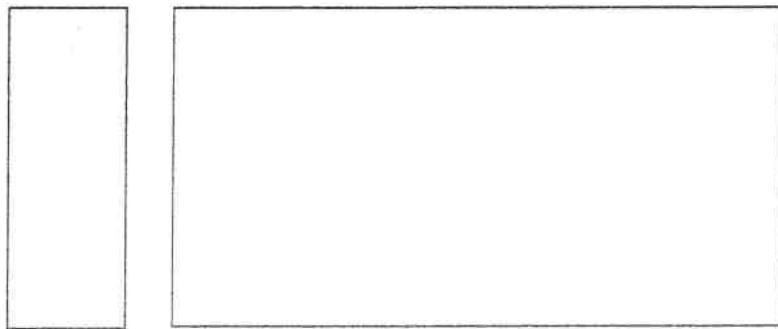
Villa Rojo indica que el paso de una sección a otra debe efectuarse lo más rápidamente posible, sin pérdida de tiempo. También indica que los grupos deben estar lo más separados entre sí. Además, para facilitar los ensayos de la obra emplea una indicación totalmente convencional basadas en letras.

(A) Las letras sirven como punto de referencia para los ensayos.

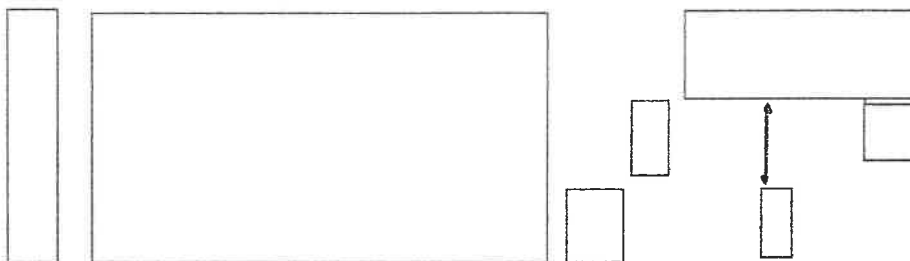
La estructura empleada es seccional, compuesta de materiales que son alternados, superpuestos y realizados simultáneamente. La duración de las secciones es libre y aproximativa y la duración de cada sonido es proporcional a la duración de la sección en la que se encuentran. Por lo tanto, nos encontramos ante una partitura con una estructura totalmente consecuente con el periodo de especulación. La

articulación y combinación de las secciones revela la organización sonora de la partitura.

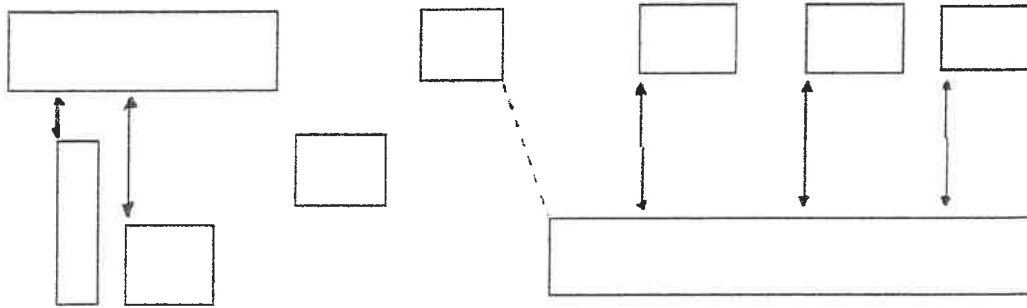
Estructura en la que los materiales se disponen en un gran bloque con dos secciones separadas en función de la distribución temporal.



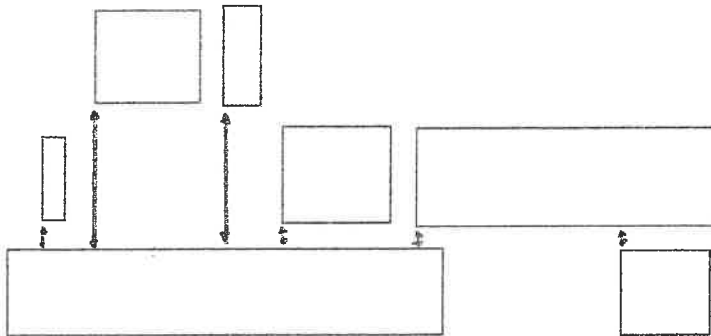
Estructura que comienza con un mismo bloque dividido en dos secciones, en función de la organización temporal de las mismas. Esta estructura se rompe con la alternancia de secciones y después con la superposición de bloques al grupo 1º.



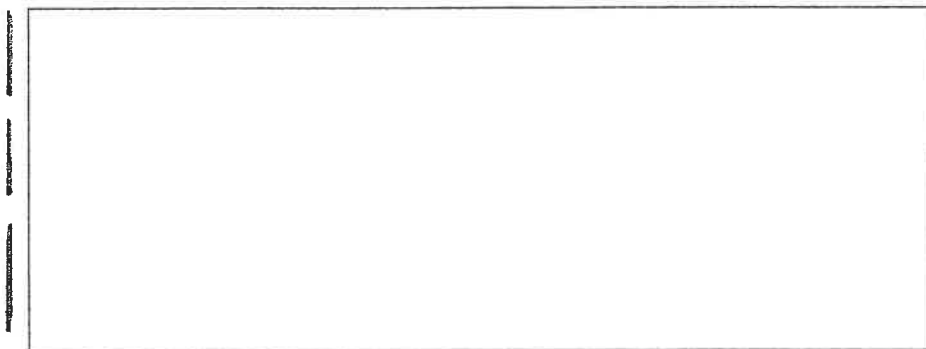
La alternancia de secciones solamente es empleada en breves ocasiones. Suele servir como puente a otras estructuras basadas en la superposición o en la realización simultánea.



Boques superpuestos.

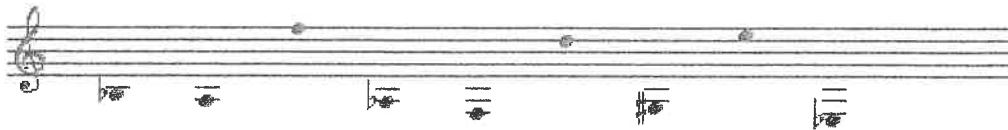


Una misma sección para los tres grupos instrumentales.



Las alturas están fijadas de forma precisa. El compositor las somete a diversos procesos de elaboración para los que se sirve de diferentes posibilidades de prolongación. En la partitura no aparece ningún tipo de multifónicos, ni tampoco sonidos de diversas calidades-aire, resultantes, armónicos. Aún así, la manipulación de las alturas determinadas es lo suficientemente rica para exponerlas detalladamente. Cada parte tiene asignadas unas determinadas frecuencias y a partir de ellas se realizan las elaboraciones:

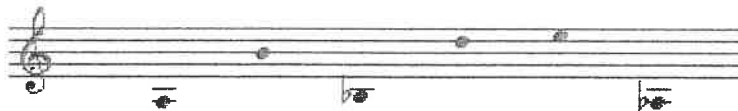
Clarinete en do.



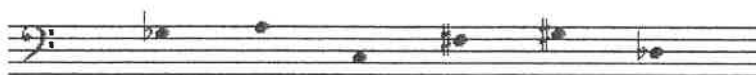
Fagot.



Trompeta en do.



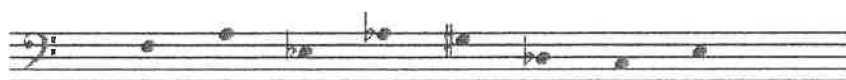
Trombón.



Violín.



Violonchelo.



Elaboraciones del sonido.

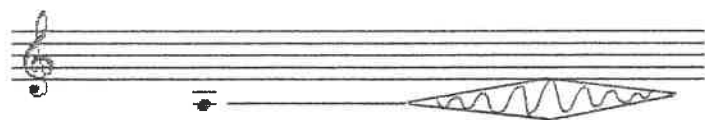
El sonido es atacado con distinta velocidad e intensidad secamente.

Ejemplo tomado del fagot.

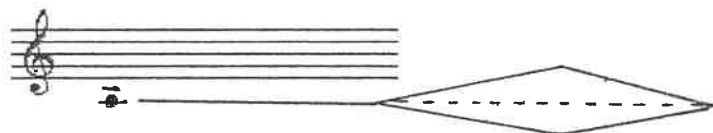


El sonido es prolongado sin vibrar y posteriormente elaborado en *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrato.

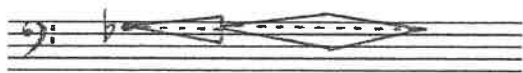
Ejemplo tomado del clarinete.



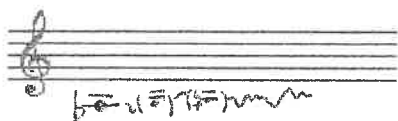
El sonido es prolongado sin vibrar y después atacado regularmente con *crescendo* y *decrescendo*. Ejemplo tomado de la trompeta.



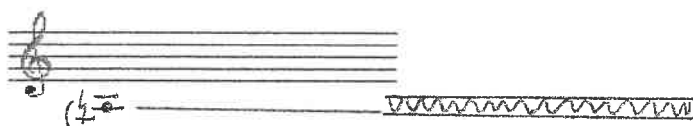
El sonido es prolongado con ataques repetidos secamente en *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* y *rallentando*, muy continuados. Ejemplo tomado del trombón.



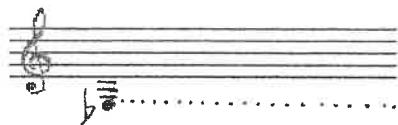
Prolongar el sonido desafinándolo ascendente y descendente con irregularidad. Ejemplo tomado del violín.



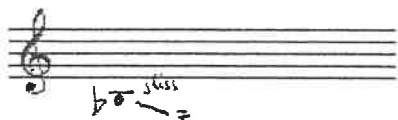
Prolongar el sonido, primero sin vibrar y después muy vibrado. Ejemplo tomado del violín.



Prolongar el sonido con la misma intensidad y velocidad, secamente. Ejemplo tomado del clarinete en do.



*Glissandi*. Ejemplos tomados del violín, aunque también los realiza el violonchelo.



Sonidos acentuados en *sforzando*. Clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín y violonchelo. Ejemplo tomado del clarinete.

Fragmento de *Planificaciones*. Alpuerto. 1973.

*Diálogos posibles* y *Lineal Secco* (*Homenaje a Gombau*) parten de una concepción totalmente diferente, en cuanto a las fuentes sonoras para las que están concebidas. En *Lineal Secco* (*Homenaje a Gombau*), Villa Rojo vuelve a escribir para el cuarteto clásico de cuerdas, formado por dos violines, viola y violonchelo. El compositor es ya un perfecto conocedor de las posibilidades de los instrumentos de arco, que utiliza con precisión para mostrar toda una gama de ataques que se combinan dentro de la obra. *Diálogos posibles* está concebida para un conjunto instrumental, en el cual emplea de nuevo el procedimiento de la superposición e



intercalación de elementos como estructura de la obra. Esta última obra fue Premio del “Concurso Permanente de Composición Musical” del Ministerio de Educación y Ciencia, en la modalidad de Música de Cámara.

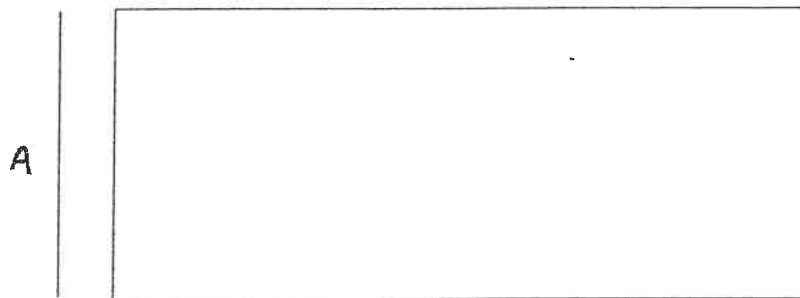
Villa Rojo compone la siguiente obra, *Elementos cantables*, para tres grupos vocales. Cada grupo está desglosado, a su vez, en cuatro voces. Estas voces pueden ser solistas, duplicadas o multiplicadas, lo cual amplía las posibilidades sonoras del conjunto. La organización de la partitura está planteada en grupos y secciones, pudiendo ser realizadas por uno, dos o los tres grupos vocales. Villa Rojo indica que la interpretación de cada uno de los elementos debe ser realizada dentro de la mayor uniformidad y similitud posible por todos los miembros de los grupos. El número de elementos que debe realizarse en cada sección es libre, el compositor da indicaciones aproximativas al respecto. La partitura indica que los tres grupos vocales deben colocarse alrededor del director: el grupo “a” a la izquierda, el “b” enfrente, y el “c” a la derecha del director. El grupo “a” está formado por sopranos y contraltos, el “C” por tenores y bajos y el “b” por sopranos, contraltos, tenores y bajos.

Un sólo grupo.

Esta estructura que mostramos a continuación se emplea para varios tipos de intervenciones.

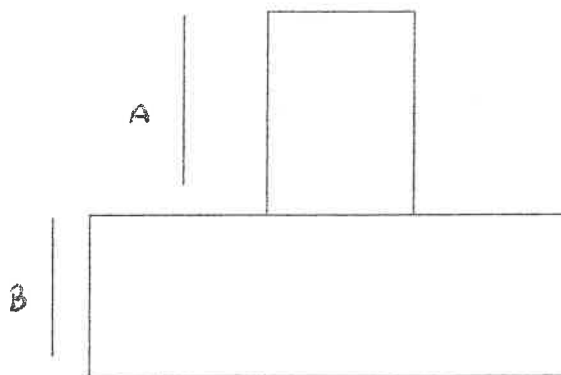
- Intervención de un sólo grupo con elementos sin duración limitada.
- Intervención de un sólo grupo con elementos de duración aproximada entre 3 o 4 segundos.

-Intervención de un sólo grupo con elementos de duración brevísima de 1 segundo como máximo.



Dos grupos

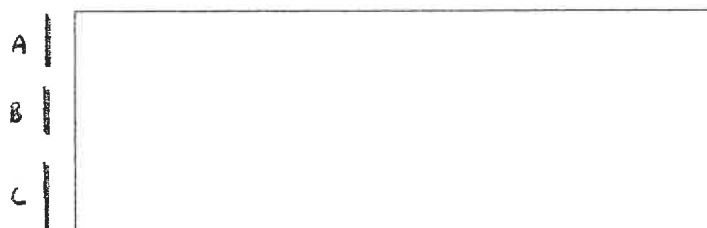
-Intervención de un grupo de elementos de duración aproximada entre 3 o 4 segundos al que se superpone otro de duración brevísima de 1 segundo como máximo.



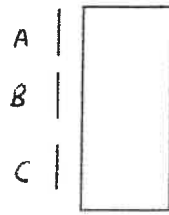
Tres grupos.

-Intervención de los tres grupos simultáneamente con elementos sin duración limitada.

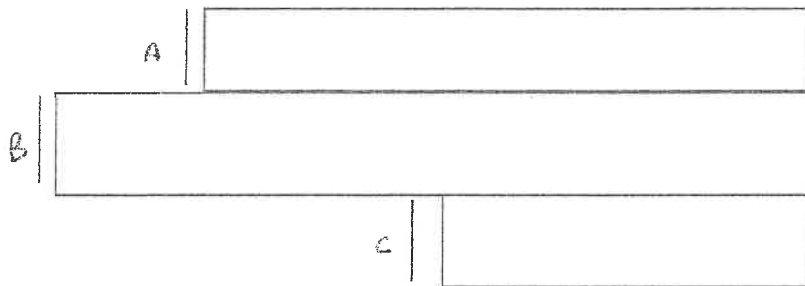
-Intervención de los tres grupos simultáneamente con elementos de duración aproximada entre 3 o 4 segundos.



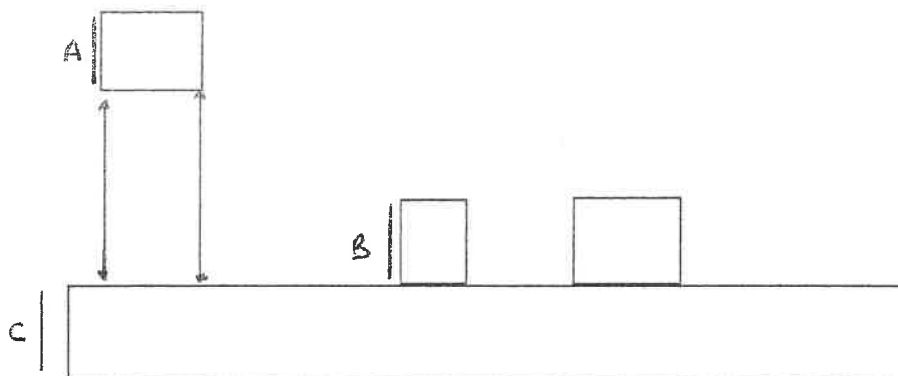
Intervención de los tres grupos simultáneamente con elementos de duración brevísima de 1 segundo como máximo.



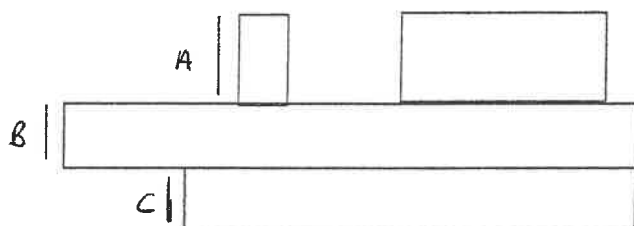
Intervención de un grupo de elementos sin duración limitada al que se van incorporando los otros grupos con elementos también sin duración limitada.



Intervención de un grupo de elementos sin duración limitada al que se superponen los otros grupos con elementos de duración limitada.

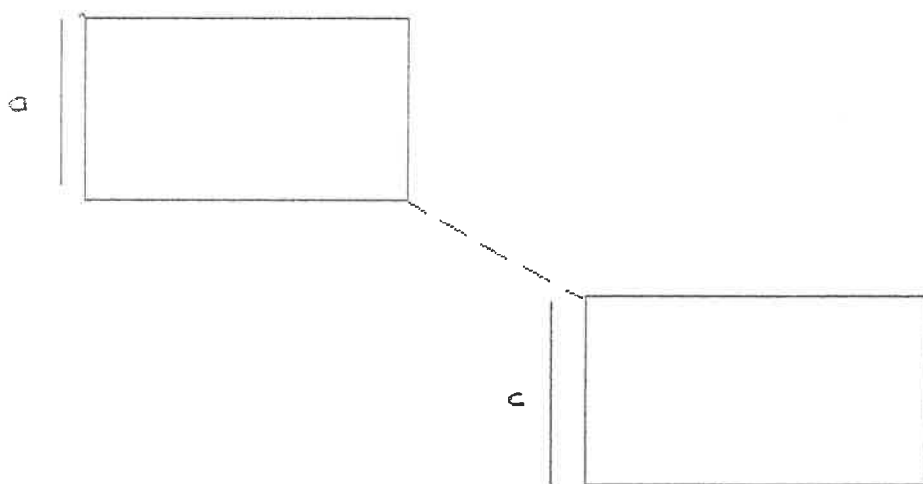


Intervención de un grupo con elementos sin duración limitada al que se superponen los otros grupos con elementos también sin duración limitada y de duración limitada.



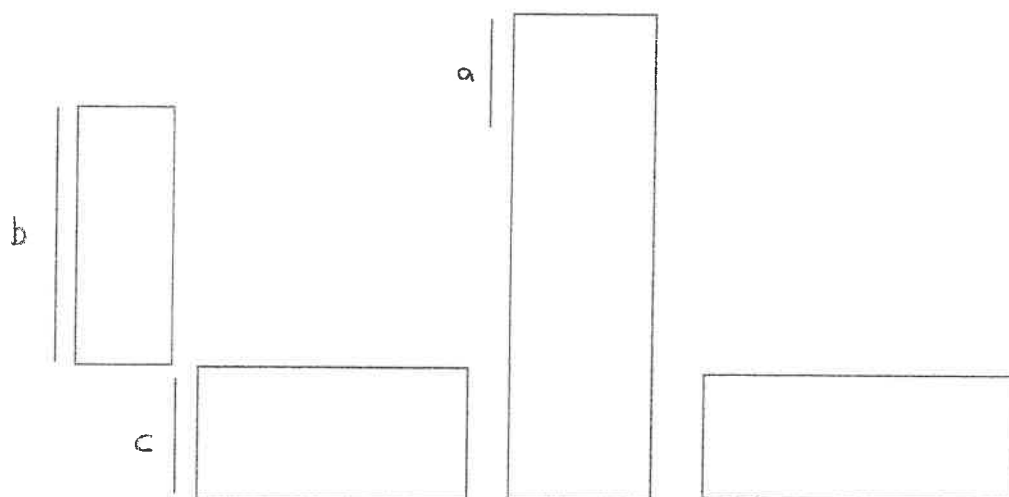
Estructuras.

La primera página comienza con la intervención del coro A, y tras el final de ésta, el coro B. Ambas intervenciones forman bloques de elementos de duración indeterminada. El coro A realiza ataques moderados con un mismo sonido en unísono. El coro B realiza, también al unísono, la prolongación de un sonido sin vibrar, que luego es oscilado irregularmente. Esta oscilación del sonido se produce de forma alternada.

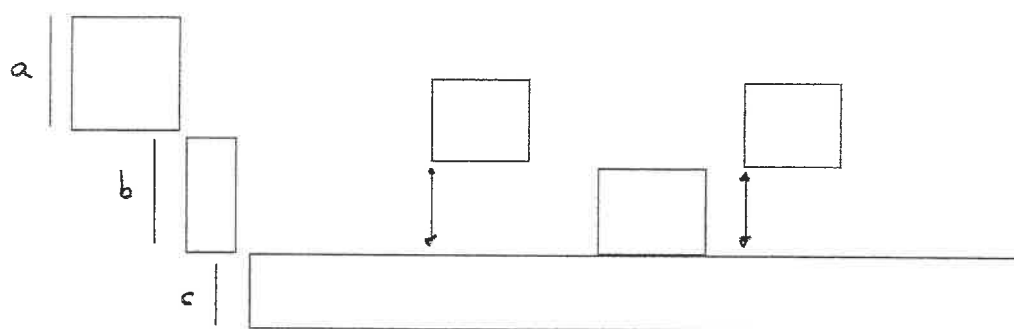


La segunda página comienza con la intervención del coro B. Éste realiza un *flutterzunge* sobre un sonido del registro agudo emitido

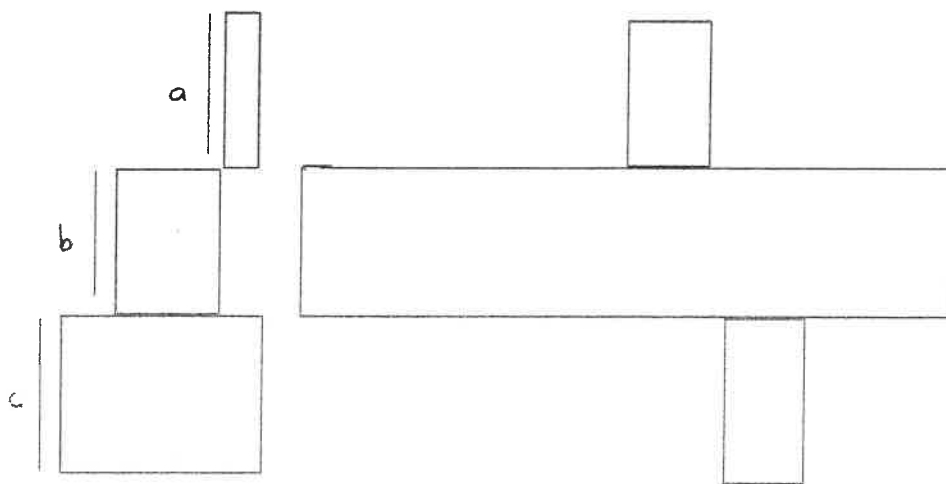
con la pronunciación de la “r”. Tras la corta intervención del coro A, el coro B ejecuta ataques moderados con un sonido -casi aire- de frecuencia poco clara con la vocalización de la “s”. Al finalizar esta sección, los tres coros interpretan el mismo material, al unísono, formado por sonidos -casi aire- de frecuencias poco claras, pero que cambian en cada emisión, pronunciando consonantes muy rápidas. Por último, y una vez finalizada el bloque al unísono, el coro C realiza un sonido del registro grave prolongado sin vibrar, sobre el que se realizan cambios progresivos y lentos sobre vocales.



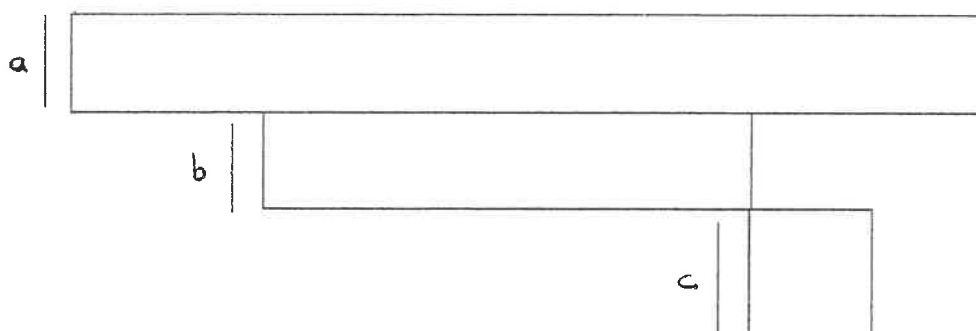
La tercera página está escrita con una intervención, en orden sucesivo de A, B y C. Pero, la última intervención, C, es prolongada hasta el final, como base a la que se superponen los otros materiales de A y B. La parte C está construida sobre armónicos en *pianissimo* (*ppp*) que hacen pequeños giros con una misma vocalización.



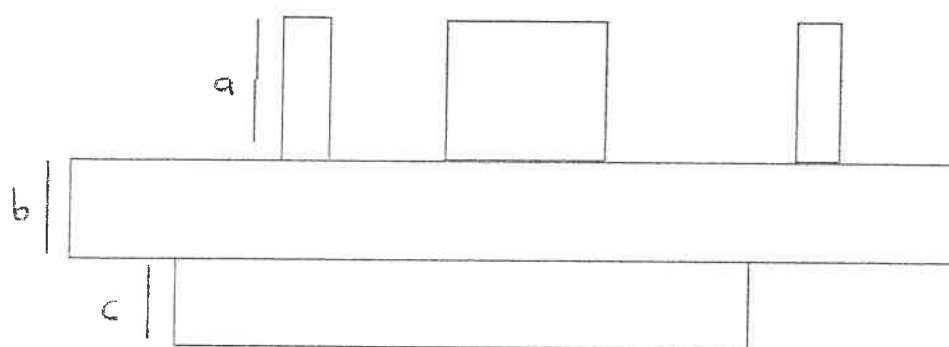
La cuarta página es una continuación de la anterior y también enlaza directamente con al material de la página siguiente. El soporte, anteriormente realizado, por el Coro C pasa al Coro B, al que se superponen materiales de A y de C.



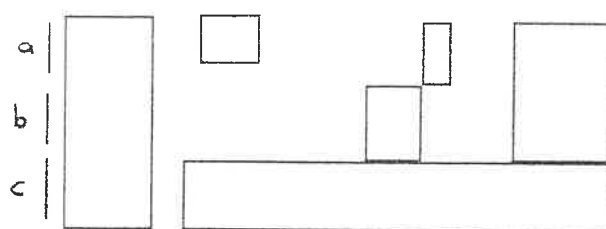
La sexta página no tiene continuidad, con respecto a la siguiente. Está construida sobre un bloque del coro A formado por sonidos – casi aire- de frecuencia poco clara y con cambios rápidos de vocal a consonante, que es prolongado con oscilaciones ascendentes y descendentes. A este bloque se superponen el coro B y, posteriormente, el coro C.



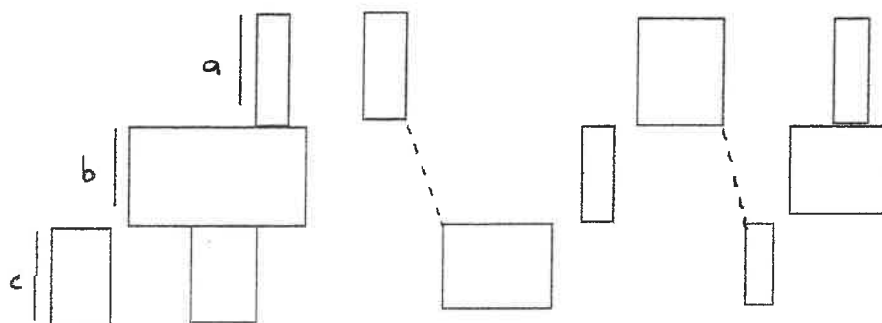
La séptima página continúa en la siguiente. Tiene como base el material del coro B, que, en esta ocasión, está formado por sonidos armónicos en *pianissimo* (*ppp*) emitidos con la vocal “a”. Los otros elementos se superponen a este material. Pero, en la página siguiente, donde realmente termina esta sección, los tres coros realizan el mismo material: armónicos, primero superpuesto y al final al unísono.



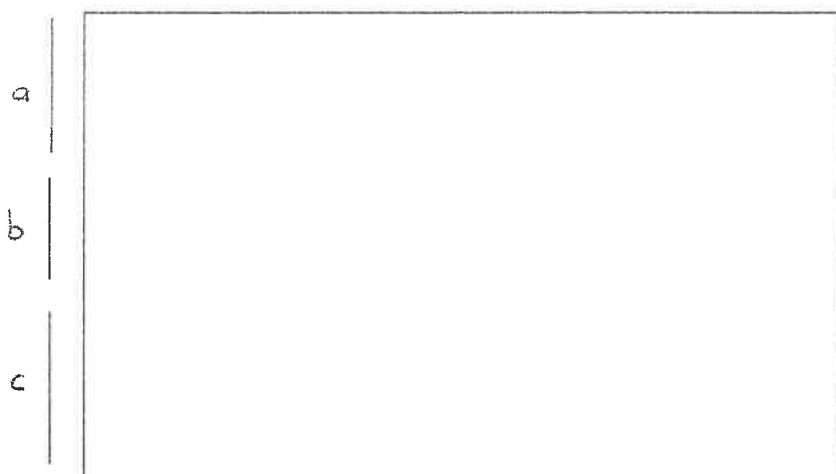
La página novena comienza con todos los coros al unísono en un breve bloque en el que todos ejecutan vocales y consonantes. Éstas varían de intensidad y velocidad en función del tamaño con el que están indicadas. Tras este principio, el coro C toma el papel de soporte, con sonidos emitidos —casi aire— y con pronunciaciones de “t” y “s”. A él se superponen las otras partes hasta llegar al final, en el que todos realizan el mismo material de C al unísono.



La décima página está constituida, al principio, por superposiciones de material que, después, se desenvuelven, de forma alternada.

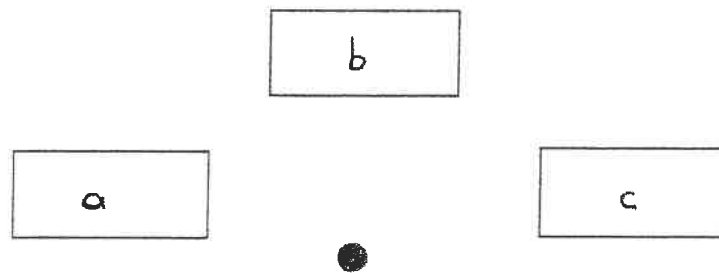


En la siguiente página -la once- todos realizan, a lo largo de una sección de libre duración, el mismo material, que está formado por vocales y consonantes, que en función de su tamaño, son interpretadas con mayor o menor velocidad e intensidad.





El compositor especifica la colocación de los grupos en el escenario de la siguiente manera:



Las duraciones de las secciones son indicadas con duración aproximada en segundos, o bien tienen una duración proporcional libre.



Las secciones con números árabes se ejecutarán lo más rápidamente posible y nunca durarán más de un segundo.



Las secciones con números romanos se ejecutarán moderadamente con duración aproximada entre tres o cuatro segundos.



Las partes con este signo tienen duración proporcional libre aunque debe tenerse presente la duración de las secciones que se le superponen, en su caso.

Las vocalizaciones y pronunciaciones están sometidas a diferentes posibilidades de emisión y de elaboración del sonido. Villa Rojo indica estas elaboraciones y emisiones mediante una grafía

específica. Detallamos, a continuación cada uno de los sonidos y su elaboración, en su orden de aparición en la partitura.

Ataques moderados con un mismo sonido-normal- del registro medio en unísono todo el grupo y una misma vocalización.



Sonido tenido del registro medio que después oscila irregularmente sobre la misma vocalización.



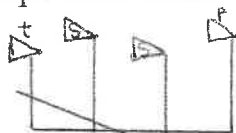
Sonido del registro agudo con vocalización "r" realizado en *flutterzunge*.



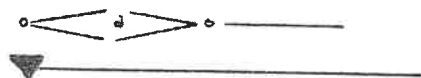
Sonido casi aire de frecuencia poco clara con pronunciación de la "s" que es prolongado con ataques moderados.



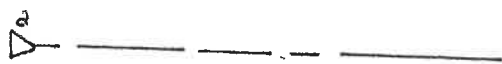
Sonidos -casi aire- de frecuencias poco claras, pero que cambian en cada emisión pronunciando consonantes muy rápidas.



Sonido del registro grave con cambios progresivos y lentos entre vocales.



Sonido -casi aire- con pronunciación de la "a" prolongado con ataques moderados.



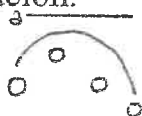
Sonido del registro grave con pronunciación de la "e" prolongado sin vibrar.



Sonido del registro grave con pronunciación de la "e" prolongado oscilando la vocalización.



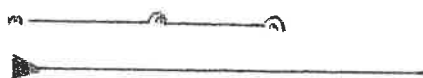
Armónicos -sonidos muy agudos- que hacen pequeños giros con una misma vocalización.



Cantado o hablado, variando la dinámica y la velocidad.



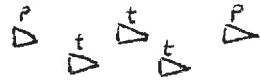
Sonido tenido del registro medio con cambios entre consonantes.



Sonido tenido del registro grave con cambios entre consonantes.



Sonidos -casi aire- de frecuencias poco claras, pero que cambian en cada emisión pronunciando consonantes en velocidad moderada.



Sonido de frecuencia poco clara con pronunciación de la "s" que oscila irregularmente.



Ataques diversos de un sonido -casi aire- de frecuencia poco clara, cambiando de consonantes.



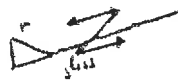
Armónico -sonido muy agudo- prolongado sin vibrar combinado con silencios.



Ataques moderados sobre un mismo sonido -de calidad nasal- y una misma vocalización.



Sonido -casi aire- de frecuencia poco clara que hace un *glissando* ascendente.



Fragmento de *Elementos cantables*. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

Villa Rojo escribe *Realizaciones posibles* para un instrumento indeterminado de arco. En ella emplea todos los recursos posibles de este tipo de instrumentos, asociados a una grafía no convencional y envueltos en una organización estructural que no es, en esta ocasión, la protagonista del análisis. La estructura está

dividida en parámetros dotados, cada uno, con unas finalidades específicas. El parámetro denominado A corresponde a la sordina del instrumento; el B corresponde a las cuerdas y a la mano izquierda; el C se corresponde con el arco y la mano derecha; y el D se corresponde con las intensidades dinámicas. El parámetro A que controla la sordina es el que indica el tipo de sordina a utilizar, cuando se toca con ella y el tiempo que ésta aparece colocada en su posición normal. El B está dividido en cuatro líneas que representan las cuatro cuerdas del instrumento. La línea superior representa la más aguda, y así descendiendo hasta la más grave. Sobre las líneas se encuentran diferentes signos que indican la elaboración del sonido y dan referencias acerca de la altura. El parámetro C está representado en la partitura por una línea en la que se precisa la utilización del arco, sin estar precisados los movimientos de la mano derecha, que se dejan a la libertad del intérprete. Unas flechas superpuestas a las indicaciones del arco dan al intérprete una idea de los movimientos a realizar. El parámetro D está dividido en cuatro líneas, en función de cada uno de los términos convencionales que indican las intensidades dinámicas, es decir, *pianísimo (pp)*, *piano (p)*, *forte (f)* y *fortísimo (ff)*.

Las frecuencias no están determinadas en la partitura sino que aparecen expresadas por unos signos gráficos, habituales ya en sus partituras, de la siguiente manera:



Posición normal aguda en la cuerda donde se haya colocado, aunque según los casos puede a continuación ofrecer muy diversas variantes, incluso cambios de posiciones.



Posición normal intermedia en la cuerda donde se haya colocado, aunque según los casos puede a continuación ofrecer muy diversas variantes, incluso cambios de posiciones.



Posición normal grave en la cuerda donde se haya colocado, aunque según los casos puede a continuación ofrecer muy diversas variantes, incluso cambios de posiciones.

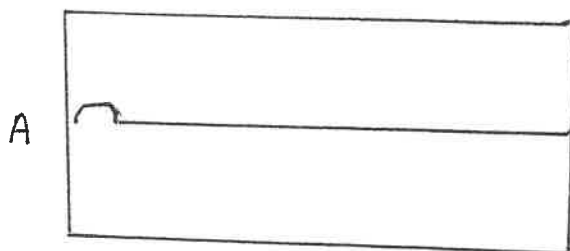


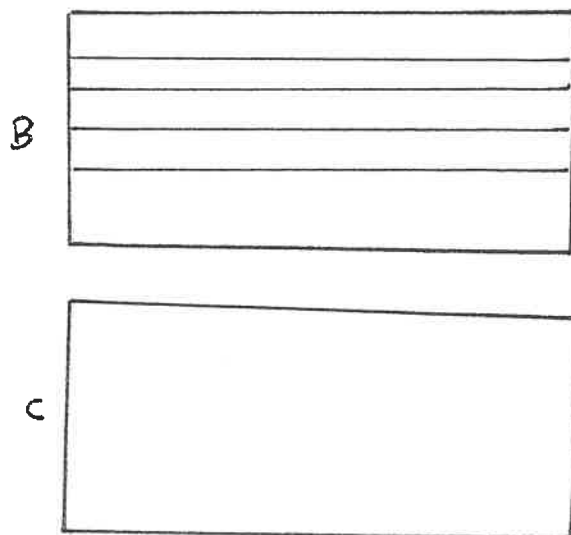
Armónico natural sin determinar su altura sobre la cuerda donde se haya colocado.



Armónico artificial sin determinar su altura sobre la cuerda donde se haya colocado.

Las duraciones no aparecen especificadas en ningún momento de la partitura ni siquiera se dan indicaciones acerca de las duraciones proporcionales o aproximadas. Las alturas de los sonidos tampoco están determinadas, tan sólo se indican las posiciones en la cuerda.





Según el tipo de sordina utilizada y el tiempo que debe estar colocada, Villa Rojo aporta unas indicaciones gráficas muy explícitas.



Con sordina de madera; puede ser también de alguna materia plástica.



Con sordina de goma.



Esta línea indica el tiempo que debe estar colocada la sordina.

Estas grafías, que detallamos a continuación, indican las elaboraciones sonoras y los diferentes ataques. Éstas sólo son empleadas por Villa Rojo para la cuerda y han aparecido anteriormente en su obra.

Mano izquierda y cuerdas.





Ejecuciones sobre las cuatro cuerdas con cambios rápidos entre ellas sin fijar posición alguna ya que la indicación solamente aparece en realizaciones por debajo del puente.



*Glissando* muy lentamente en sentido ascendente con la posición precedente.



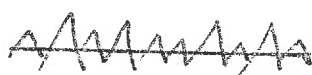
*Glissando* muy lentamente en sentido descendente con la posición precedente.



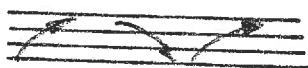
*Glissando* muy rápidamente en sentido ascendente con la posición precedente.



*Glissando* muy rápidamente en sentido descendente con la posición precedente.



*Pizzicare* sobre la cuerda donde se haya colocado con los dedos, discontinuamente a distinta velocidad e intensidad.



Constantes y rápidos cambios de posiciones sobre las cuerdas.



Constantes y rápidos cambios de posiciones sobre las cuerdas procurando que se obtengan dobles sonidos.

Grafía indicadora de los movimientos del arco y del tipo de arco a utilizar, así como de la mano derecha.



*Legno*. Debe ser utilizado el *legno* del arco en posición que también roce un poco la cerda con el fin de ofrecer un sonido algo metálico.



La realización de este signo debe ser arco que velocidad moderada. Es importante que el sonido sea mantenido muy linealmente.



La realización de este signo debe ser arco en velocidad moderada *sul ponticello*, resultando un sonido de cierta estridencia, mantenido.



Ataques repetidos, no secamente, muy continuados, con *legno*, en velocidad igual y moderada.



Movimientos rápidos del arco *quasi flautando*, empezando muy lentamente y finalizando a gran velocidad.



Movimientos del arco *quasi flautando*, empezando a gran velocidad y finalizando lentamente.



Movimientos del arco, no secamente, muy desiguales de velocidad.



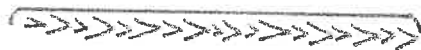
Movimientos del arco, no secamente, muy desiguales de velocidad, debajo del puente.



La realización de este signo debe ser arco muy presionado en velocidad lentísima. Es importante que el sonido sea mantenido con rupturas intermitentes.



La realización de este signo debe ser arco muy presionado en velocidad lentísima. Es importante que el sonido sea mantenido con rupturas intermitentes *sul ponticello*.



Ataques repetidos con arco *staccato* a muy distinta velocidad e intensidad seca e irregularmente.



Ataques repetidos con arco *staccato* a muy distinta velocidad e intensidad seca e irregularmente *sul ponticello*.



*Battendo legno* con velocidad rápida e igual secamente.



*Battendo arco* empezando muy lentamente y finalizando a gran velocidad.



*Battendo arco* empezando a gran velocidad y finalizando lentamente.



Frotando con el *legno* en sentido circular, continuando con igualdad.



Frotando el arco en sentido circular, continuamente con igualdad.



*Pizzicare* continuamente con igualdad las cuerdas con los dedos, debajo del puente.



*Pizzicare* discontinuadamente con desigualdad las cuerdas con los dedos, debajo del puente.



*Pizzicare* discontinuadamente con desigualdad las cuerdas con los dedos a distinta velocidad e intensidad debajo del puente.



*Pizzicare* las cuerdas con las uñas haciéndolas rebotar sobre el tasto.



*Pizzicare* discontinuadamente sobre la caja de resonancia con los dedos a distinta velocidad e intensidad.



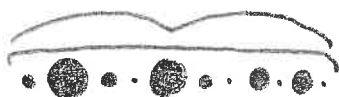
*Battendo legno* a muy distinta velocidad e intensidad con irregularidad.



*Battendo legno* a muy distinta velocidad e intensidad con irregularidad debajo del puente.



*Battendo arco* a muy distinta velocidad e intensidad con irregularidad.



*Battendo arco* a muy distinta velocidad e intensidad con irregularidad debajo del puente.



Esforzando el sonido dura y secamente con el arco debajo del puente.



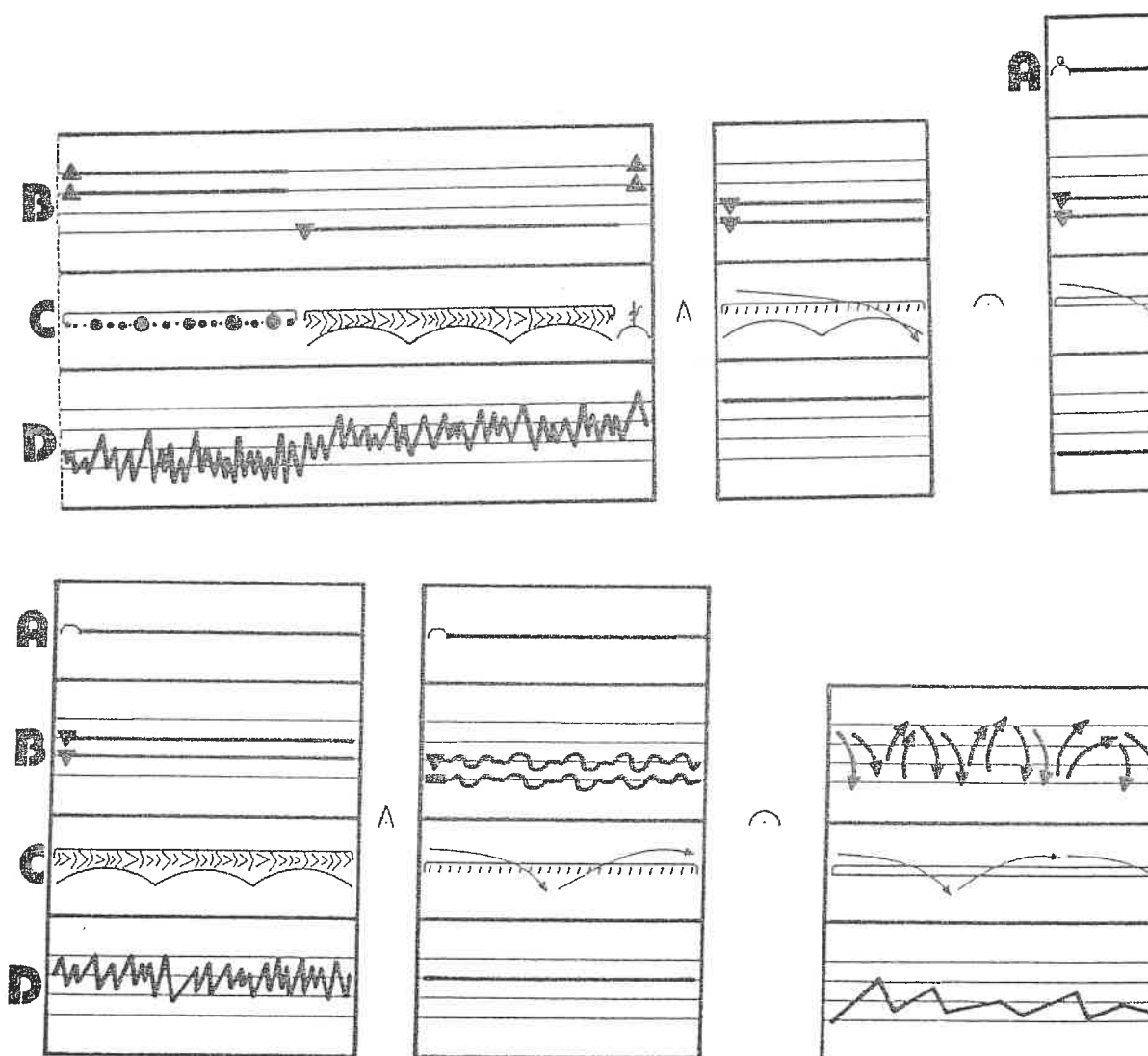
Superpuestos a los signos que precisan la actividad del arco, indica, además, tremolar.



Superpuesto a los signos que precisan la actividad del arco, indica, además, tremolar en sentido vertical del tasto a *ponticello*.



Este tipo de flechas superpuestas a las indicaciones del arco, dan una idea de sus movimientos en el sentido de talón (hacia abajo) y punta (hacia arriba). Cuando no aparecen éstas, el movimiento se hace *ad libitum*.



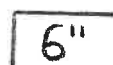
Fragmento de *Realizaciones posibles*. Reproducido de VILLA J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

Con *Apuntes para una realización abierta* comienza la producción de Villa Rojo de la segunda mitad de los años setenta. A partitura está escrita para voz indeterminada, clarinete, percusión y piano. Según el propio compositor, en esta obra, que ha sido escrita y pensada para el LIM, la alta valoración del sonido, en el sentido más abstracto, le lleva a una despreocupación casi total de las alturas y las frecuencias, y por tanto de la elaboración y manipulación de éstas. Los propios intérpretes elegidos resolverán el problema. Los “apuntes” son el material el material básico para la realización, olvidando aspectos que habían sido la gran importancia de la obra en anteriores periodos, profundizando en este caso en otros, en los que el músico había tratado de penetrar.

La partitura está dividida en once páginas, algunas de las cuales tienen cierta entidad en sí mismas, mientras que otras no. El material de cada instrumento se presenta por secciones o bloques perfectamente diferenciados, no realizando nunca bloques comunes. Villa Rojo emplea el procedimiento de la superposición e intercalamiento de materiales, así como las entradas escalonadas, a lo largo de la partitura. La duración introduce contrastes entre secciones con duraciones cronométricas y secciones de duración libre. La altura de los sonidos no está especificada, en sentido estricto, sino que emplea la indicación por registros de sonido. Las intensidades dinámicas sí aparecen determinadas, como es habitual en gran parte la obra de Villa Rojo.

En la partitura se emplea una grafía general válida para todos los integrantes del grupo instrumental: la duración libre o cronométrica;

silencio, largo o breve; y una serie de elaboraciones que se podrían denominar “simples” y que son comunes a todos los instrumentos.



Número de segundos que tiene que durar la sección.



Sección de libre duración.



Mantener el sonido precedente sin vibrar.



Mantener el sonido precedente *flutterzunge, frullati*, tremolando.



Trino ascendente o descendente en intervalo.



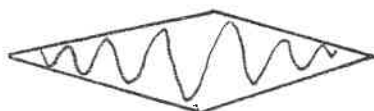
Combinación de trinos y trémolos muy irregularmente en lo que se refiere a la interválica, velocidad y dinámica.



Desafinando el sonido precedente, ascendente y descendentemente con irregularidad.







Mantener el sonido muy vibrado.






Mantener el sonido *crescendo* y *acelerando*, *diminuendo* y *rallentando* el vibrado.



|                                                                                   |                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
|  | Atacar el sonido con la misma velocidad e intensidad secamente. |
|  | <i>Glissando.</i>                                               |
|  | Silencio largo.                                                 |
|  | Silencio breve.                                                 |

La percusión y el piano están tratados de forma novedosa mediante el empleo de recursos que son una muestra de las infinitas posibilidades de estos instrumentos. En ningún momento se especifica, a través de los signos gráficos, la duración de cada sonido, sino que está en función de la duración de toda la sección. Villa Rojo especifica el material utilizado en los instrumentos de percusión, es decir, el tipo de instrumentos, las baquetas u otros utensilios para golpear, con que mano debe utilizarse, los ataques y el tipo de registro utilizado.

Grafía indicadora del tipo de material con el que se golpea y la mano que lo utiliza.

-  Arco de violonchelo o contrabajo con la mano derecha.
-  Baqueta blanda con la mano derecha.
-  Baqueta blanda con la mano izquierda.



Varias baquetas blandas con la mano izquierda.



Baqueta dura con la mano derecha.



Baqueta dura con la mano izquierda.

Grafía indicadora del tipo de instrumento de afinación indeterminada que se debe utilizar en función de su tamaño, lo cual incide directamente en la altura del sonido.



Instrumento pequeño (agudo) de metal que permita sonidos prolongados-plato suspenso, gom, tam-tam, etc.



Instrumento grande (grave) de metal que permita sonidos prolongados-plato suspenso, gom, tam-tam, etc.

Grafía indicadora del uso del pedal en el vibráfono, especificando el registro, la mano utilizada y el tipo de ataque.



Atacar simultáneamente en el vibráfono con pedal los sonidos agudos, de los llamados alterados, con la mano derecha.



Atacar simultáneamente en el vibráfono con pedal, sonido de la zona media, de los llamados alterados naturales, con la mano derecha.



Atacar simultáneamente en el vibráfono con pedal, sonidos de la zona media, de los llamados alterados y naturales, con la mano izquierda.



Atacar simultáneamente en el vibráfono con pedal sonidos graves, de los llamados naturales, con la mano izquierda.

Grafía indicadora del registro a utilizar por el vibráfono o el xilófono, en este caso, y especificando si los sonidos son naturales o alterados.



Sonido agudo en el vibráfono o xilófono de los llamados alterados.



Sonido de la zona central en el vibráfono o xilófono de los llamados naturales.



Sonido grave en el vibráfono o xilófono de los llamados naturales.

Grafía utilizada como signo de repetición.



Repetir la frecuencia anterior en la forma de ataque que se indica.

La grafía empleada para reflejar las intervenciones del piano hace referencia a los ataques, el tipo de pulsación, los registros, la mano

utilizada, los sonidos naturales o alterados y la utilización de materiales ajenos al piano.

Grafía indicadora de los tipos de ataque, la mano utilizada, las teclas que deben ser pulsadas y el registro.



Ataque seco con la mano derecha, pulsando teclas blancas de la zona aguda.



Ataque seco con la mano derecha, pulsando teclas blancas de la zona central.



Ataque seco con la mano derecha, pulsando teclas negras de la zona central.



Ataque seco con la mano derecha, pulsando teclas blancas y negras de la zona aguda.



Ataque seco con la mano derecha, pulsando teclas negras de la zona central.



Ataque seco con la mano izquierda, pulsando teclas negras de la zona grave.



Ataque seco con la mano izquierda, pulsando teclas blancas y negras de la zona central.

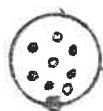


Ataque seco con la mano izquierda, pulsando teclas blancas y negras de la zona grave.

Grafía indicadora del registro, de la mano utilizada y de la pulsación de sonidos alterados o naturales.



Pulsando teclas blancas con la mano derecha de la zona aguda.



Pulsando teclas blancas y negras con la mano derecha de la zona central.



Pulsando teclas negras con la mano izquierda de la zona grave.



Pulsando teclas blancas y negras con la mano izquierda de la zona central.

Grafía indicadora del empleo de recursos no utilizados en la técnica tradicional. En este caso, se trata de recursos propios de los instrumentos de cuerda basados en el empleo de materiales extraños al piano.



*Pizzicare* con un dedo de la mano derecha una cuerda perteneciente a una tecla blanca de la zona aguda.



*Pizzicare* con un dedo de la mano derecha una cuerda perteneciente a una tecla blanca de la zona central.



*Pizzicare* con un dedo de la mano izquierda una cuerda perteneciente a una tecla negra de la zona central.



*Pizzicare* con un dedo de la mano izquierda una cuerda perteneciente a una tecla negra de la zona grave.



Frotando cadenas finas sobre las cuerdas pertenecientes a teclas blancas y negras en la zona aguda.



Frotando cadenas finas sobre las cuerdas pertenecientes a teclas blancas y negras en la zona central.

Grafía empleada como signo de repetición.



Pulsando la tecla correspondiente al sonido *pizz.* que precede.



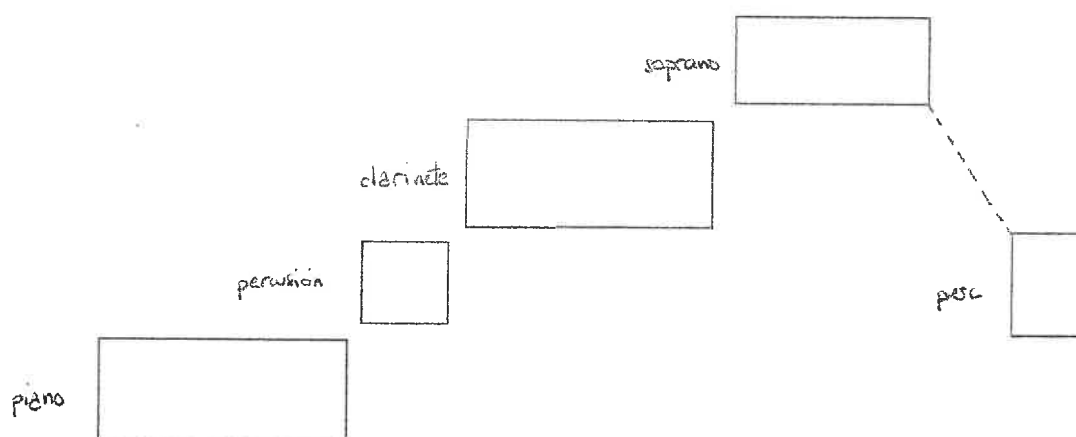
*Pizzicare* la cuerda correspondiente al sonido *pizz.* que precede.

El mismo título elegido por Villa Rojo para esta obra, evidente el grado de apertura de la misma. Su planteamiento estructural no tiene nada en común con el de *Planos I*, pero sí lo tiene con *Formas y fases*. La diferencia esencial, en cuanto a la estructura, entre esta partitura y la anterior, reside en que no existe en *Apuntes para una realización abierta* la organización de bloques individuales y comunes. Aquí emplea la estructura basada en la superposición y alternancia de bloques individuales. Las duraciones de los bloques o secciones son de dos tipos: libre o determinada en segundos. En esta partitura no existe la posibilidad de duración aproximativa en segundos, como sucedía en la obra anterior. La duración de los

sonidos, sin embargo, es proporcional al bloque en el que se encuentre. La frecuencia de los sonidos es aproximativa; el compositor especifica, en algunos casos, el registro o zona en el que deben efectuarse. Todas las alturas son sometidas a procesos de elaboración en los que las indicaciones dinámicas son muy precisas.

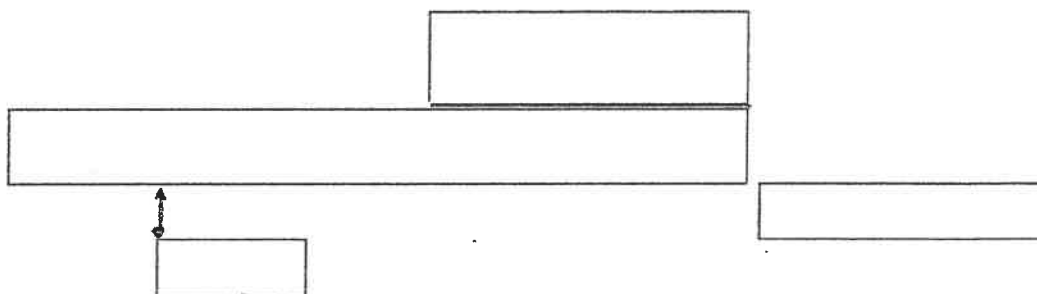
La organización de la partitura genera una serie de estructuras que varían en función de la distinta combinación de las secciones. Un análisis de los tipos de estructura que aparecen en la obra esclarece el planteamiento general de la misma.

Disposición alternada y escalonada de las secciones. La figura resultante es -prácticamente- un arco, que comienza y acaba con el mismo instrumento. El arco se rompe al no emplear el clarinete en el descenso de la curva.



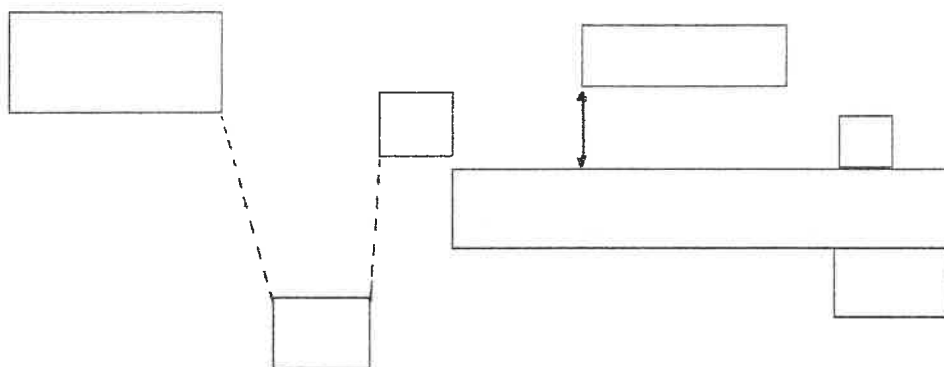
La siguiente estructura está basada en la combinación de superposiciones y de estructuras alternadas. Esta estructura comienza, al igual que la anterior, y acaba con la intervención del mismo. La complejidad de la misma es mayor que la que la precede

debido a que los materiales se superponen unos a otros creando un tejido tímbrico mucho más denso.



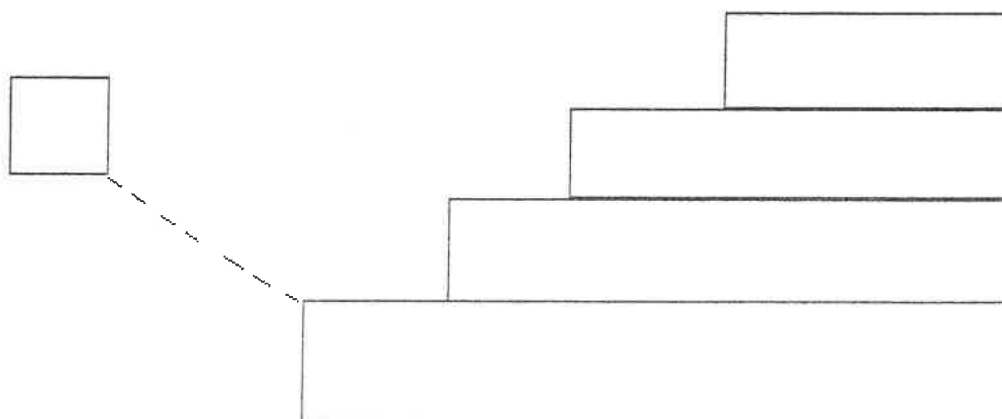
Combinación de secciones alternadas con secciones superpuestas. La estructura resultante es una especie de inversión de la anterior. En la primera parte se alternan la soprano, el piano y el clarinete. En la segunda parte, estos instrumentos superponen sus materiales, brevemente, a la sección de la percusión.

Esta estructura se basa en el contrapunto de los materiales así como en la superposición de los mismos sobre un elemento central que sirve de soporte o sustento.

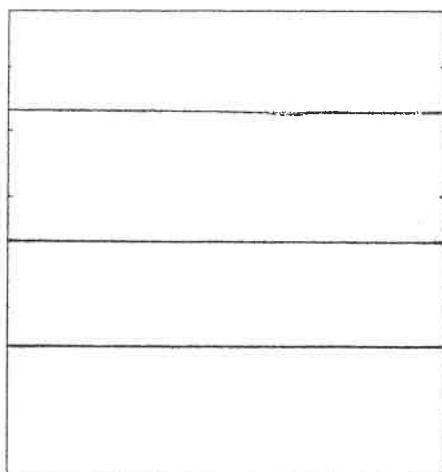




Superposición escalonada. Tras una intervención del clarinete, los materiales se van superponiendo uno sobre otro tomando como base el piano.



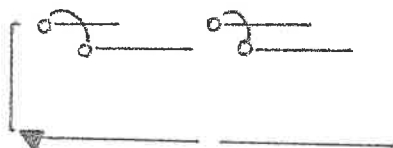
Realizaciones al unísono. No sólo son propias del final de las superposiciones escalonadas, sino que también aparecen en bloque de forma independiente. Villa Rojo emplea este recurso para contrastarlo con otro tipo de estructuras en las que se evidencia el individualismo de los bloques.



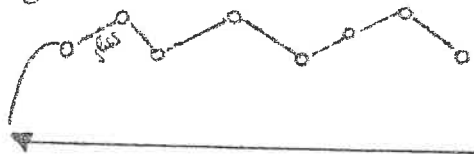
El tratamiento de los materiales es mucho más evolucionado que el empleado en *Planos I*. El análisis de éstos es aplicado en este apartado sólo a la voz y al clarinete. En la partitura aparecen los multifónicos más avanzados: los sonidos rotos. La variedad de recursos empleados es muy amplia, prácticamente sin limitaciones. La obra es todo un estudio gráfico y sonoro de las posibilidades de los instrumentos. Por ello se presta a una exposición detallada de los recursos.

Multifónicos empleados por Villa Rojo en *Apuntes para una realización abierta*:

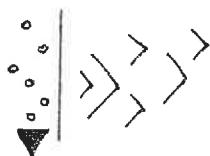
Armónicos en movimiento sobre un sonido del registro grave. Todos los sonidos deben ser prolongados sin vibrar.



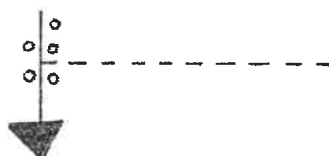
Armónicos en movimiento sobre un sonido del registro grave. Deben efectuarse *glissandi* entre los armónicos mientras que el sonido grave debe prolongarse sin vibrar.



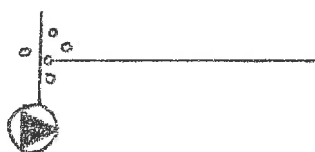
Sonido de la zona grave y armónicos producidos simultáneamente. El sonido debe ser prolongado atacándolo con distinta velocidad e intensidad.



Sonido emitido con sus armónicos, simultáneamente. Deben pertenecer al registro grave y ser prolongados atacando el sonido con la misma velocidad e intensidad.



Sonidos rotos sobre un sonido del registro medio. Deben ser prolongados sin vibrar el sonido.



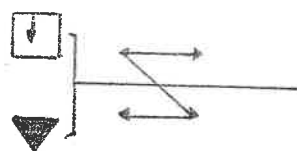
Sonido real del registro agudo emitido simultáneamente son sonido resultante.



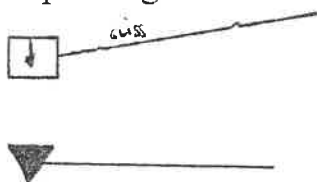
Voz y sonido:

Emisión simultánea de voz y sonido, ambos en el registro grave.

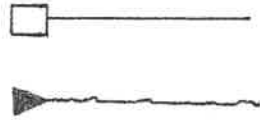
Estos sonidos deben ser prolongados con *flutterzunge*.



Voz y sonido, ambos en el registro grave. El sonido se prolonga sin vibrar y la voz es prolongada con un *glissando* ascendente.

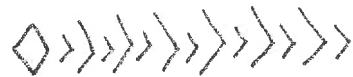


Voz y sonido, ambos en el registro medio. La voz debe ser prolongada sin vibrar, mientras que el sonido real se prolongará mediante un trino ascendente o descendente en intervalo de segunda mayor.



Sonidos monódicos de diversas calidades:

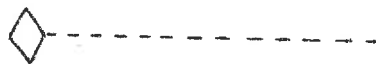
Sonido resultante que debe ser prolongado con ataques a diferente velocidad e intensidad.



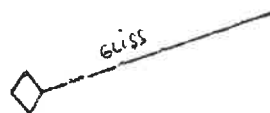
Sonido resultante que debe ser prolongado mediante combinaciones de trinos y trémolos muy irregulares, en lo que se refiere a interválica, velocidad y dinámica.



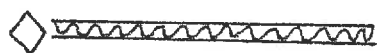
Sonido resultante que debe ser prolongado con la misma velocidad e intensidad.



Sonido resultante que debe ser prolongado mediante un *glissando* en sentido ascendente.



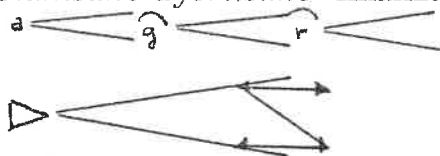
Sonido resultante que debe ser prolongado manteniendo el sonido muy vibrado.



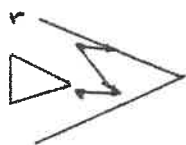
Todas estas elaboraciones muestran el interés de Villa Rojo por el “sonido puro”. Sin embargo, no aparecen en esta obra ningún tipo de articulaciones convencionales.

Los materiales que son propios de la voz también precisan de una exposición detallada. Las vocalizaciones pasan por un amplio proceso de transformación extrayendo minuciosamente todas las posibilidades del aparato vocal. Frente a todos los recursos empleados, Villa Rojo emplea las letras sin asociar a ningún sonido. Estas deben ser interpretadas de una forma u otra, en función de su tamaño. Esta grafía no aparece en *Planos I*; pero sí es empleada por Villa Rojo en otras obras destinadas a la voz. No hay ningún texto literario que sustente la composición, puesto que los fonemas son empleados como recurso sonoro. En los siguientes ejemplos se aporta una muestra de la realización fonética del texto.

Aire con distintas posiciones vocales que es prolongado en *crescendo* de *pianísimo* a *fortísimo* finalizando con un *flutterzunge*.



Aire en *flutterzunge* atacado con fuerza y *diminuendo* rápidamente.



Armónicos pronunciados con la letra “a” prolongados sin vibrar.



Sonidos del registro agudo entre los que se realizan *glissandi* ascendentes y descendentes con la pronunciación de la letra “a”.



Sonido nasal, gutural, obtenido artificialmente que es prolongado desafinando el sonido ascendente y descendente con irregularidad.



Sonido del registro agudo prolongado con combinados de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a dinámica, velocidad e interválica. El sonido debe ser pronunciado con la letra “a”.



Estas letras que aparecen sueltas y no unidas a ningún sonido se interpretarán pronunciándolas cantadas o habladas, variando la dinámica según su tamaño.

a a A S P e E n

The image displays a musical score for four instruments: strings (s.), clarinet (cl.), percussion (per.), and piano (p.).

- Strings (s.):** Features a melodic line with notes marked 'a' and 'f'. A bracket labeled 'X' spans the first two measures.
- Clarinet (cl.):** Shows a melodic line with notes marked 'mf' and 'f'. A bracket labeled 'X' spans the first two measures.
- Percussion (per.):** Includes a series of rhythmic patterns indicated by arrows and a circled '1'.
- Piano (p.):** Contains a complex texture with a dashed wavy line and various dynamic markings: 'ppp', 'p', 'mf', and 'ff'. There are also circled symbols and a 'cresc.' marking.

A second system of the score is shown below, with similar notation and dynamic markings such as 'pp', 'mf', and 'ff'.

Fragmento de *Apuntes para una realización abierta*. EMEC. Madrid. 1975.

*Concerto grosso I* puede considerarse como un nuevo concepto de aplicación de las formas barrocas a la perspectiva sonora de este compositor. La aplicación de estructuras y técnicas barrocas en la música contemporánea ha sido un procedimiento empleado repetidamente por muchos creadores. Esta línea de trabajo da pie a una serie de obras que se inicia aquí pero se retomará más adelante en el *Concerto grosso II* y el *Concerto grosso III*. La obra fue

compuesta en 1975 para tres solistas (oboe, fagot y clarinete) y tres conjuntos instrumentales de arco. La partitura fue premiada con el “Arpa de Plata” en el II Concurso de Composición “Arpa de oro” organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros. El jurado del concurso estuvo presidido por Enrique Franco y contó con la presencia de Carmelo A. Bernaola, Manuel Carra, José María Franco Gil y Fernando Ruiz Coca. El jurado seleccionó seis obras de las sesenta y siete obras presentadas por cincuenta y cinco compositores. Las seis obras premiadas<sup>207</sup> recibían un premio de 500.000 pesetas. Estas obras, además, eran estrenadas por un grupo de cámara dirigido por José María Franco Gil. Tras seleccionar a los seis finalistas, se reúne un jurado formado expresamente para decidir sobre los ganadores. Este jurado estaba presidido por Federico Mompou e integrado por Manuel Castillo, Enrique Franco, Xavier Montsalvatge y Fernando Remacha. Las dos obras premiadas fueron *Autodafé* de Tomás Marco, premiada con el Arpa de Oro y *Concerto grosso I* de Jesús Villa Rojo, premiada con el Arpa de Plata. El primer premio tenía una dotación económica de 250.000 pesetas y el segundo premio de 100.000 pesetas. El estreno de las seis obras finalistas tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid. En el estreno de *Concerto grosso I* actuaron como solistas: Villa Rojo (clarinete), Roberto Liñana (oboe) y Vicente Merenciano (fagot). La crítica muestra la buena acogida de la obra de Villa Rojo “(...) equilibrio entre los solistas y los tres grupos instrumentales de arco, y tras las

---

<sup>207</sup> *Fantasia para chelo y piano* de Claudio Prieto, *Au bord d'abimes*, para conjunto de cámara, de Félix Ibarrondo, *Anemos A.*, para conjunto de cámara de metales y percusión, de Francisco Guerrero, *Endecha para una encordadura*, para conjunto de cámara con dos guitarras solistas, de Francisco Guerrero, *Autodafé*, para conjunto de cámara y piano solista, de Tomás Marco, y *Concerto grosso I* de Jesús Villa Rojo.



intervenciones de los primeros se producen brillantes acoples del conjunto <sup>208</sup>. El propio compositor analiza brevemente su obra y anuncia el principio de una serie de conciertos sobre esta estructura barroca “(...) es el inicio de *concerti grossi* para muy variados solistas y grupos instrumentales, donde encontramos absoluta afinidad en determinados aspectos de elaboración barrocos aunque los resultados marcarán separaciones históricas con las sabidas evoluciones existentes. Terminada en Quismondo el 14 de octubre de 1974”<sup>209</sup>

El planteamiento estructural de la partitura es seccional; pequeñas secciones encierran el material de los tres solistas, que se expone de forma individual, mientras que los conjuntos instrumentales forman tres grandes bloques sonoros. La división en bloques de los grupos de cuerda sigue un criterio tímbrico en función del registro del instrumento. Según este criterio, el primer grupo, denominado “a” está formado por cuatro violines; el segundo grupo, el “b”, está formado por cuatro violas; y el tercer grupo, el “c”, está formado por tres violonchelos y un contrabajo. La estructura sigue los principios barrocos de presentación del material por los solistas y desarrollo de éste por la orquesta. El material, basado en elaboraciones del sonido, es presentado por los tres solistas de forma individual y encadenada para luego pasar a los tres grupos que exponen el material de forma

---

<sup>208</sup> COSTAS, C. J.: “Marco y Villa Rojo, primeros premios del Trofeo Arpa”. *La Estafeta Literaria*. Nº578. Diciembre. Madrid. 1975. Pág. 20.

<sup>209</sup> Notas al programa del propio Villa Rojo para el concierto celebrado en el Teatro Real de Madrid el día 2 de diciembre de 1974. En el concierto, se estrenaron las seis obras finalistas del Segundo Concurso de Composición “Arpa de Oro”.

individual y también encadenada. Acto seguido los tres solistas intervienen conjuntamente. A partir de ese momento, los solistas se superponen, en algunos momentos, a los conjuntos: se alternan y continúan presentando nuevos materiales de forma escalonada o simultánea.

La duración de las secciones es aproximada o libre. Villa Rojo emplea la grafía, ya tradicional en su obra, de la numeración arábica, romana, o simplemente la X para indicar la duración.



Las secciones con números árabes se ejecutarán lo más rápido posible y nunca durarán más de un segundo.



Las secciones con números romanos se ejecutarán moderadamente con duración aproximada entre tres o cuatro segundos.

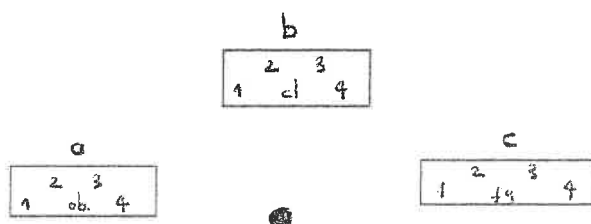


Las secciones con este signo tienen una duración proporcional libre.

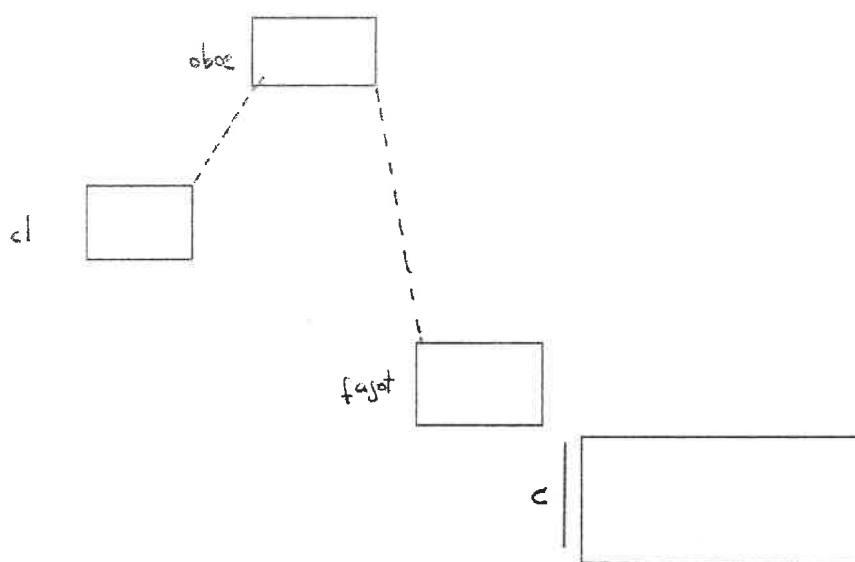
El compositor aporta una serie de indicaciones sobre la obra. Estas indicaciones hacen referencia a la escritura de los instrumentos. Por ejemplo, al tono en el que está escrito el clarinete (si bemol) y también al contrabajo, escrito en tonos reales. También realiza indicaciones sobre el paso de una sección a otra, o sobre las pausas de respiración. Villa Rojo refleja en la introducción que en las partes de viento se realizará la respiración cuando los instrumentistas necesiten tomar aire; y también indica que el paso de una sección a otra debe efectuarse rápidamente, sin pérdida de tiempo. Villa Rojo

combina alturas fijas con referencias gráficas a registros, y con sonidos sin una altura determinada. Estas referencias son empleadas, sobre todo, en ocasiones donde emplea el aire a través de los tubos y en los sonidos obtenidos por el golpeo con las manos en las llaves de los instrumentos.

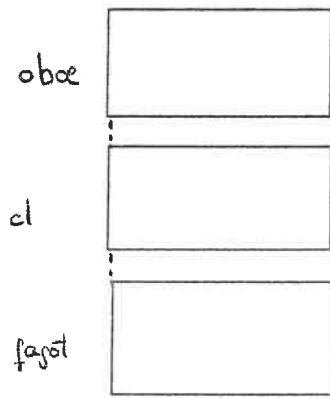
La colocación de la orquesta también es mostrada en la partitura. Al frente de cada grupo se coloca un instrumento solista. En el grupo "a" se coloca el oboe, en el "b" el clarinete, y en el "c" el fagot.



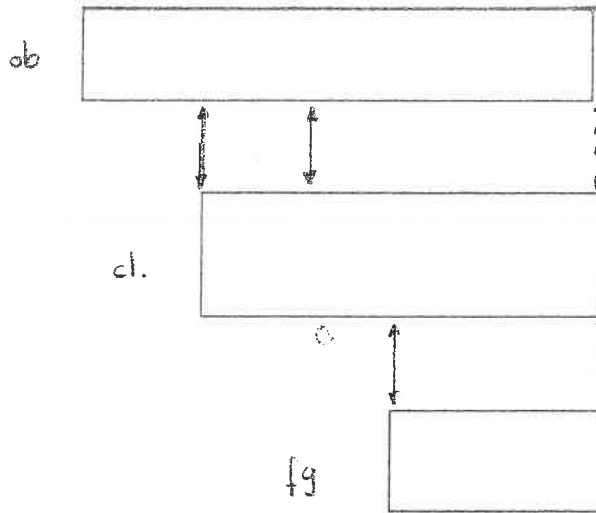
A continuación se detallan los algunos tipos de estructuras resultantes. La primera estructura es la presentación alternada de los materiales por parte de los solistas y luego de los tres conjuntos instrumentales.



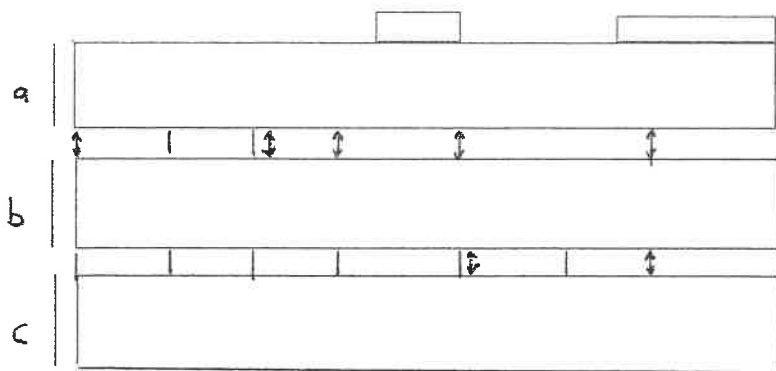
Realización simultánea de los materiales solistas.



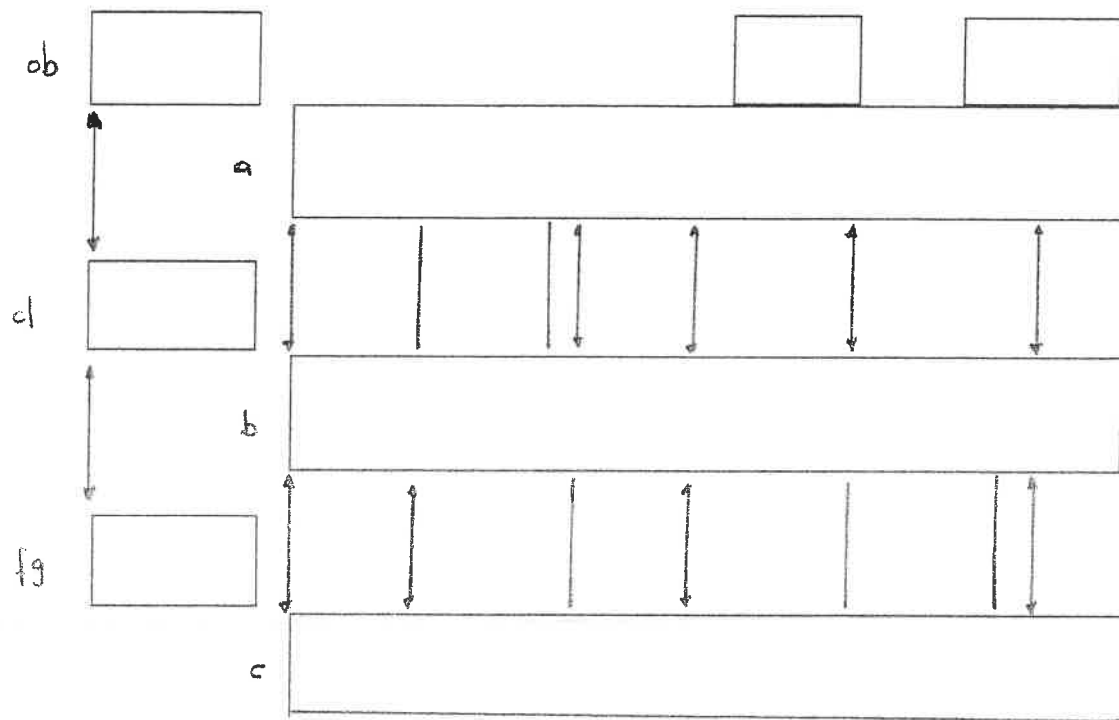
Presentación superpuesta de los materiales solistas. La estructura surgida es escalonada pero en situación inversa.



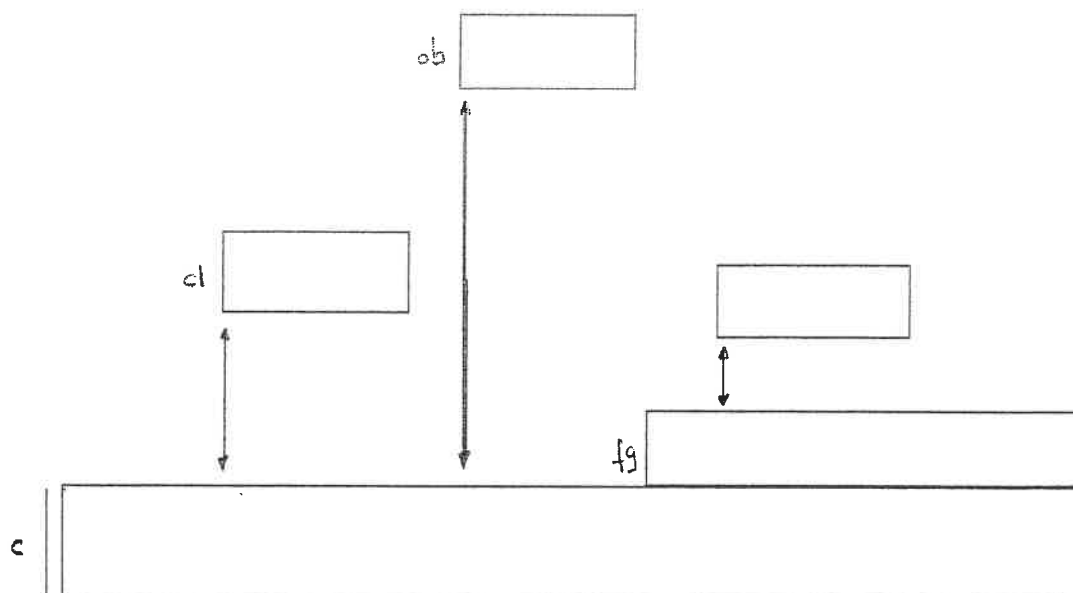
Superposición de materiales a los que, a su vez, son superpuestos otros.



Realización simultánea de las secciones solistas y tras ella, realización simultánea de las secciones pertenecientes a los grupos instrumentales.



Superposición, a un grupo instrumental, de los materiales de los solistas.



Las alturas de los sonidos son empleadas en la partitura de tres formas: fijas, aproximativas y libres. Las alturas fijas se emplean en los sonidos reales; las aproximativas se emplean en los sonidos monódicos de calidades diversas -aire, multifónicos, voz y sonido- y las alturas libres son empleadas en los resultantes, armónicos, y en ocasiones, en el aire. A cada instrumento le corresponden unas alturas determinadas que ocupan un ámbito muy pequeño, a partir de ahí el compositor realiza las elaboraciones.

Organización de las alturas:

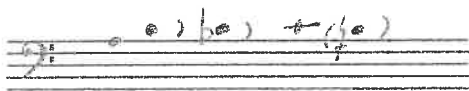
Clarinete.



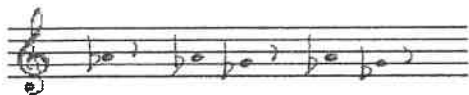
Oboe.



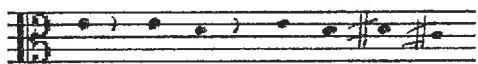
Fagot.



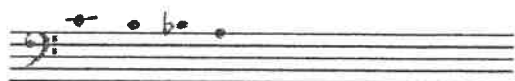
Grupo A.(violines)



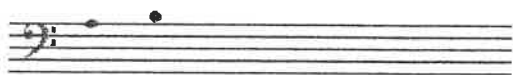
Grupo B. (violas).



Grupo C. (violonchelos).



Grupo C. (contrabajo).

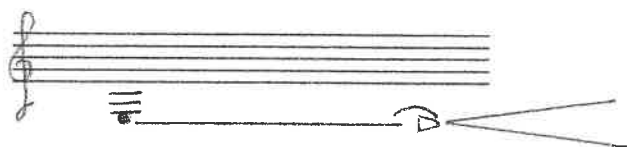


A continuación, se exponen algunos de estos materiales asociados a los instrumentos de viento:

Prolongaciones y articulaciones de sonidos reales. Combinación de los mismos con sonidos monódicos de diversas calidades sonoras.



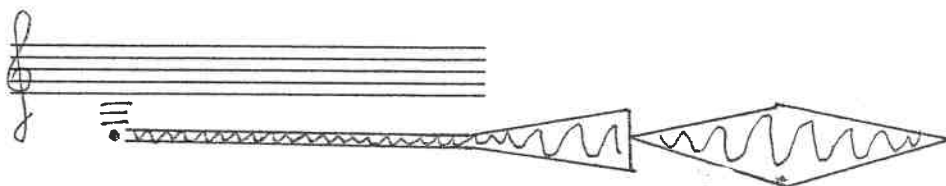
Sonido real prolongado sin vibrar, que es seguido de aire sólo.



Sonidos reales articulados en picado.



Sonido real prolongado; primero manteniendo el sonido muy vibrado y, después, prolongar el vibrado *crescendo* y *acelerando*, *diminuendo* y *rallentando*.



Sonido real prolongado desafiando el sonido ascendente y descendente.



Multifónicos:

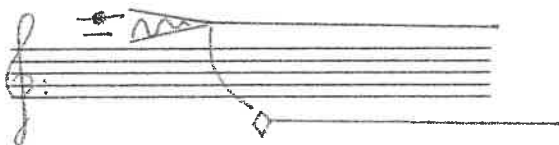
Sonidos rotos sobre un sonido del registro grave, que deben ser prolongados sin vibrar.



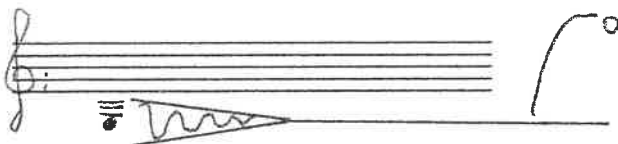
Sonidos rotos sobre un sonido del registro grave, que deben ser prolongados atacando el sonido con distinta intensidad y velocidad.



Sonido real y resultante. El sonido real es prolongado *diminuendo* y *rallentando* el vibrado. El sonido resultante es prolongado sin vibrar.



Sonido real y armónico. El sonido real es prolongado *diminuendo* y *rallentando* el vibrado y, luego, prolongado sin vibrar.



Sonidos monódicos de diversas calidades:

Resultantes. Prolongados manteniendo el sonido muy vibrado.

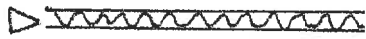




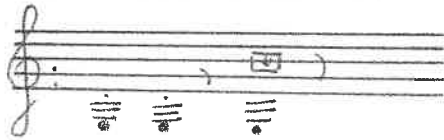
Armónicos. Prolongados sin vibrar.



Aire. Prolongando el sonido muy vibrado.



Voz y sonido. Sonido real grave al que se superpone simultáneamente la voz en el registro grave.



*Flatterzunge:*

En sonidos reales.

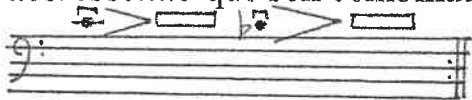


En sonido resultante.

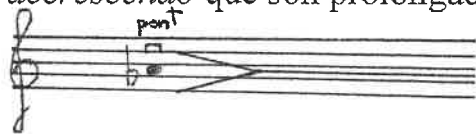


Materiales asociados a los instrumentos de cuerda:

Combinación de sonidos atacados con el talón del arco en *decrescendo* que son combinados con silencios.

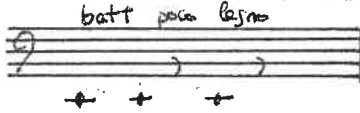


Sonidos realizados con *ponticello* atacados con el talón del arco, en *decrescendo* que son prolongados sin vibrar.

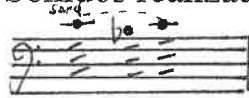




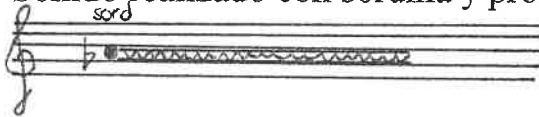
Sonidos realizados con poco *legno battento*.



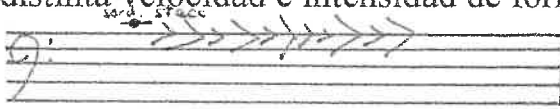
Sonidos realizados con sordina y atacados con *trémolo*.



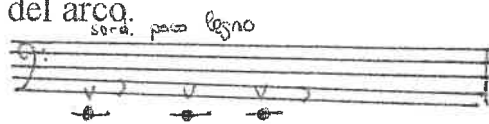
Sonido realizado con sordina y prolongados muy vibrados.



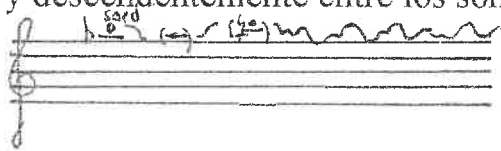
Sonido realizado con sordina, en *staccato*, prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad de forma irregular.



Sonidos realizados con sordina y poco *legno* atacados con la punta del arco.



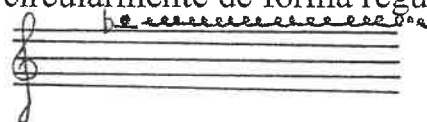
Sonido realizado con sordina y prolongado desafinándolo ascendente y descendientemente entre los sonidos indicados.



Sonidos simultáneos. Sonido natural y sonido de frecuencia poco clara, ambos prolongados sin vibrar.



Sonido realizado con sordina y prolongado frotando con el arco circularmente de forma regular.



ob.  $p$

cl., si b  $p$

1 vl. sord.  $ppp$

2 vl. sord.  $ppp$

3 vl. sord.  $ppp$

4 vl. sord.  $ppp$

**a**

1 vla. sord.  $ppp$

2 vla. sord.  $ppp$

3 vla. sord.  $ppp$

4 vla. sord.  $ppp$

III

$ppp$

$ppp$

The score consists of two systems, 'a' and 'b'. System 'a' features an oboe (ob.) and four violins (1 vl. to 4 vl.) with dynamic markings of  $p$  and  $ppp$ . System 'b' features a clarinet in B-flat (cl., si b) and four violas (1 vla. to 4 vla.) with dynamic markings of  $p$  and  $ppp$ . The woodwinds and strings are marked with 'sord.' (sordina). Performance instructions include 'X' (bow stop) and 'III' (triple bowing) above the strings. A crescendo hairpin is shown for the oboe and a decrescendo hairpin for the strings. A vertical line with an upward arrow is at the bottom of system 'b'.

*Espaciado rítmico* fue compuesta en 1975 y escrita para violín, viola, violonchelo y piano. Su creación fue dedicada a Luciano González Sarmiento. La partitura refleja, posiblemente, la escritura más tradicional de las utilizadas por Villa Rojo en este periodo. El empleo de duraciones proporcionales y la limitación del vibrado son los pocos elementos que nos recuerdan que estamos en su periodo gráfico más abstracto. Sin embargo, la innovación aportada por Villa Rojo en esta obra no reside en su aspecto plástico ni en el empleo de recursos ajenos a la técnica tradicional, ni siquiera en la gama de ataques y elaboraciones del sonido. La innovación se encuentra en la creación de una melodía de conjunto creada a partir de las cortas intervenciones (de dos sonidos como máximo) de cada instrumento. Las intervenciones individuales alternan con momentos en los que participan varias partes. La altura está perfectamente indicada en el pentagrama a lo largo de toda la obra, y no sufre ninguna modificación. La dinámica que domina toda la obra es el *pianíssimo* (*ppp*) salpicado por pequeños sonidos en *forte* o *mezzoforte*. El *pianíssimo* utilizado por cualquier instrumento, pero sobre todo en la cuerda, es un elemento de tensión. Este elemento, unido al control del vibrado y a otros sonidos de larga duración, proporciona a la interpretación un alto grado de dificultad. Los tipos de arco empleados son muy convencionales y la única indicación al respecto es el *ponticello*. El título de la obra hace referencia directa a su contenido y finalidad, definido claramente en la partitura. El motor generador de la obra y el elemento estructurador de la partitura es el ritmo. Se puede hablar de una melodía rítmica, generada por secciones de corta duración (máximo un segundo) con secciones de mayor duración (entre tres o cuatro segundos).

Las secciones de corta duración están formadas por una o dos corcheas y uno o dos silencios de corchea. Estas secciones son las articuladoras del discurso, a través de la melodía rítmica que forman las partes en sus cortas y alternadas intervenciones. La melodía rítmica se alterna con secciones de mayor duración en las que los instrumentos realizan sonidos largos y tenidos. Villa Rojo indica que, en estos sonidos tenidos, se procure vibrar lo menos posible. El autor utiliza su sistema de proporción rítmica basado en la aumentación y disminución, inversión; y toda una serie de polirritmias que surgen de la combinación de tres y dos, cuatro y tres, etc.

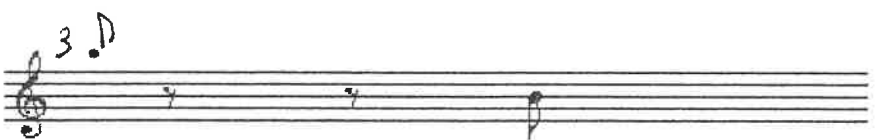
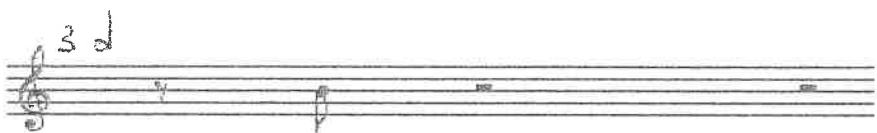
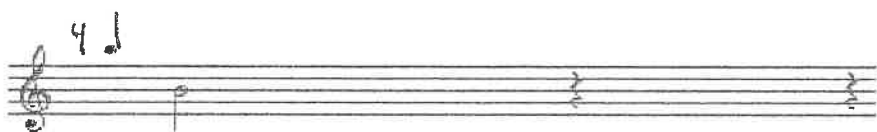
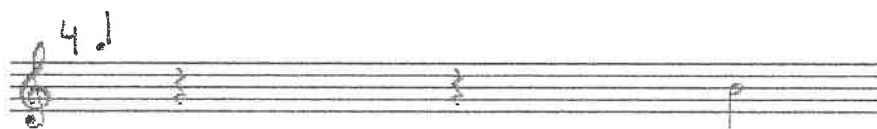
Tabla de esquemas rítmicos y procedimientos de elaboración del ritmo empleados por Villa Rojo en esta obra:

Aumentación o disminución (dependiendo del orden de aparición de los elementos en la partitura)

The image displays four musical staves, each beginning with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff shows a sequence of four elements: a quarter note, a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note. The second staff shows three elements: a quarter note, a quarter rest, and a half note. The third staff shows three elements: a quarter note, a quarter rest, and a dotted quarter note. The fourth staff shows four elements: a quarter note, a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note.



Inversiones de los esquemas rítmicos.

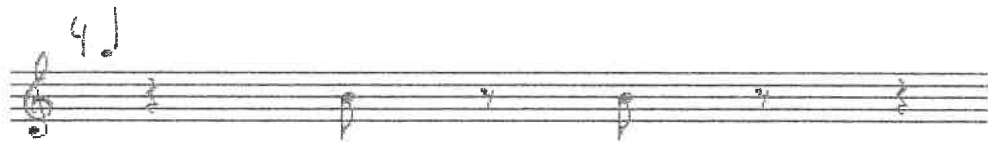
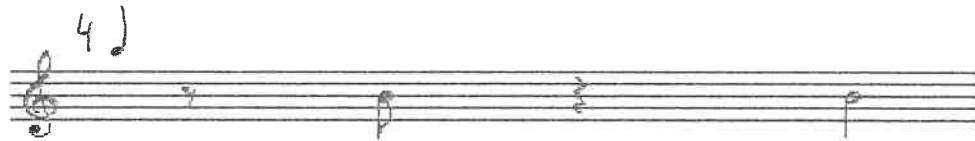




Polirritmias.



Diferentes esquemas rítmicos sobre 4.





ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Fragmento de *Espaciado rítmico*. Alpuerto. Madrid. 1974.

### II.2.3. Incorporación de medios: de la manipulación sonora al elemento plástico.

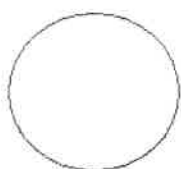
*Móviles*, *Piú in la* y *Forme variabili* son el resto de las obras que Villa Rojo compuso en el año 1975. En *Forme variabili* y *Piú in la* emplea por primera vez el clarinete elaborado electroacústicamente. A partir de los años sesenta se produce en la obra de Villa Rojo la auténtica eclosión de la música electroacústica. Esta eclosión tiene lugar con la posibilidad de combinar música en vivo y música electroacústica previamente grabada. El avance fundamental para la evolución de la práctica instrumental será la extensión de las posibilidades sonoras de los instrumentos a través de la elaboración de éstos con medios electrónicos. Villa Rojo era ya entonces un compositor con una sólida formación en el empleo de la electroacústica, de hecho se había formado con uno de los mejores, Evangelisti. El interés del compositor español por la electroacústica se centra, en estas dos obras, en la ampliación de los recursos del clarinete de una forma artificial y totalmente al margen de las posibilidades físicas del instrumento. El deseo de ir más allá en la evolución de la literatura contemporánea para clarinete, lleva a Villa Rojo a emplear todos los medios disponibles, bien sean naturales o artificiales, para conseguir su objetivo, fundamentado en elaborar el sonido al máximo y con todas sus posibilidades.

*Móviles* fue compuesta para instrumento de teclado indeterminado y continúa la serie de *Juegos gráfico-musicales*. Villa Rojo crea una estructura dividida en cinco tipos de bloques: bloques independientes, bloques simultáneos que se realizan paralelamente, bloques con elementos superpuestos en los que predomina siempre el

bloque principal, bloques con elementos superpuestos a los que, a su vez, se superponen otros y bloques simultáneos con elementos superpuestos realizados paralelamente de los que destacan elementos breves.

El ámbito de la obra es todo el teclado del instrumento. Los registros empleados están diferenciados por las manos del piano, es decir, en los círculos aparece el material ejecutado por la mano derecha, y en los cuadrados el material realizado por la mano izquierda. Como es habitual en su obra, la grafía especifica qué registro del espacio, que ocupa una mano u otra, se va a utilizar. Las alturas están sometidas a una constante elaboración. En ocasiones, éstas son determinadas, enmarcando a los sonidos en el tradicional pentagrama y, en otras ocasiones, sólo se hace referencia a la zona o registro. La diversidad de recursos y procedimientos empleados repercute en la grafía indicadora de los mismos. Cada elemento está perfectamente indicado en la partitura mediante signos que hacen referencia a: la duración de las secciones, la pulsación, el registro, etc. A continuación realizamos un análisis detallado de las diferentes estructuras que el compositor emplea en *Móviles*:

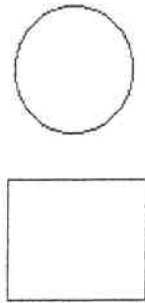
Bloque realizado con la mano derecha solamente.



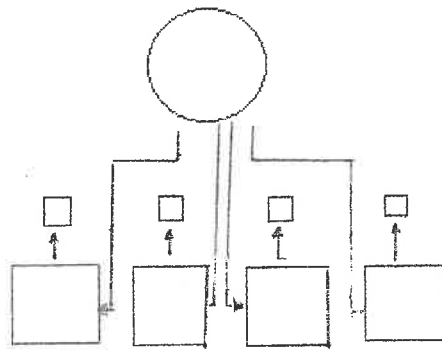
Bloque realizado con la mano izquierda solamente.



Bloques simultáneos realizados paralelamente, pero con absoluta independencia y diferenciación. Realizados con las dos manos.

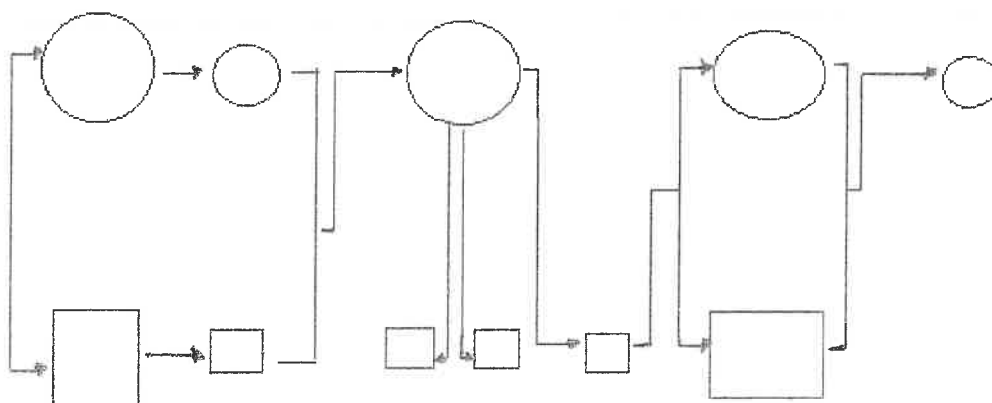


Bloques con elementos superpuestos y a los que se superponen otros. Forman un material que se acumula y se funde, pero con intervenciones destacadas de los elementos breves que surgen de los elementos moderados.



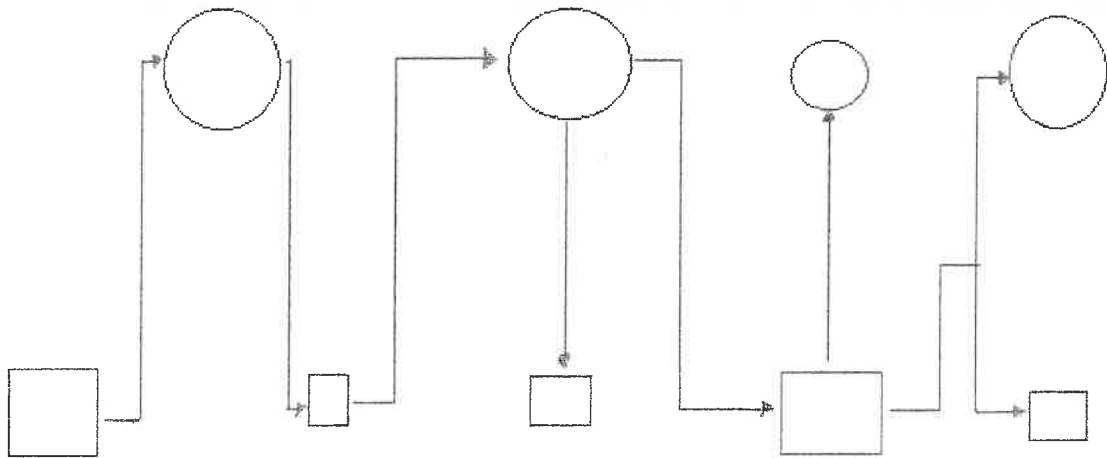
Esta macroestructura se divide en pequeñas estructuras de elementos superpuestos. Los dos primeros bloques deben ser realizados simultáneamente con la mano derecha -círculo- y mano izquierda -cuadrado-, coincidiendo en las duraciones. Los dos siguientes elementos deben ser realizados simultáneamente con la mano derecha -pequeño círculo- y mano izquierda -pequeño cuadrado- coincidiendo en las duraciones que serán muy breves, inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos

anteriores. Los siguientes elementos serán realizados con la mano derecha -círculos- y mano izquierda -pequeños cuadrados-. El círculo se realizará inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores y al que se superpondrán los pequeños cuadrados. El siguiente bloque será realizado con la mano izquierda en muy breve duración inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores. Los siguientes materiales son realizados simultáneamente con la mano derecha -círculo- y mano izquierda -cuadrado-, coincidiendo en las duraciones inmediatamente después de haber sido interpretado el elemento anterior. El último material es realizado por la mano derecha en muy breve duración, inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores.



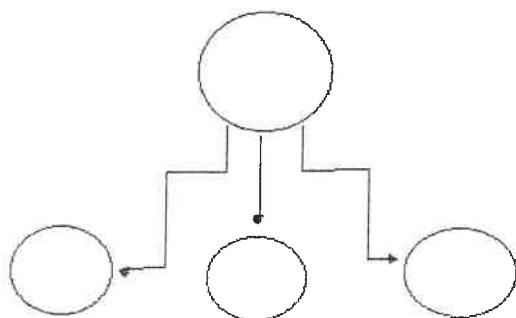
La siguiente macroestructura expone una serie de materiales de forma similar a la anterior, pero con distintas combinaciones y relaciones entre ellos. El primer bloque es realizado con la mano izquierda en la moderada duración que le corresponde después de haber dejado una breve respiración. El siguiente está realizado con la mano derecha en la moderada duración que le corresponde inmediatamente después de haber sido interpretado el elemento anterior. El siguiente es realizado con la mano izquierda en muy

breve duración inmediatamente después de haber sido realizado el elemento anterior. Los siguientes bloques son realizados con la mano derecha -círculo- y mano izquierda -pequeño cuadrado-. El círculo se realizará inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores y se le superpondrá el pequeño cuadrado. Los siguientes materiales son realizados con la mano derecha-pequeños círculos- y mano izquierda -cuadrado-. El cuadrado se realizará inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores y se le superpondrá el pequeño círculo. Los últimos bloques son realizados simultáneamente con la mano derecha -pequeño círculo- y mano izquierda-pequeño cuadrado- coincidiendo en las duraciones que serán muy breves, inmediatamente después de haber sido interpretados los elementos anteriores.

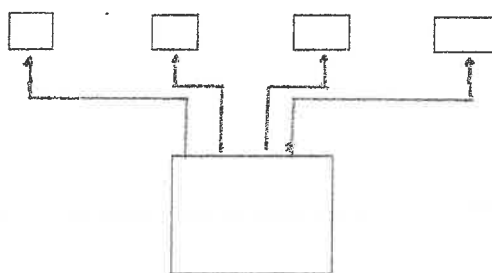


La estructura que viene a continuación contiene dos bloques paralelos -de realización simultánea- a los que se superponen otros bloques. Esto genera una estructura bipartita.

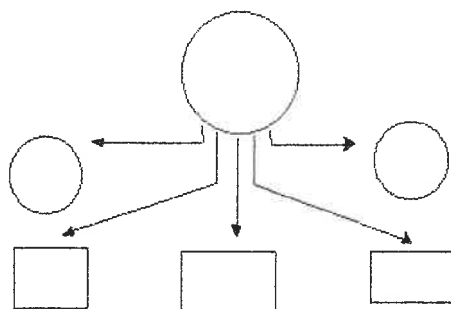
La parte superior está destinada a la mano derecha y es formada por un bloque de duración libre al que se superponen tres bloques de duración aproximativa.



La parte inferior está destinada a la mano izquierda y formada por un bloque de duración libre al que se superponen cuatro bloques de duración aproximativa.

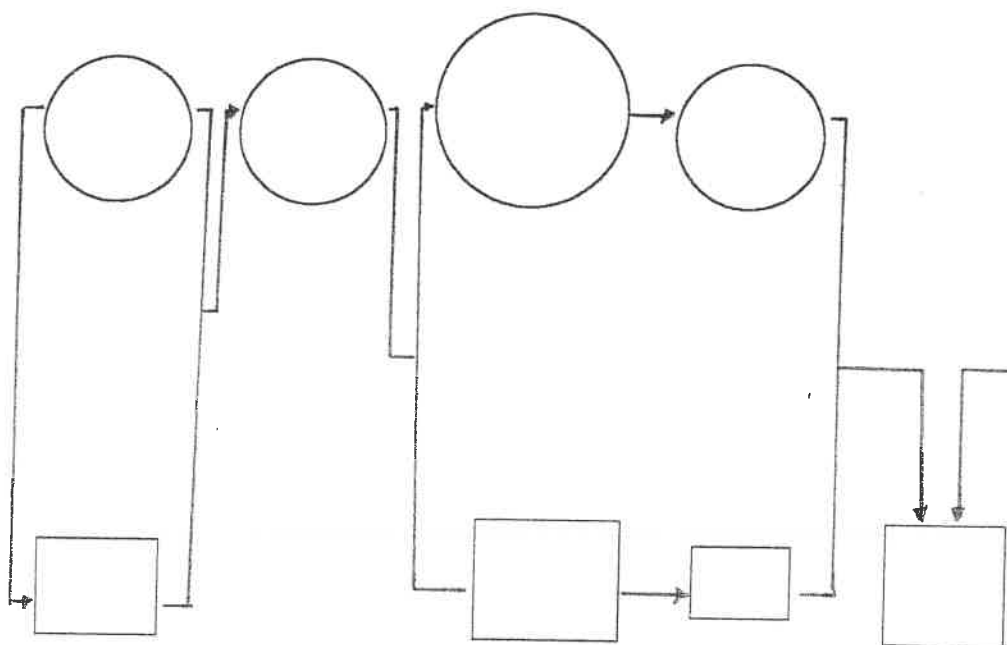


Esta estructura está formada por un bloque de duración libre que debe ser realizado por la mano derecha, al que se le superponen cinco bloques de duración aproximativa. De estos cinco bloques, dos son realizados por la mano derecha y tres por la izquierda. La estructura sería, por lo tanto, la propia de los bloques superpuestos.

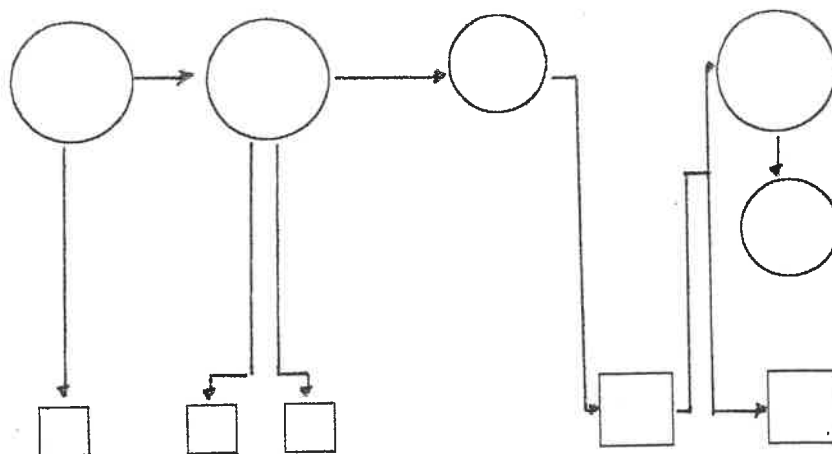


La siguiente estructura responde a la organización en bloques paralelos de realización simultánea a los que se superponen otros

elementos. Todos los bloques tienen una duración aproximativa y están distribuidos de la forma habitual. En la parte superior estarían los círculos, para la mano derecha. En la parte inferior estarían los cuadrados, para la mano izquierda.

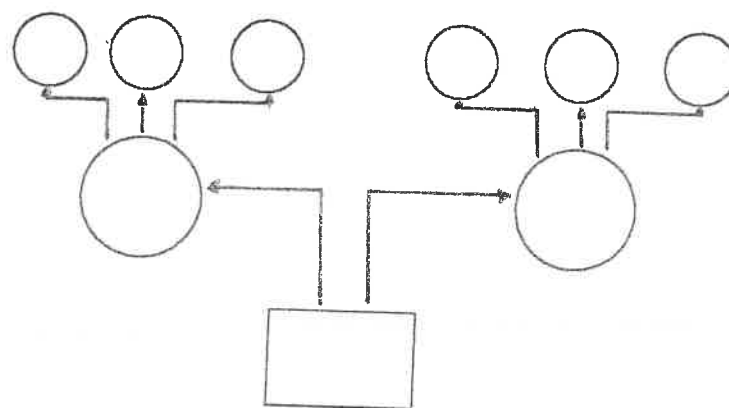


La décima estructura, al igual que la anterior, está organizada por: bloques paralelos, bloques superpuestos y sucesivos. La distribución espacial del material destinado a cada mano es la misma que en el caso anterior, y la duración también. En todos los bloques, la duración es aproximativa.

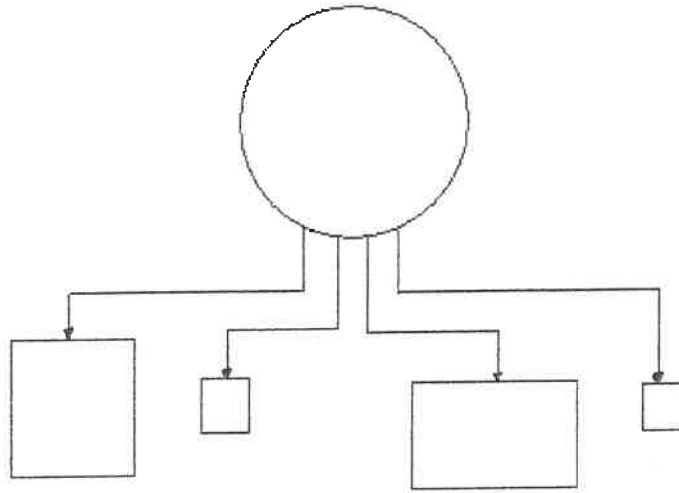




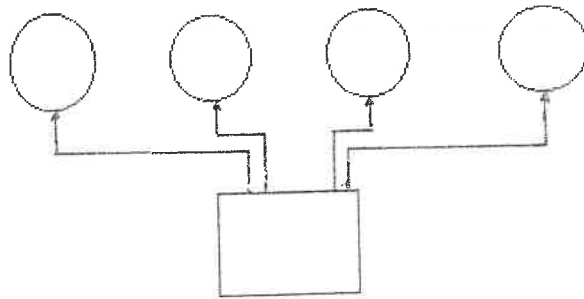
La undécima estructura está organizada por un bloque de duración libre, realizado por la mano izquierda. A éste se superponen dos bloques de duración aproximativa, a los cuales se superponen otros tres bloques, también de duración aproximativa.



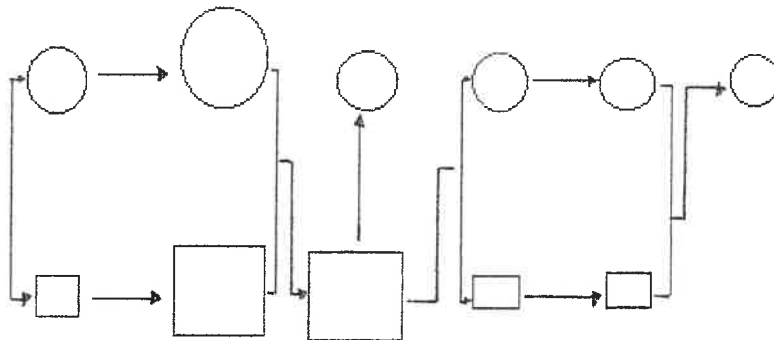
La duodécima estructura contiene dos bloques paralelos a los que se superponen otros elementos. Los bloques paralelos, de realización simultánea, tienen una duración libre, mientras que los superpuestos tienen una duración aproximativa. La décimotercera y décimocuarta estructura sigue el proceso organizativo propio de bloques paralelos, sucesivos y superpuestos. Todos ellos de duración aproximativa y bien diferenciados, en cuestión de la disposición de los materiales a realizar por una mano u otra. La décimoquinta estructura está formada por un material de duración libre, realizado por la mano derecha. A este material se le superponen otros materiales de duración aproximativa, que son realizados por la mano izquierda.



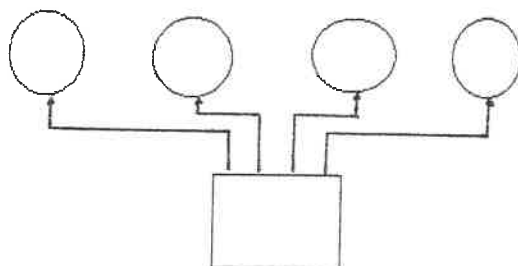
La décimosexta estructura sigue el planteamiento contrario a la anterior. A un material de duración libre, realizado por la mano izquierda, se le superponen cuatro bloques de duración aproximativa, realizados por la mano derecha.



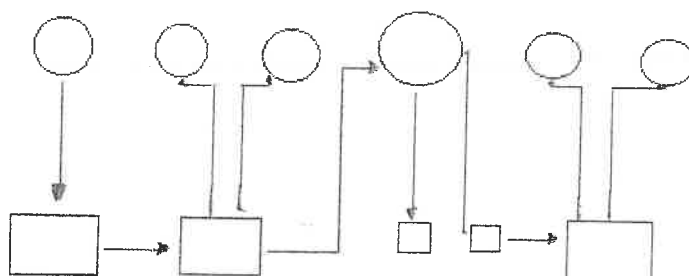
La decimoséptima estructura es planteada en bloques paralelos y superpuestos, todos ellos de duración aproximativa.



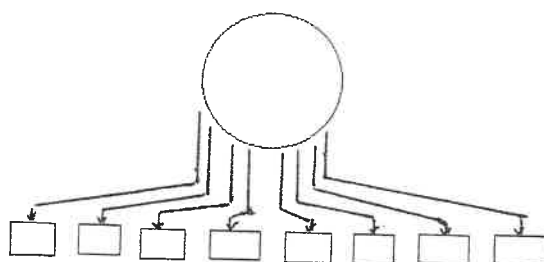
La décimooctava está constituida por un bloque de duración libre que es realizado por la mano izquierda. A éste se le superponen cuatro bloques de duración aproximativa que son realizados por la mano derecha.



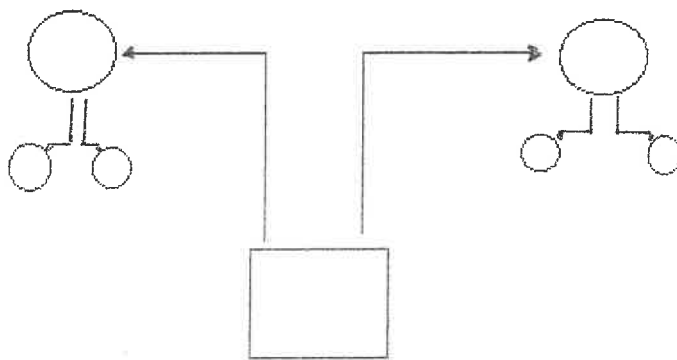
La décimonovena y vigésima estructuras siguen el esquema de bloques sucesivos a los que se les superponen otros. Todos ellos tienen una duración aproximativa.



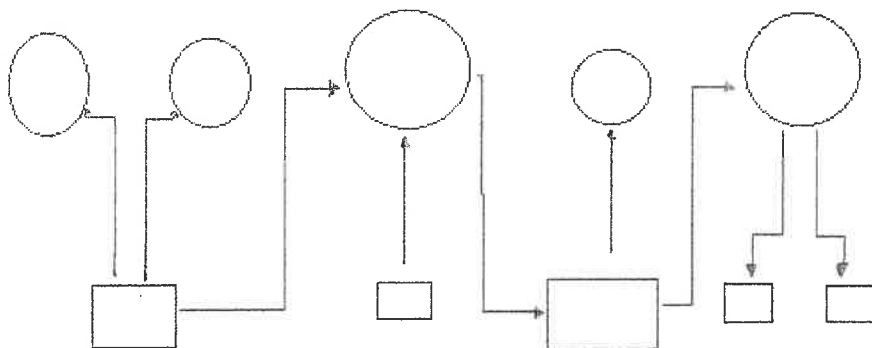
La vigésimo primera estructura contiene un bloque de duración libre que es realizado por la mano derecha. A éste se le superponen ocho pequeños bloques de duración aproximativa que son realizados por la mano izquierda.



La vigésimo segunda estructura está formada por un bloque de duración libre realizado por la mano izquierda. A éste se le superponen dos bloques de duración aproximativa, realizados por la mano derecha. A su vez, a éstos se le superponen otros dos bloques que deben ser realizados por la mano derecha y también tienen una duración aproximativa.



La vigésimo tercera, y última, estructura está formada por bloques sucesivos y superpuestos, todos ellos de duración aproximativa.



Grafía indicadora de la duración de los bloques:

Los círculos o cuadrados con este signo son atacados al principio de la página sin dejar de ser interpretados durante la duración de la misma; a ellos, generalmente, son superpuestos otros módulos que

parten y tienen como base a éstos. El material que aparece en estos círculos o cuadrados debe ser organizado libremente por el intérprete, en cuanto al orden y duración, pudiendo ser repetidos o excluidos los elementos que lo deseen.

-Los círculos o cuadrados con números árabes nunca durarán más de un segundo.

-Los círculos o cuadrados con números romanos tienen una duración aproximada entre tres o cuatro segundos.

Los ataques y pulsaciones empleados son una ampliación de los ya utilizados por el piano en la obra anterior, *Apuntes para una realización abierta*. La diferencia entre estos recursos radica en que en *Móviles* no emplea el *pizzicare* (pulsación directa de las cuerdas del piano) ni el frotamiento con cadenas de las teclas. La singularidad de *Móviles*, en cuanto al lenguaje idiomático del teclado, reside en el empleo de sonidos extremos en el instrumento, que son reflejados en la partitura con su correspondiente grafía.



Pulsando simultáneamente teclas blancas en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas blancas en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas blancas en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas negras en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas negras en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



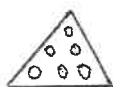
Pulsando simultáneamente teclas blancas y negras en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas blancas y negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Pulsando simultáneamente teclas blancas y negras en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.

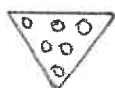


Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas blancas en la zona aguda

correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas blancas de la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



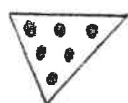
Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas blancas en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas negras en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



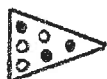
Ataques de sonidos simultáneos. Pulsando teclas negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos. Pulsando teclas negras en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos. Pulsando teclas blancas y negras en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas blancas y negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataques de sonidos simultáneos, pulsando teclas blancas y negras en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataque de un sonido, pulsando una tecla blanca en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataque de un sonido, pulsando una tecla blanca en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataque de un sonido, pulsando una tecla blanca en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Ataque de un sonido, pulsando una tecla negra en la zona aguda correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.

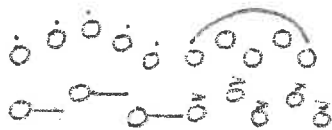




Ataque de un sonido, pulsando una tecla negra en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



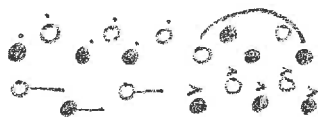
Ataque de un sonido, pulsando una tecla negra en la zona grave correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.



Sonidos en la extremidad aguda del instrumento, pulsando teclas blancas, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones.



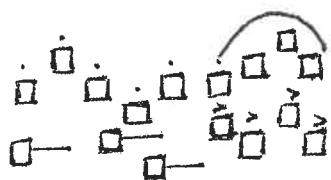
Sonidos en la extremidad aguda del instrumento, pulsando teclas negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones.



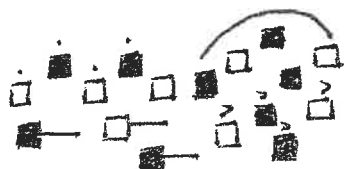
Sonidos en la extremidad aguda del instrumento, pulsando teclas blancas y negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones.



Sonidos en la extremidad grave del instrumento, pulsando teclas negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones. En el órgano pueden realizarse con el pedalier.



Sonidos en la extremidad grave del instrumento, pulsando teclas blancas, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones. En el órgano pueden realizarse con el pedalier.



Sonidos en la extremidad grave del instrumento, pulsando teclas blancas y negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones, en el órgano pueden realizarse con el pedalier.



Mantener el material precedente.



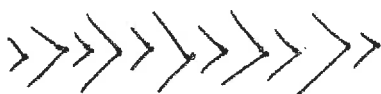
Atacar el material precedente con la misma velocidad e intensidad no secamente.



Atacar el material precedente no secamente en *crecendo*, *diminuendo*, *acelerando* y *rallentando* muy continuadamente.



Atacar el material precedente con la misma velocidad e intensidad secamente.



Ataques repetidos con distinta velocidad e intensidad secamente, del material que precede.



*Portamenti* entre los sonidos indicados con distinta velocidad e intensidad.



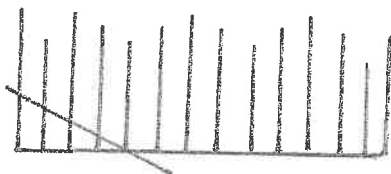
Trémolo ascendente o descendente en intervalo superior a la tercera menor con el sonido precedente.



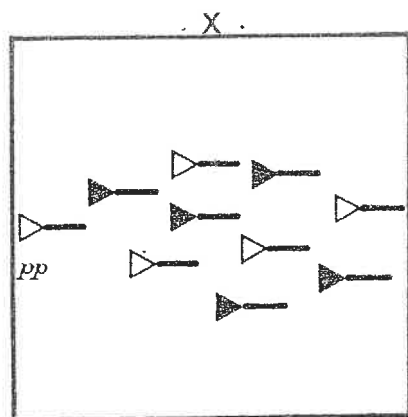
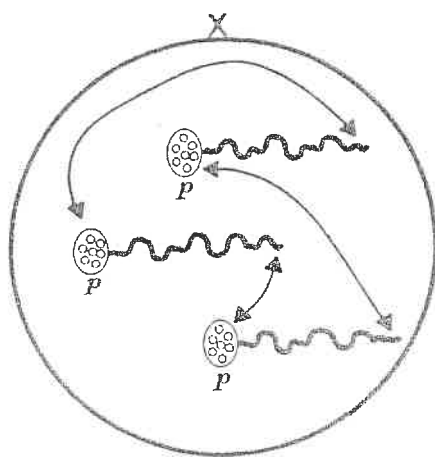
Trino ascendente o descendente en intervalo de segunda mayor con el sonido precedente.



Pulsando teclas que corresponden al material precedente, simultáneamente, con movilidad irregular.



Lo más rápido posible.



Fragmento de *Móviles*. Reproducido de *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.

*Concerto grosso II* es la primera obra realizada en 1976. Villa Rojo continúa aquí la serie iniciada en *Concerto grosso I*, pero cambiando los instrumentos solistas (el vibráfono, el piano y el clave) y los conjuntos instrumentales I(“a”) y III(“c”) que combinan instrumentos de cuerda con viento madera. La elección de las fuentes sonoras pretende crear un resultado tímbrico mucho más innovador que en la primera obra de la serie. La elección de los solistas no es, en absoluto, una decisión arbitraria, sino que está realizada en función de la obtención de elementos de contraste entre el conjunto y el solista. El vibráfono permite amplias posibilidades que ya habían sido exploradas en *Apuntes para una realización abierta*. El piano había tenido un importante protagonismo, al ser el receptor de una obra para teclado sólo, *Móviles*. Sin embargo, el clave nunca había sido empleado como instrumento solista, aunque luego sí que realizará esa función en *Recordando a Falla*. La inclusión del viento madera en los grupos instrumentales da un toque de color que rompe la uniformidad de la cuerda, a la vez que acentúa el contraste con los solistas.

El esquema de *Concerto grosso II* es prácticamente el mismo que el empleado en el *Concerto grosso I*. Cada solista se coloca en el centro de cada grupo. La colocación sería la siguiente: el piano se sitúa al frente del grupo “a” (flauta, viola, violonchelo y fagot) a la izquierda del director; el vibráfono se coloca al frente del grupo “b” (dos violines, viola y violonchelo) y se sitúa en frente del director; y el clave con el grupo “c” (violín, oboe, clarinete bajo y contrabajo) y se encuentra situado a la derecha del director. Villa Rojo recurre en esta obra a un esquema ya preestablecido, con el fin de continuar

explorando las posibilidades sonoras de los instrumentos de tecla y percusión.

Villa Rojo aplica en *Rupturas* su concepción del lenguaje sonoro y plástico al gran efectivo orquestal. Sobre su estreno, el compositor escribe el siguiente comentario:

“La elaboración y manipulación de la materia sonora es planteamiento fundamental desde la proyección inicial de *Rupturas*. La estructuración integral de las frecuencias está rigurosamente clasificada y la división del espacio sonoro es completamente parcial, creando dos bloques principales que se desarrollan separadamente en los instrumentos de arco y de viento o conjuntamente en la totalidad orquestal. Las superposiciones y acumulaciones de la organización de las frecuencias y sus respectivos diseños llegan a una densidad máxima de elementos, de la que progresivamente irán eliminándose para quedar en la estilización de una sola frecuencia, que presentará en síntesis los procedimientos de utilización del tiempo. El contraste estático-lineal con los ataques irregulares abiertamente rítmicos, en constante evolución aumentativa y diminutiva, sirve de origen para la denominación de la obra.”<sup>210</sup>

La combinación de la estructura en bloques o secciones con el desarrollo lineal es la fórmula que Villa Rojo emplea para organizar los elementos de la partitura. Este tipo de estructuras genera, por sí

---

<sup>210</sup> Extracto de las notas al programa realizadas con motivo del estreno de *Rupturas*. Las notas al programa fueron escritas por Jesús Villa Rojo. Este mismo texto fue la justificación que el compositor presenta en la Fundación Juan March con motivo de la beca que la fundación le concede para la realización de esta partitura.

misma, un contraste que rompe con la monotonía de los bloques a la vez que libera la tensión del desarrollo lineal, tensión que, según el compositor, no debe ser mantenida a lo largo de toda la obra. Por otra parte la condensación de elementos en algunos momentos contrasta con la economía de medios en otros, momentos coincidentes que el *tutti* y las secciones encargadas a determinadas familias. El interés por el sonido puro, su elaboración, transformación y organización, a la vez que su tratamiento protagonista del ritmo, hacen que esta obra sea un resumen de todo lo formulado en este periodo por varios motivos: la aplicación de su pensamiento estético a la orquesta a través de la plasmación gráfica de los recursos, la organización estructural en dos visiones (en bloques y lineal), el tratamiento del ritmo, etc.

Villa Rojo crea una atmósfera rítmica basada en los ataques de los sonidos, podríamos hablar del ataque como generador de toda la concepción orquestal posterior. La extracción de todos los recursos posibles de los instrumentos a través de la primera producción de sonido no llega a crear una “melodía de ataques”, ya que el concepto de melodía no es el más adecuado para relacionar con la intencionalidad del compositor. A esto se une otro de los factores que Villa Rojo controla al máximo: la frecuencia y la estructura. Los parámetros controlados están claramente establecidos desde el principio, y así lo pone de manifiesto el compositor en la partitura. Sin embargo, hay un factor al que Villa Rojo deja cierta libertad: el tiempo. Utiliza, como es habitual en este momento compositivo, las divisiones temporales aproximativas y libres. La partitura indica como deben de ser las divisiones temporales:



Las secciones señaladas con la flecha de mayor tamaño tiene una duración que puede variar entre 3 o 4 segundos.



Las secciones señaladas con la flecha de menor tamaño tienen una duración de 1 segundo como máximo.



Las secciones señaladas con este signo son de duración libre, organizadas *ad libitum* por el director o condicionadas por la duración de las demás partes.

El espacio está organizado en bloques de materiales a través de los cuales el compositor distribuye unas u otras secciones tímbricas, o bien, los atribuye a todos. Este tipo de organización sonora es bastante común en las obras del segundo periodo de Villa Rojo. Se trata de una estructura muy bien definida en la que el parámetro espacio no deja sitio a la aleatoriedad, especificando en qué momento deben ocupar el mismo unas u otras partes.

Las elaboraciones sonoras están controladas porque son el tratamiento básico del material principal, a partir del cual todo se genera: las frecuencias. Detallaremos, a continuación, las elaboraciones que aparecen en la obra y las grafías que van asociadas a las mismas.

Indicaciones sobre las distintas calidades de los sonidos a obtener, juegos de frecuencias.

Sonido mantenido, sin vibrar.



Sonido mantenido, muy vibrado.



Sonido mantenido, sin vibrar, con oscilación ascendente y descendente de cuarto de tono aproximadamente, según indiquen las flechas pequeñas.



Combinados de trinos y trémolos en lo que se refiere a interválica, velocidad y dinámica con el sonido indicado.



Desafinando el sonido ascendente y descendentemente.



Desafinando los sonidos ascendente y descendentemente con irregularidad entre los sonidos indicados.



Trémolo, *flutterzunge*.



Trino con los sonidos indicados.



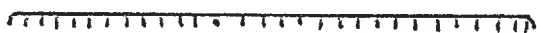


Indicaciones específicas para la cuerda sobre la utilización del arco:

Frotar el arco sobre la cuerda en sentido circular.



Arco muy presionado en velocidad lentísima.



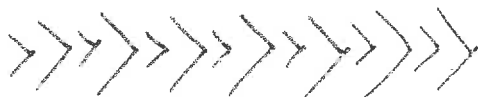
Villa Rojo indica en la partitura que los cambios de los arcos en las notas de larga duración se harán lo menos perceptiblemente posible, *ad libitum*.

Indicaciones sobre los distintos tipos de ataques:

Atacar el sonido con distinta velocidad e intensidad, secamente.



Atacar el sonido con distinta velocidad e intensidad, secamente, haciendo combinaciones de sonidos tapados y sonidos abiertos.



Indicación de la producción de multifónidos en los instrumentos de viento, especificando como se deben conseguir.

Sonido real y sonido resultante, que se obtendrán con las posiciones del sonido superior, modificando la presión de los labios hacia el sonido inferior pero emitiéndolos simultáneamente.

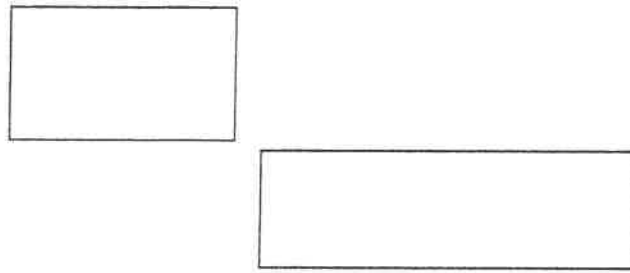
A pesar del control al que Villa Rojo somete a las frecuencias, éste no puede ser tal de ninguna manera ya que las desafinaciones ascendentes y descendentes, así como los trémolos, los cuartos de tono y las vibraciones, producen efectos en las frecuencias que no son posibles de controlar. Desde luego, el compositor juega con este tipo de probabilidad, que deja a determinar en el momento de la interpretación.

En el estreno de *Rupturas*, la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española abordó un programa poco comprometido en el que la obra de Villa Rojo fue la única composición contemporánea española (*Alexander Nevsky* de Prokofiev, en la segunda parte y el *Concierto núm.5 en La menor. op.37 para violín y orquesta* de Vieuxtemps), aunque sí era la primera vez que la orquesta abordaba la obra de Vieuxtemps.

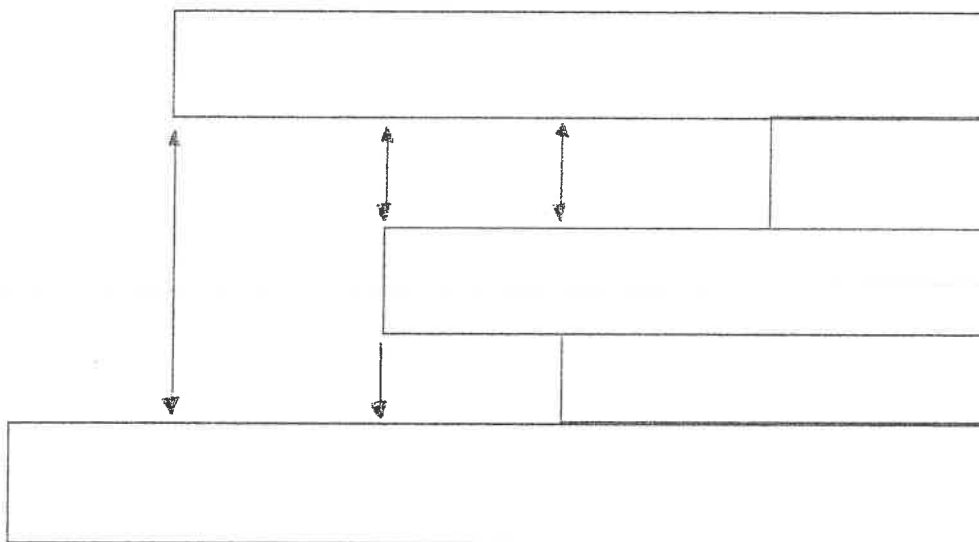
En *Ellos*, Villa Rojo emplea un lenguaje instrumental y vocal ya establecido en obras anteriores. El lenguaje varía en función de la combinación de los distintos medios sonoros: voz indeterminada, flauta, trombón, violonchelo y percusión. La división temporal es muy explícita, mediante indicación cronométrica de las secciones en segundos. La duración de cada sonido no está especificada, varía en función del número de los sonidos y de la duración de la sección en la que se encuentren. Sin embargo, las pausas están perfectamente diferenciadas, actuando de elemento diferenciador de las secciones.

La organización estructural de la obra se realiza a partir de bloques que son colocados de forma alternada y superpuesta.

Estructura de bloques alternados.



Estructura de bloques superpuestos.



La frecuencia de los sonidos no está determinada más que mediante la indicación del registro, en algunos, permitiendo así un mayor grado de libertad en la realización de los mismos. La gama de recursos empleados es amplia y varía, en función de la fuente sonora a la que esté destinada. Como referencia entre los diferentes materiales, Villa Rojo emplea las líneas verticales discontinuas y las flechas continuas que sirven de referencia a las diferentes partes.

Ejemplos de recursos de la voz y grafía correspondiente.

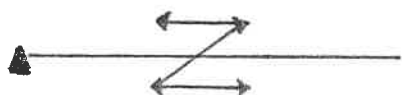
El texto se emplea como recurso sonoro a través de fonemas, que en función de su tamaño se realizarán más *forte* o más *piano*.

M O e M R i t o t

Armónico prolongado que debe ser realizado pronunciado con la "t".



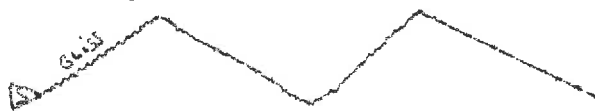
Sonido del registro agudo prolongado con *flutterzunge*.



Aire con clara pronunciación de la "s" que debe ser atacado con distinta intensidad y velocidad a la vez que se dan golpes con la mano en la boca.



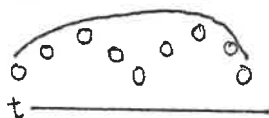
Aire con clara pronunciación de la "s" prolongado con *glissando* ascendente y descendente.



Sonido del registro grave que debe ser prolongado sin vibrar a la vez que se dan golpes con la mano en la boca.



Armónicos en movimiento.



Ejemplos de recursos de la flauta y grafía indicadora de los mismos.

Voz y sonido del registro grave prolongado sin vibrar.



Sonido del registro agudo en *sforzando*.



Armónico prolongado sin vibrar.



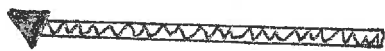
Voz y sonido del registro grave prolongado desafiando ascendente y descendente.



Sucesión de armónicos en movimiento



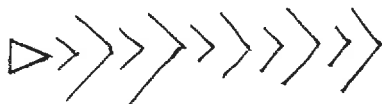
Sonido del registro grave prolongado con *vibrato*.



Voz y sonido (ambos del registro agudo) prolongados desafiando el sonido ascendente y descendente.



Aire a través del tubo atacándolo a distinta velocidad e intensidad.



Ejemplos de recursos del trombón con grafía indicadora de los mismos.

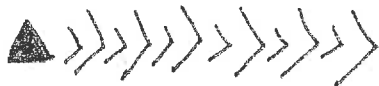
Aire a través del tubo atacándolo a distinta velocidad e intensidad.



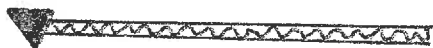
Sonido hueco, vacío, obtenido a partir de posiciones falsas.



Sonido del registro agudo atacado con distinta velocidad e intensidad.



Sonido del registro grave que debe ser prolongado con *vibrato*.



Sonido del registro grave que debe ser prolongado con ataques con la misma intensidad y velocidad, no secamente. A la vez se deben de realizar golpes con la sordina en la campana del instrumento.



Voz y sonido del registro grave prolongados mediante diferentes *glissandi* ascendentes y descendentes.



Ejemplos de recursos del vibráfono y grafía indicadora de los mismos.

Sonido grave de los llamados alterados prolongado sin vibrar.



Sonido grave de los llamados naturales atacado con *sforzando*.



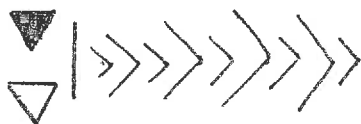
Sonido agudo de los llamados alterados prolongado sin vibrar.



Sonido agudo alterado y sonido agudo natural, realizado simultáneamente, ambos prolongados sin vibrar.



Sonido grave alterado y sonido grave natural, ambos realizados simultáneamente y atacados de forma desigual en cuanto a velocidad e intensidad.



Paso cromático de un sonido de la zona central alterado a un sonido de la zona central natural, el último es prolongado sin vibrar.



Alternancia de sonidos del registro agudo alterados y naturales.



Sonido natural del registro medio desafinado de forma irregular ascendente y descendente.



The image displays a musical score for 'Ellos' by Villa Rojo. It features a complex notation system with multiple staves. The top staff is labeled 'Corno' and 'Clarinetto'. Below it are staves for 'Fl.' and 'Tromba'. The notation includes various symbols such as circles, triangles, and arrows, along with dynamic markings like 'pp', 'sf', and 'f'. The score is divided into measures by vertical lines, and there are several time signatures and key signatures indicated.

Fragmento de *Ellos*. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2003.

*Esquemas* es la última obra compuesta en 1976. Será también la última que Villa Rojo compone expresamente para el clarinete elaborado electroacústicamente. La realización de esta partitura rompe un poco la línea compositiva seguida hasta el momento, puesto que su interés por la creación con fuentes sonoras queda claramente evidenciado en las últimas obras. La elaboración electroacústica del clarinete le había permitido siempre la experimentación desde el punto de vista del compositor y del de intérprete, puesto que él mismo graba los materiales que le interesa elaborar en un momento determinado. A partir de estas obras, Villa Rojo siempre ha reconocido que se le ha abierto un mundo de infinitas posibilidades que luego ha intentado llevar a la práctica de forma natural.

*Nosotros* fue terminada en Madrid el 10 de diciembre de 1976. Tras la estela de *Ellos*, Villa Rojo continúa la composición para conjunto instrumental en la que sigue la línea gráfica anterior. En



esta ocasión, elige como fuentes sonoras las siguientes: violín, clarinete, percusión y piano.

“ Está sintetizado en un papel flexible, amplio en la variabilidad de sus resultados, que intercala elementos cuya fisionomía resultará característica en el desarrollo para la elaboración de la columna sonora -los ataques fuertes, secos, débiles, intercalados de ligaduras; la variedad de articulaciones, velocidad y lentitud del vibrado, con amplitud o reducción oscilatoria de las frecuencias- y la realización, teniendo presentes las calidades y posibilidades del LIM a quien está dedicado el trabajo. Ello ha permitido la confección de una partitura con secciones cerradas y secciones abiertas, donde, según los casos, la realización en lo “temporal” puede permitir libertades interpretativas, no admitiendo nada de esto la organización “espacial”, que en todo momento funciona con alturas fijadas, mantenidas durante el transcurso compositivo (...)”<sup>211</sup>

La grafía empleada para indicar la duración utiliza los mismos signos que en obras anteriores. Villa Rojo trabaja con secciones de duración aproximada y secciones con duración libre. El contraste entre estas obras de mediados de los setenta y las obras de principios, que marcan el comienzo de este periodo, es evidente en cuanto a la grafía indicadora de la duración. En la producción perteneciente a los comienzos del periodo, el compositor alternaba secciones de duración libre con secciones de duración cronométrica, mientras que en las obras más avanzadas sustituye la duración cronométrica por la

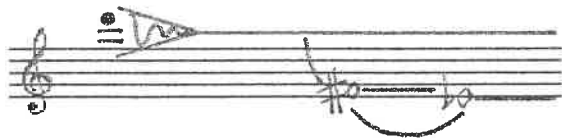
---

<sup>211</sup> Notas del compositor al programa del concierto celebrado el sábado 9 de diciembre de 1978 en la Iglesia de San Felipe de Brihuega. El concierto tuvo lugar dentro del programa del Ciclo de Otoño “Brihuega 78” y fue interpretado por el LIM.

aproximada. El signo X continúa cumpliendo la función de señalar la duración libre de la sección, y las flechas siguen indicando la duración aproximada. En función de la obra, Villa Rojo ha empleado, incluso, la numeración árabe y la romana para especificar las secciones de duración aproximada. La flecha grande señala que la duración de la sección debe oscilar entre los tres o cuatro segundos. La flecha de menor tamaño indica que la sección debe durar un segundo, como máximo. La duración de los sonidos es proporcional a la sección en la que se encuentren. La utilización de las alturas fijas incide directamente en el empobrecimiento de los signos gráficos. Gran parte de los signos, empleados anteriormente, hacían referencia a la zona o registro y al ataque del sonido. Al utilizar, en estos momentos, la altura fija, los ataques o pulsaciones (en el caso del piano) son indicados de forma convencional sin necesidad de una grafía creada *ex profeso* para este tipo de procedimientos.

Ejemplos de elaboración de las alturas en al clarinete.

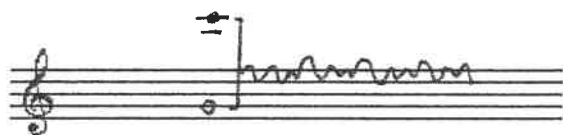
Sonido real del registro sobre agudo al que se superponen dos resultantes, sucesivamente.



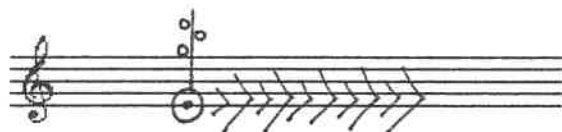
Sonido resultante al que se superpone posteriormente el sonido real.



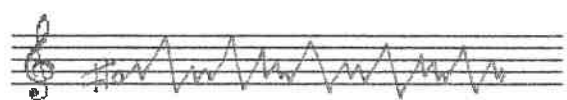
Sonido real y resultante. Ambos se realizan simultáneamente, y deben ser prolongados desafiando el sonido ascendente y descendientemente.



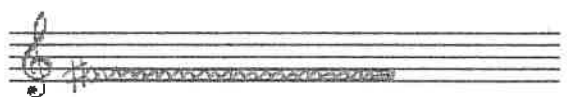
Sonido roto atacado con distinta velocidad e intensidad.



Resultante. Debe ser prolongado mediante la combinación de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a la interválica, velocidad y dinámica.



Resultante. El sonido debe ser prolongado manteniéndolo muy vibrado.



*Flutterzunge* sobre resultante. El sonido debe ser mantenido trinando en *flutterzunge*.



Sonido real. Prolongado muy vibrado.



Sonido real. Prolongación del sonido desafinándolo ascendente y descendientemente con irregularidad.

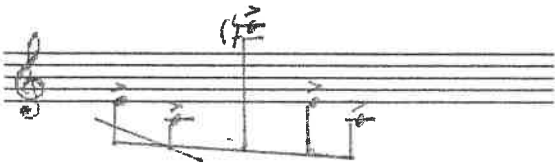


El violín también tiene una serie de elementos propios que son elaborados de diferentes formas, siempre respetando las alturas fijadas por el compositor.

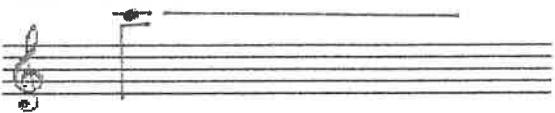
Sonido atacado en *pizzicato*.



Sonidos realizados lo más rápido posible.



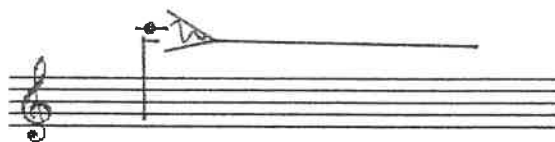
Sonido mantenido sin vibrar.



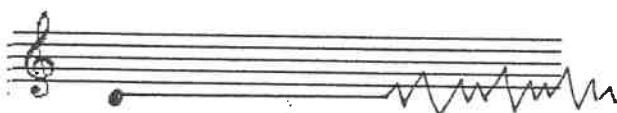
Sonidos simultáneos que deben ser prolongados prolongando el sonido vibrando muy deprisa con una rápida oscilación.



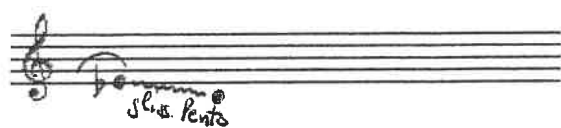
Sonido realizado en rápido *decrescendo* que luego es mantenido sin vibrar.



Sonido mantenido sin vibrar que luego es elaborado con combinaciones de trinos y trémolos con mucha irregularidad.



*Glissando* lento.



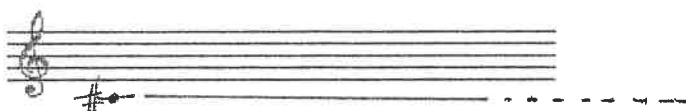
Sonido elaborado con *pizzicare* continuamente a la misma velocidad e intensidad.



Sonidos simultáneos atacados a distinta velocidad e intensidad.



Sonido prolongado sin vibrar que luego es atacado a la misma intensidad y velocidad *battendo* el arco.



*Glissando* entre dos sonidos realizados con *flutterzunge*.



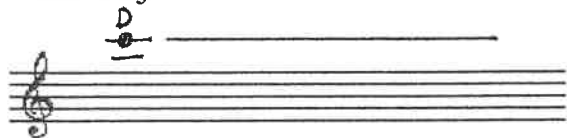
Los materiales del vibráfono tienen asociada una grafía que Villa Rojo explicita al principio de la obra, en función de los materiales con los que se golpeen las láminas.

D Con arco de violonchelo o contrabajo.

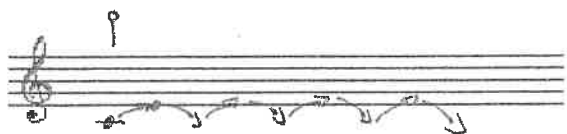
 Con baqueta o baquetas blandas.

 Con baqueta o baquetas duras.

Sonido mantenido sin vibrar golpeado con arco de violonchelo o contrabajo.



Constantes y rápidos cambios de posición entre estos dos sonidos que deben ser golpeados con baquetas blandas.



Sonido en *flutterzunge* y rápido *decrescendo*



Sonido trinado con el inmediatamente superior (indicado entre paréntesis).



Sonidos realizados lo más rápidamente posible.



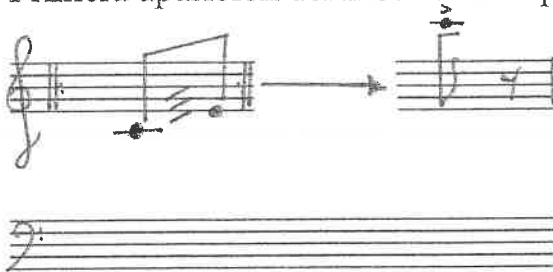
Sonido prolongado en *flutterzunge* hasta llegar a un *molto crescendo*.



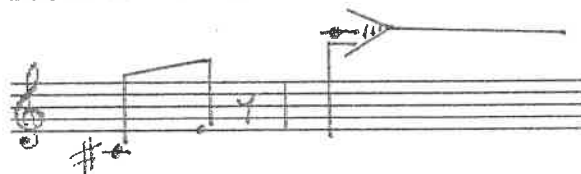
Los materiales del piano reproducen, prácticamente, las mismas elaboraciones utilizadas en el resto de las fuentes sonoras, no aportando ningún tipo de recurso ni de grafía innovadora.

Toda la obra está construida a partir de un motivo generador que es transformado y elaborado por todas las partes implicadas en la ejecución.

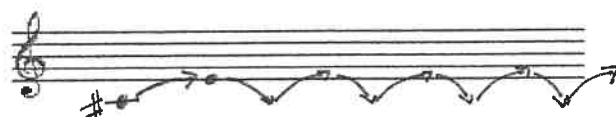
Primera aparición del motivo en el piano.



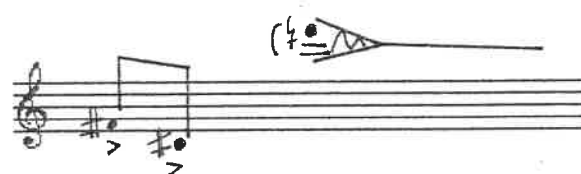
Motivo en el violín.



Motivo en el vibráfono. Estos sonidos deben repetirse con la misma intensidad y velocidad, pudiendo emplearse el pedal.



Motivo en el clarinete.







*Vosotros* fue compuesta en Madrid en julio de 1977, para clarinete solista y conjunto instrumental formado por: flauta, fagot, corno inglés, trombón, trompa en fa, violín, violonchelo, contrabajo y vibráfono.

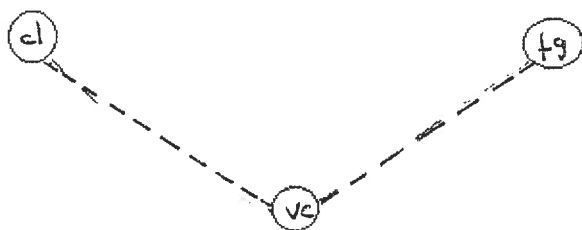
“Es una obra sugerida por *L’Itineraire* para sus conciertos, con la finalidad de presentar los nuevos aspectos instrumentales en la interpretación actual. El clarinete, que debía servir para este propósito, es el centro de un grupo para nueve instrumentos y atrae para sí la mayor atención. El material utilizado, que por ningún concepto pretende ser un catálogo de las posibilidades del instrumento solista, es de suma simplicidad y pretende ser coherente con los medios expresivos de los instrumentos que participan para llegar a una elaboración tanto individual como colectiva”<sup>212</sup>

El planteamiento estructural de la partitura es similar al de *Nosotros*. Las alturas son fijas, pero la duración es variable, alternando secciones libres y secciones de duración aproximada. Los signos indicadores de la duración de cada sección son los mismos que los empleados en la obra anterior. La X se utiliza para señalar una sección de duración libre. La flecha grande es empleada en las secciones cuya duración está entre los tres y los cuatro segundos. La flecha pequeña se utiliza para indicar las secciones cuya duración será, como máximo, de un segundo. La peculiaridad, en cuanto a las indicaciones gráficas, en esta obra respecto a *Nosotros*, se encuentra en el uso de la numeración. Ésta sirve para especificar el orden de las entradas, debido a la necesidad motivada por el número de instrumentos que forman el conjunto instrumental.

---

<sup>212</sup> Notas del compositor al programa del concierto celebrado el 3 de febrero de 1981 en el Teatro real de Madrid. El concierto fue interpretado por el LIM.

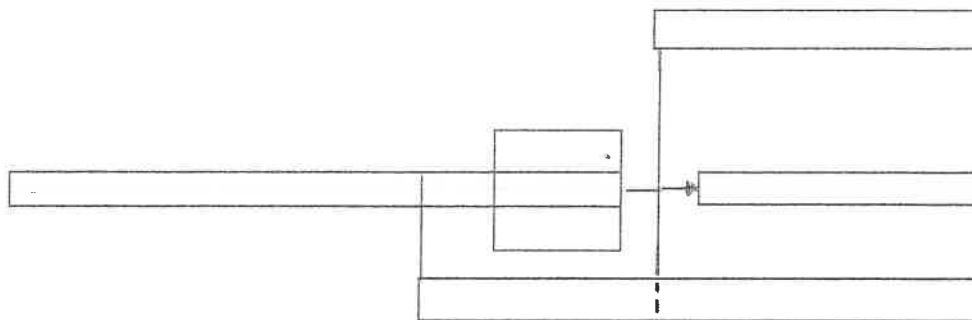
Orden de las respectivas entradas.



El clarinete y el pequeño conjunto instrumental continúan siendo los principales focos de atención de la producción de Villa Rojo. La combinación de las posibilidades de este instrumento con otros es motivo de interés, por las sonoridades que se obtienen a partir del conjunto. El grupo instrumental utilizado es un efectivo orquestal reducido: flauta, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo, contrabajo y vibráfono. El tratamiento del clarinete no dista del resto de la obra de este periodo, así como el del resto de los instrumentos. Las prolongaciones, los multifónicos y las diferentes articulaciones son las protagonistas de la obra. La estructura responde al planteamiento seccional, pero con el uso de alturas fijas que en ningún momento son combinadas con alturas indeterminadas. La duración de los sonidos es proporcional a la de las secciones en las que se encuentran. Villa Rojo emplea las secciones con duración libre y duración aproximativa. La X indica la duración libre, mientras que la flecha grande señala al intérprete que la duración de la sección será de tres o cuatro segundos. En contraposición con la flecha de mayor tamaño, una flecha de menor tamaño indica que la sección no debe durar más de un segundo.

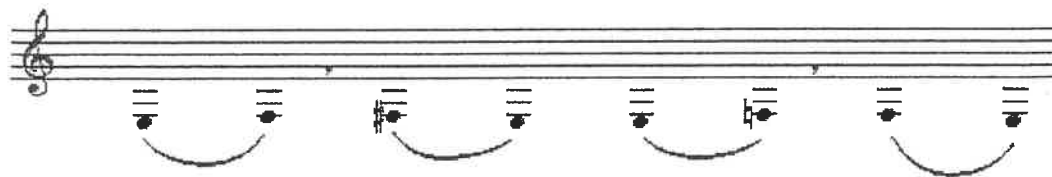
La lectura de la obra no presenta dificultad alguna al conjunto, debido a que el compositor coloca unas líneas verticales discontinuas para indicar en qué momento debe de realizarse la próxima entrada. Este tipo de indicación se repite constantemente en estructuras de este tipo y en estructuras más abstractas en las los bloques sonoros son más evidentes. Como referencia visual permite una nítida percepción de las entradas y de la situación del transcurso sonoro ante la ausencia de delimitación temporal de los sonidos.

Ejemplo de estructura.

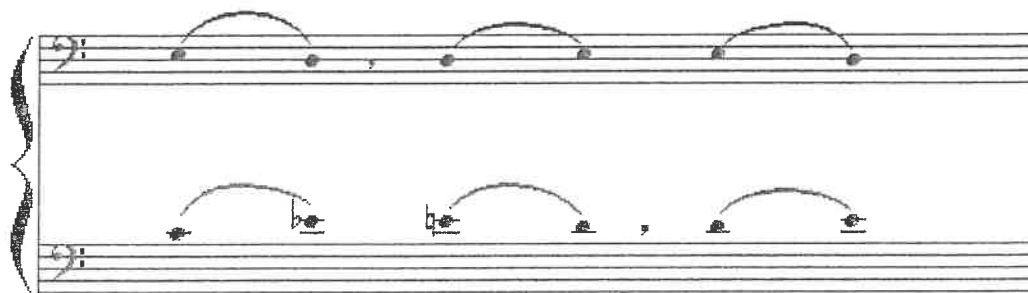


A lo largo de la obra aparece una especie de motivo que, tras ser presentado por el clarinete, es transformado y elaborado por todos los instrumentos. La simplicidad de este pequeño motivo, que no llega a tener entidad de melodía, es suficientemente importante como para servir de articulador de toda la composición. Las secciones son largas prolongaciones de sonido contrastan con las secciones en las que predomina el pequeño motivo, que posiblemente tenga su razón de ser en ese contraste que aporta movilidad a la partitura. Lo que aquí denominamos “motivo” no es en realidad más que un movimiento ascendente y descendente que se produce en torno a dos o tres sonidos.

Presentación del motivo en el clarinete.

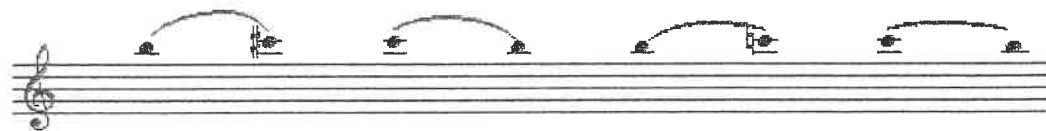


Motivo en el violonchelo y en el contrabajo. Realizan un movimiento contrario.

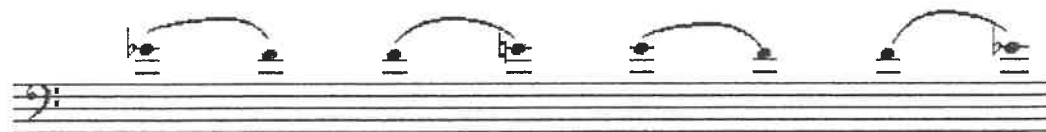


Sección realizada por el conjunto instrumental. Todos los instrumentos realizan este movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos.

Flauta



Fagot

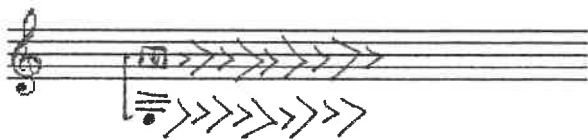




Sonido real y resultante, realizados simultáneamente. Ambos prolongados sin vibrar.



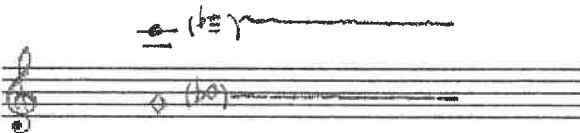
Voz y sonido, ambos del registro grave, prolongados con ataques secos a distinta velocidad e intensidad.



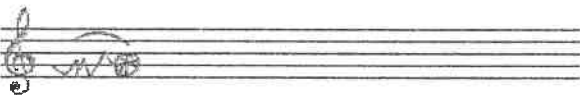
*Flutterzunge.*



Sonido real y resultante, realizados de forma simultánea. Prolongados con trinos ascendentes.

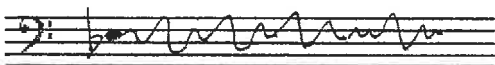


Sonido roto

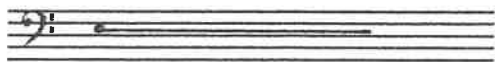


Materiales del conjunto instrumental.

Fagot. Sonido prolongado ascendente y descendente con irregularidad.



Sonido prolongado sin vibrar.



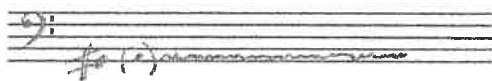
Sonidos atacados a distinta velocidad e intensidad, secamente.



Sonido mantenido, muy vibrado.



Trino con el sonido indicado.



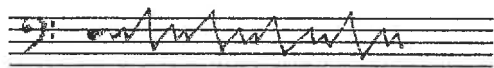
*Flatterzunge.*



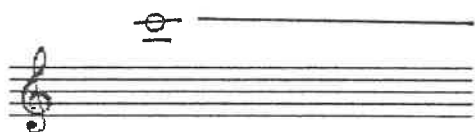
Combinación de silencios con sonidos en *crescendo* y *diminuendo*.



Sonido prolongado con combinados de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a interválica, velocidad y dinámica.



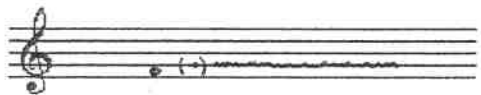
Flauta. Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado con combinados de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a interválica, velocidad y dinámica.



Sonido prolongado con trino entre los sonidos indicados.



Sonidos prolongados con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente.



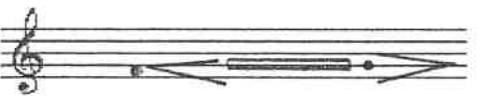
Sonidos realizados con *flutterzunge*.



Sonido prolongado con *crescendo*.



Combinación de silencios con sonidos prolongados con *crescendo* y *diminuendo*.

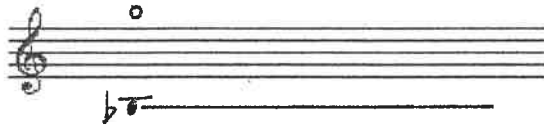




Armónico elaborado con trémolos.



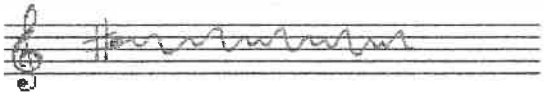
Trompa en fa. Sonido real, prolongado sin vibrar, y armónico superpuesto.



Sonidos atacados a distinta velocidad e intensidad, secamente.



Sonido prolongado desafiándolo ascendente y descendente con irregularidad.



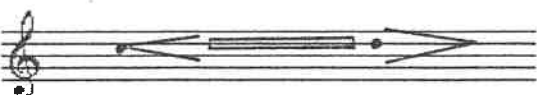
Combinación de sonidos acentuados y de silencios.



Sonido prolongado en *crescendo*.



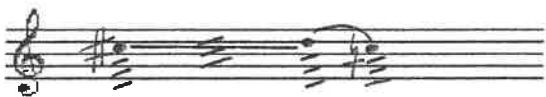
Combinación de silencios con sonidos prolongados en *crescendo* y en *diminuendo*.



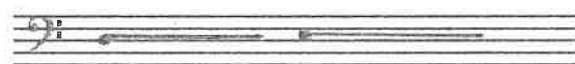
Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a velocidad, intensidad y dinámica.



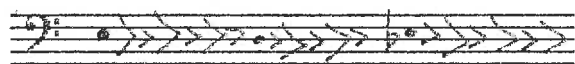
Sonido prolongado con *flutterzunge*.



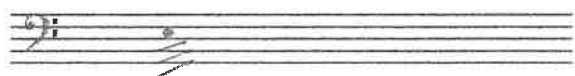
Trombón. Sonidos prolongados sin vibrar.



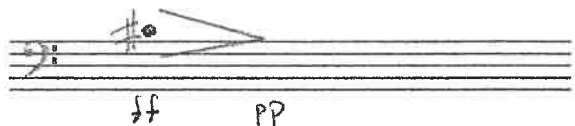
Sonidos prolongados con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente.



Sonidos realizados en *flutterzunge*.



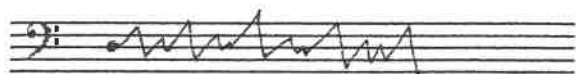
Sonido prolongado en *diminuendo* de *ff* a *pp*.



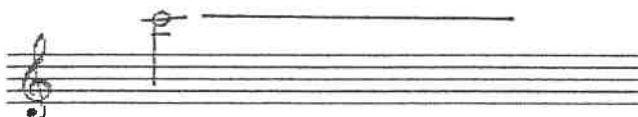
Combinación de silencios y de sonidos en *crescendo* y en *diminuendo*.



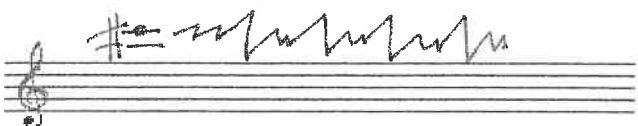
Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



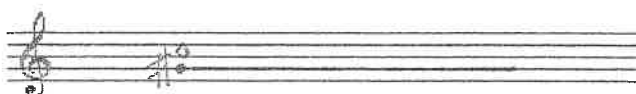
Violín. Sonido prolongado sin vibrar.



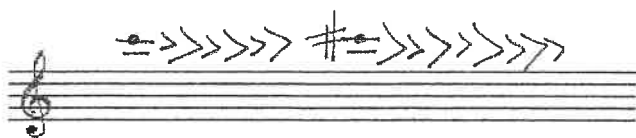
Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



Sonido real y resultante (obtenido con posiciones falsas), el sonido real es prolongado sin vibrar, pero de forma seccional.



Sonidos atacados a distinta intensidad y dinámica, de forma irregular, secamente.



Sonido prolongado con trinos entre los sonidos indicados.



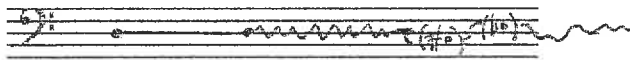
Combinación de silencios con sonidos prolongados en *crescendo* y en *diminuendo*. Los sonidos son realizados *sul ponticello*.



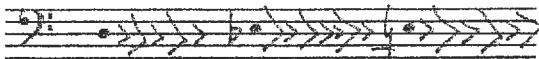
Sonido del registro agudo prolongado con combinado de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



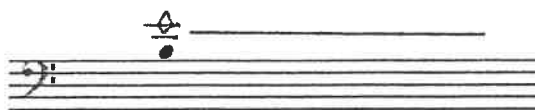
Violonchelo. Sonido prolongado sin vibrar, pero variando las dinámicas. El mismo sonido es luego prolongado muy vibrado y después es desafinado ascendente y descendentemente sobre los sonidos indicados.



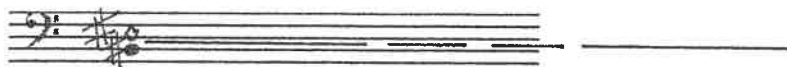
Sonidos prolongados con ataques a distinta intensidad y velocidad, de forma irregular y secamente.



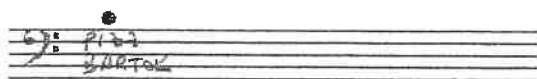
Sonido real y sonido resultante (obtenido con posiciones falsas). Ambos prolongados sin vibrar.



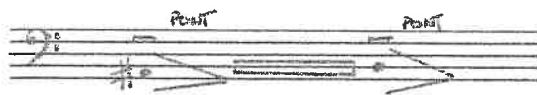
Sonido real y sonido resultante, ambos prolongados sin vibrar, pero de forma seccional.



Sonido realizado con *pizzicato* a lo Bartok,



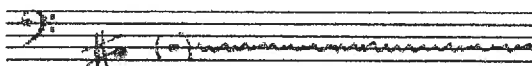
Combinación de silencios con sonidos en *crescendo* y *diminuendo*.



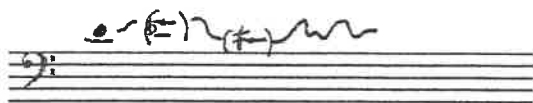
Sonido del registro agudo prolongado con combinaciones de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



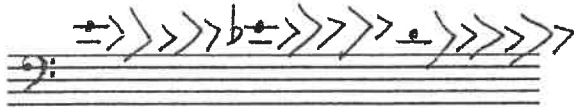
Sonido prolongado con trinos entre los sonidos indicados.



Contrabajo. Sonido prolongado desafiándolo de forma ascendente y descendente entre los sonidos indicados.



Sonido prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad de forma irregular, secamente.



Sonido real y armónico, prolongado el real sin vibrar de forma seccional.



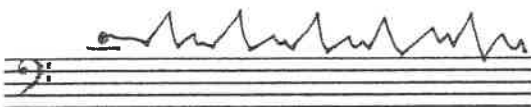
Combinación de silencios y de sonidos realizados con *pizzicato* y con el talón del arco.



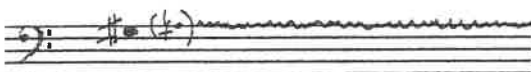
Combinación de silencios y de sonidos en *crescendo* y *diminuendo* realizados *sul ponticello*.



Sonido prolongado con combinación de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



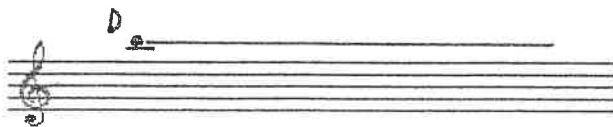
Sonido prolongado con trinos entre los sonidos indicados.



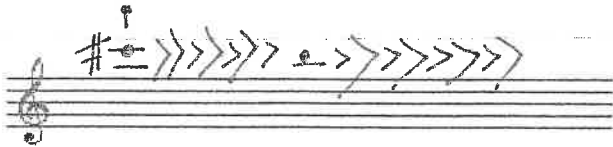
Vibráfono. Sonido realizado con golpe de baqueta o baquetas blandas prolongado con combinaciones de trinos y trémolos a distinta velocidad, intensidad y dinámica.



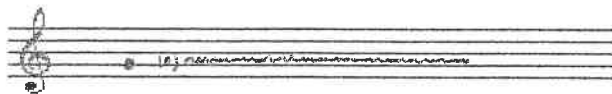
Sonido realizado con arco de violonchelo o contrabajo, prolongado sin vibrar.



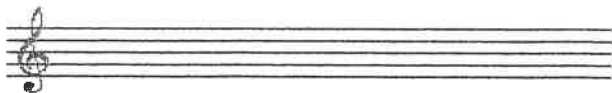
Sonidos realizados con baqueta o baquetas duras, prolongados con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente y de forma irregular.



Sonido prolongado con trinos entre los sonidos indicados.



Sonido realizado con baqueta dura.



Fagot

Trompa, fa

Trombón

*Concierto I*, escrita para violín, y *Temas*, escrita para conjunto instrumental indeterminado, son las otras dos obras compuestas por Villa Rojo en 1977. La primera responde al esquema de concierto para instrumento solista comenzado en *Formas y fases*. Este tipo de esquema estructural será continuado con el *Concierto II*, para violonchelo y orquesta y en el *Concierto plateresco*. Villa Rojo había mostrado los recursos de los instrumentos de arco en varias ocasiones y de varias formas: de forma individual, en cuarteto de cuerda o formando parte del conjunto instrumental. Pero en esta ocasión, el violín es el instrumento solista y concertante, lo que posibilita desarrollar más materiales que en obras anteriores. *Temas* continúa la línea, comenzada con *Obtener variantes*, en la que los instrumentos utilizados varían en función del intérprete, es decir, a su juicio. *Temas* ofrece la oportunidad al intérprete de elegir la fuente sonora, de hecho ha sido interpretada con asiduidad por el Grupo de Clarinetes del LIM. La indeterminación en el uso de la fuente sonora es bastante habitual en este periodo. Villa Rojo emplea en sus obras la indeterminación total, como es el caso de *Obtener variantes* y de *Temas*, o bien, la indeterminación parcial. En ésta última, especifica el número de instrumentos y la familia a la que deben pertenecer, como en el caso de *Estructuras I*, *Estructuras II*, *Realizaciones posibles* y *Móviles*.

*Temples*<sup>213</sup> es la primera obra que Villa Rojo compone para guitarra, instrumento al que anteriormente no había dedicado ninguna creación. La preocupación por la técnica instrumental y su evolución es manifestada, por éste compositor, a través de todos los

---

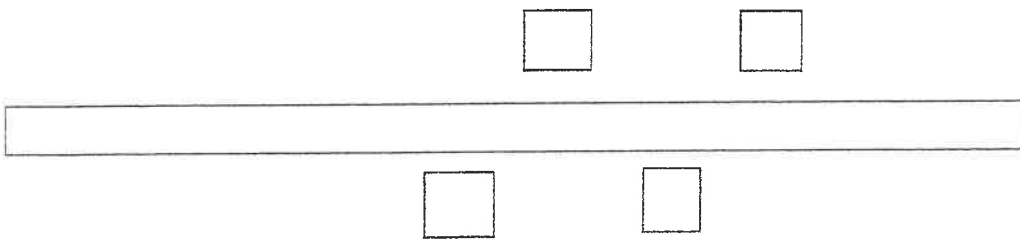
<sup>213</sup> CARREIRA. X. M.: "Temples". *Scherzo*. Nº13. Marzo. Madrid. 1987. Pág. 48-49.



instrumentos. Villa Rojo define esta partitura como una obra para guitarra que puede representar uno de esos ejemplos donde las fórmulas instrumentales y de interpretación adquieren principal importancia. La organización de la partitura recoge ideas compositivas desde una perspectiva estructural que facilita la lectura de elementos contemporáneos, siguiendo sistemas no convencionales. La guitarra había sido una fuente sonora bastante olvidada por los compositores. Uno de los autores que dedicó un trabajo más amplio a este instrumento fue Francisco Otero. Otero, al igual que Villa Rojo con el clarinete, realizó un tratado sobre la guitarra amplificadora, así como obras importantes e innovadoras para este instrumento del que era gran conocedor, por haber recibido una sólida formación como intérprete del mismo. La creación para guitarra fue impulsada principalmente por los intérpretes. Concretamente, el guitarrista cubano Flores Chaviano fue encargado, a su llegada a España, de estrenar gran parte de la composición inédita para guitarra de los autores españoles contemporáneos. Más adelante, el mismo Flores Chaviano se convirtió en el destinatario de muchas obras de estos compositores. Un claro ejemplo de este hecho es la composición de *Temples*, dedicada al guitarrista cubano. Villa Rojo emplea, en esta obra, recursos habituales en sus anteriores composiciones para cuerda. Aunque no se aparta de la tradición guitarrística española del siglo XIX, sí la enriquece con innovaciones propias del siglo XX. La obra está repleta de múltiples recursos, como: el uso de la guitarra amplificadora, las múltiples posibilidades de los ataques, el ataque sobre la caja de resonancia combinado con alturas fijas en proporción de 2 (golpe-cuerda) o 3 (cuerda-cuerda-golpe) etc.

La capacidad polifónica de la guitarra ofrece la posibilidad de incorporar a la estructura elementos superpuestos más o menos breves, a modo de intervenciones. Podríamos considerar este hecho el más interesante de una estructura más o menos convencional en su organización.

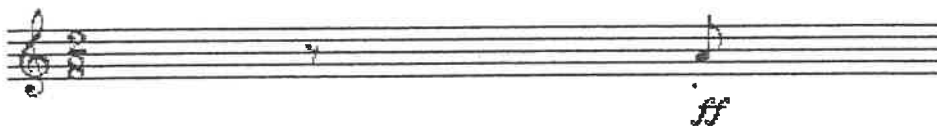
Ejemplo de estructura:



El compositor organiza el tiempo en secciones de duración libre y duración aproximada, empleando para ello las flechas y la X (sección de duración libre). Sin embargo la división del tiempo, está determinada, en algunos momentos, por las indicaciones de compás convencional. Las alturas están determinadas mediante los tres parámetros convencionales básicos: pentagrama, clave y notas.

La elaboración de los materiales ofrece diferentes tipos de ataques y prolongaciones, que a continuación detallamos:

Sonido con articulación picada.



Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad, de forma irregular, secamente.



Sonido prolongado con desafinación ascendente y descendente, realizada entre los sonidos indicados.



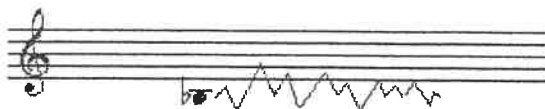
*Glissando* entre los sonidos indicados.



Sonido prolongado con ataques regulares, no secamente.



Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos, de forma irregular.



Fragmento de *Temples*. EMEC. Madrid. 1987.

*Acordar*, para trombón y percusión, es una de las partituras más abstractas, en cuanto al aspecto visual. La partitura parece estar concebida como una sugerencia al intérprete mediante lo que el compositor denomina “notación simbólica”. Esta denominación es acuñada por el propio Villa Rojo porque los símbolos y signos que emplea sustituyen completamente a la notación tradicional. Aquí presenta una partitura totalmente esquemática y dividida en dos líneas. En la línea superior se encuentran colocados los elementos a interpretar por el trombón, y en la inferior los elementos a interpretar por la percusión. La partitura es propuesta como un elemento de sugerencia sutil que obedece al deseo del compositor de dejar cierta libertad de improvisación al intérprete. La sugerencia es una de las características más presentes en momentos determinados de su obra, sobre todo en la destinada al trombón y al clarinete. La posibilidad

de realización de este instrumento de metal es muy rica, debido a sus características físicas, totalmente singulares. Estas características hacen de él un elemento único y aprovechable para incluir multitud de realizaciones que serían imposibles de aplicar a otros instrumentos. Villa Rojo conoce perfectamente las cualidades del trombón y así lo demuestra en las diversas partituras concebidas para él.

El compositor define *Acordar* como una obra aleatoria en la que controla con precisión las alturas. Utiliza con gran rigor las cualidades sonoras que desea conseguir en la interpretación y especifica minuciosamente todos los procedimientos de elaboración del sonido. Al igual que en obras anteriores, la duración es uno de los parámetros a los que confiere mayor grado de libertad en algunas secciones, para permitir así el máximo grado de realización de los diferentes recursos instrumentales. Así, la duración se convierte en un elemento de contraste entre las secciones de duración libre y de duración aproximada. Cuando el compositor habla del control de las alturas no se refiere a las frecuencias sino a la elaboración y ataque de las mismas. En la partitura, se fijan los registros: agudo, medio, grave.



Agudo.



Medio.



Grave.

También se especifican, el tipo de sonido (en el caso del trombón) y el material empleado, en el caso de la percusión:

Ejemplo del trombón:

Sonido hueco, artificial, vacío.



Ejemplo de materiales empleados en la percusión:

Arco de violonchelo.



Micrófono.



Varilla.

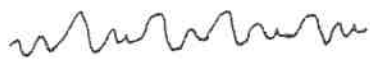


Las elaboraciones sonoras empleadas son diversas, tanto en el trombón como en la percusión, pero en ambos casos la grafía empleada, excepto determinados recursos es la misma:

Sonido prolongado sin vibrar.



Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendente.



Sonido prolongado con *flutterzunge*.



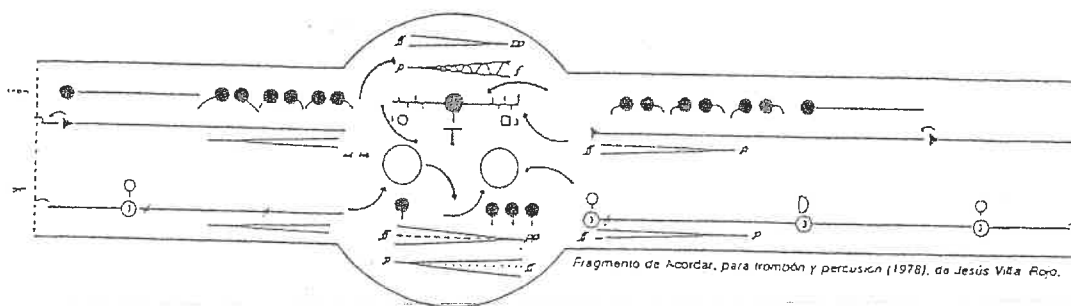
Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos, de forma irregular.



Sonido atacado de forma repetida y regular, no secamente.



Sonido atacado de forma irregular a distinta velocidad e intensidad, secamente.



Fragmento de *Acordar* reproducido del *Manual de Formas Musicales* de Dionisio de Pedro<sup>214</sup>

*Concerto grosso III* fue terminada en Madrid en el mes de noviembre de 1978. Con este concierto da por finalizada la serie de sus tres *concerti grossi*. En este caso, los solistas elegidos son tres instrumentos de viento metal: trompa, trompeta y trombón. Al igual que en las obras anteriores de esta serie, los solistas alternan sus materiales con tres grupos instrumentales, en los cuales disminuye considerablemente la presencia de la cuerda. Esta disminución es lógica debido a que la capacidad sonora de los solistas es mucho mayor que la de la cuerda. La cuerda es relegada a un solo grupo, produciéndose una diversificación tímbrica de la organización

<sup>214</sup> DE PEDRO, D.: *Manual de Formas Musicales*. Real Musical. Madrid. Pág. 150.

sonora, la cual no es compartida con las dos obras anteriores de la serie. El contenido de los grupos no es el único factor susceptible a los cambios, sino que también lo es el número. Mientras que en las dos obras anteriores los grupos estaban formados por cuatro instrumentos, en *Concerto grosso III* la proporción es de tres instrumentos por grupo. En esta proporción permanece invariable, respecto a lo anterior, el número de solistas. El grupo “a” está formado por flauta, oboe y clarinete; el “b” por el xilófono, vibráfono y piano; y el “c” por un violín y dos violas. Cada solista se sitúa, en el escenario, al frente de un grupo instrumental, como en el *Concerto grosso I* y el *Concerto grosso II*.

“El *Concerto grosso III* responde a lo planteado ya en los números precedentes de esta serie sobre su afinidad con determinados aspectos de elaboración musical en el periodo barroco, aunque los resultados que aquí se obtengan marcarán las separaciones históricas -son las sabidas evoluciones- existentes (...)”<sup>216</sup>

*Klim*, para quinteto de clarinetes, fue terminada en Madrid en el mes de febrero de 1978. Es el primer trabajo de Villa Rojo realizado expresamente para el Grupo de Clarinetes del LIM. Con esta obra, el compositor lleva las posibilidades del clarinete a un grupo que funciona como un sólo instrumento. La obra se sirve de la agrupación para ofrecer un clarinete polifónico con una amplitud de registro que no tiene paralelismo alguno en ninguna de las familias

---

<sup>216</sup> Notas de Villa Rojo al programa del concierto celebrado el miércoles 21 de noviembre de 1979 en la sede de la Fundación Juan March de Madrid, en el marco del IV. Ciclo de Música Española del siglo XX. El programa fue interpretado por el Grupo *Koan*.



instrumentales. El trabajo fue dedicado a Manuel Lillo, Fernando Aranda, Tomás Castillo y Miguel López, que, junto con Villa Rojo, formaban parte de este grupo de clarinetes.

“Es un trabajo dedicado a Manuel Lillo, Fernando Aranda, Tomás Castillo y Miguel López, colaboradores del “grupo de clarinetes del LIM” que me han sugerido el material sonoro y a Harry Halbreich que me ha sugerido el título. El planteamiento organizativo que está basado en trabajos anteriores, de las características de *Nosotros, Vosotros*, tiene como finalidad principal exponer un material limitado, muy reducido en la estructuración del espacio sonoro pero que servirá para la superposición de elementos accesorios no determinados en el esquema formal. Los resultados obtenidos con el “grupo de clarinetes del LIM” han sido lo suficientemente ricos para no basar el trabajo en sus posibilidades interpretativas, lo que ha significado la adopción de procedimientos, que en realidad, son infrecuentes en la música instrumental -instrumentos de maderas- dadas sus particulares combinaciones tímbricas en las que pueden diferenciarse “sonido real y armónicos” -simultáneos- que permiten *glissandi* y cambios de posición entre los diversos armónicos, “sonidos rotos” que resultan una materia de separación interválica mínima entre los sonidos que forman la simultaneidad de varios armónicos que en la resonancia interferencial producida se rompen intermitentemente y “voz y sonido” donde la fusión de ambos crea una mezcla muy especial además de plantear abiertas sugerencias de libre realización (...)”<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Notas de Villa Rojo al programa del concierto celebrado el 18 de noviembre de 1980 en el Teatro Carlton de Bilbao, en el marco del festival de Música del Siglo XX de Bilbao. El concierto fue interpretado íntegramente por el Grupo de Clarinetes del LIM.

... *Y también*, para clarinete, violín, violonchelo y piano, fue escrita en 1979. Villa Rojo emplea el planteamiento estructural de *Vosotros y... y Nosotros*. La estructura seccional domina la composición y las secciones, a su vez, son contrastadas mediante el mayor o menor grado de control sobre el parámetro duración. Las alturas están sometidas a procesos de elaboración y Villa Rojo aprovecha las características físicas de los instrumentos para ampliar las posibilidades sonoras de los mismos. *Continuo* es la tercera obra compuesta por Villa Rojo, hasta el momento, para orquesta. Su realización tiene lugar tras haber emprendido trabajos para efectivo orquestal de la envergadura de *Entrefases*, todavía perteneciente al primer periodo y *Rupturas*.

La serie *Material sonoro* fue otra de las producciones de 1979. La partitura está formada por cinco piezas o partes: *Material sonoro I*, *Material sonoro II*, *Material sonoro III*, *Material sonoro IV* y *Material sonoro V*. Esta serie de obras forma parte de su catálogo para conjunto instrumental indeterminado, en el cual emplea la apertura, a juicio del intérprete, en el parámetro tímbrico. Esta posibilidad permite una total flexibilidad en la elección de las fuentes sonoras que realizarán el acto de la interpretación. Así se asegura que cada versión, que será diferente, aportará peculiaridades respecto a otras. Al ampliar la indeterminación al conjunto, las probabilidades de diversificación del colorido tímbrico se convierten en infinitas, en cuanto a que infinitas también son las combinaciones instrumentales. El conjunto instrumental en vivo se combina aquí con la música electrónica en un montaje en el que cada bloque de la serie aporta elementos nuevos. Tomas Marco explica el montaje realizado por el Colectivo Renovador del LIM en el estreno de *Material*

*sonoro*<sup>218</sup> como una audición viva que se escucha a través de las modificaciones logradas en el centro del público, donde se encuentra el tablero de mandos del técnico electrónico, Mikel Llewely-Jones. En la obra se emplean cinco materiales sonoros. El material de arranque es realizado por el sintetizador y un modulador. El material central sólo tiene una micronización en los instrumentos que siguen un plan establecido, pero con capacidad de intervención personal. En el tercer bloque, un material de *pizzicati* y acordes recibe tratamiento electroacústico.

*Églogas*, subtitulada *Memorando a Juan del Encina*, anuncia ya el comienzo de su periodo de síntesis. En ella emplea elementos propios del Renacimiento español, que Villa Rojo reelabora con sus propios medios. Se puede afirmar que *Églogas*, terminada en abril de 1979, es el principio de una serie de obras-homenaje que toman materiales preexistentes y los desarrollan mediante procedimientos y planteamientos estructurales fruto de su propio lenguaje compositivo. La obra está compuesta empleando tres conjuntos formados por tres instrumentos idénticos de la familia de viento metal, es decir, tres trompetas, tres trompas y tres trombones. Los elementos de conexión entre esta obra y la música de Juan del Encina está manifestados en el planteamiento polifónico empleado por Villa Rojo. La estructuración de las voces, en este caso de los instrumentos de viento metal, sigue un riguroso plan al que el compositor incorpora elementos melódicos y armónicos usados por Juan del Encina. Dichos elementos son elaborados a través de diversos procedimientos y forman el material básico de la obra.

---

<sup>218</sup> FERNÁNDEZ-CID. A.: "Días de Música Contemporánea de Radio Nacional: LIM. Proyectos compositivos de Villa Rojo". *ABC*. 4 de Mayo de 1979. Madrid. Pág. 56.

*Antilogía* para orquesta, fue terminada en 1980 y se trata de uno de los proyectos más ambiciosos del compositor. El término ambicioso se puede aplicar en varios sentidos: por el efectivo instrumental que maneja y por las pretensiones de la obra, las cuales no fueron cubiertas en el estreno, porque aunque tuvo gran trascendencia no fue aceptada ni por el público ni por los intérpretes del momento. Aquí, el infinito universo de posibilidades instrumentales es llevado a sus cotas más altas. La riqueza de los ataques y de las elaboraciones es multiplicada por cada instrumento implicado en la ejecución.

Según el propio compositor, se trataba de realizar una obra estructurada con un material de alturas muy aleatorio en el que se precisaba en la calidad del sonido pero ni en la determinación de las frecuencias. La obra tenía un interés implícito, que consiguió llevar a su fin, que residía en romper con la línea de actuación del Teatro Real, por lo tanto estamos ante una obra provocadora. A pesar de la aparente complejidad la organización espacio temporal es muy sencilla, ya que sigue la línea de *Obtener variantes*, con una especie de estructura rondó de alternancia de sólo y *tutti*.

Las tres secciones están realizadas a partir de un material muy básico, un único acorde compuesto por el total cromático.

“Formalmente, la estructura tripartita es idéntica a la de *Obtener variantes*, obra gráfica del mismo autor, fechada en 1971: Primera sección A, subdividida a su vez en dos partes: a) Ausencia total de sonido temperado y máxima articulación de todo tipo de evento sonoro; b) como la parte anterior, pero con brevísimas intervenciones

de sonido temperado. Segunda sección B, subdividida a su vez en A) “Tutti” orquestal con aparición en “fortísimo” de las alturas que forman el acorde original; b) “Cadenza” de la madera; c) “Tutti” orquestal de parecidas características al anterior; d) “Cadenza” de la cuerda con posterior intervención de arpas, piano y láminas; e) “Tutti” orquestal; f) “Cadenza” del metal; g) “Tutti” orquestal que se prolonga en h) “Cadenza” de la madera y cuarteto de cuerda solista. UNA GRAN PAUSA separa la segunda de la tercera sección C, en la que alternan pasajes semiestáticos con irrupciones en “fortísimo”, el tercero de los cuales cierra el discurso de la obra”<sup>219</sup>

Sobre el estreno, las notas al programa hacen el siguiente comentario: “Lo cierto es que en la primera lectura de cualquier obra del compositor se puede apreciar fácilmente la gran medida en que Villa Rojo se interesa por las nuevas técnicas instrumentales en las que los conceptos de ruido y sonido no son ni mucho menos opuestos, sino definiciones parciales de un mismo fenómeno, técnicas en las que Villa Rojo, aplicado a su instrumento, es avezado teórico y práctico. Es precisamente esa variedad de color lo que da origen a la obra del compositor; el resto no pasa de ser un material mínimo que, por lo general, no se transforma, sino que adopta diversas fisonomías, merced a esos múltiples procedimientos instrumentales arriba aludidos”.

“*Antilogía* de Jesús Villa Rojo es una obra francamente interesante. (...) El autor usa una orquesta nutrida, con piano y cinco percusionistas que son importantes en algún episodio. En el episodio

---

<sup>219</sup> Notas al programa del estreno de *Antilogía* que tiene lugar en el Teatro Real de Madrid el viernes 27 de marzo de 1981 por la Orquesta Nacional de España.

de timbres y posibilidades instrumentales, que es constante en Villa Rojo, se hace aquí obra de arte”<sup>220</sup>

“(...) *Antilogía*, o construcción de expresiones, por emplear frase del mismo autor, es página para gran orquesta, de unos doce minutos de duración, articulada en tres secciones, que se ofrece sin solución de continuidad entre las dos primeras y con una amplia pausa entre la segunda y la tercera, y que incorpora paulatinamente al material sonoro sólo la altura indeterminada, otro de frecuencia nítidamente establecida, que tendrá presencia exclusiva en la última sección. Con ocasión de otro estreno de Villa Rojo he escrito hace algún tiempo que el proceso de ideación compositiva se produce en él, de cierta manera, more geométrico. Pues bien: sin que la atención a lo estructural desaparezca, ni mucho menos -y ahí está la claridad espacial y temporal con que se va produciendo aquella progresiva incorporación de elementos-, se advierte en *Antilogía* una preocupación mucho más acentuada todavía que la ya observada en otros recientes títulos de Villa Rojo por enriquecer sus cursos en lo imaginativo. La variedad tímbrica, la combinatoria rítmica y de la verticalidad, el jugosos desfile de aconteceres dinámico-expresivos que se hacen coincidir con el avance de lo indeterminado a lo frecuentemente exacto lo muestra. Con lo que, en mi opinión, consigue conformar Villa Rojo una de sus mejores y más atractivas obras”<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Extracto de la crítica de *Antilogía* realizada por Carlos Gómez Amat y publicada el 27 de marzo de 1981 en SER. En MAZORRA, L.: *Jesús Villa Rojo (1940-2000)*. EMEC. Madrid. 2000. Pág.11.

<sup>221</sup> Extracto de la crítica de *Antilogía* realizada por Leopoldo Hontañón y publicada el 29 de marzo de 1981 en el diario ABC. En MAZORRA, L.: *Jesús Villa Rojo (1940-2000)*. 60 aniversario. EMEC. Madrid. 2000. Pág.11.

La crítica realizada sobre el estreno de *Antilogía* recoge la esencia de la obra en muy pocas líneas. Carlos Gómez Amat reproduce la base del trabajo en la siguiente frase: “El estudio de timbres y posibilidades instrumentales, que es constante en Villa Rojo, se hace aquí obra de arte”. Todos los planteamientos estructurales, las estructuras seccionales y los innumerables recursos sonoros son llevados a la orquesta a través de esta obra y ahí radica la importancia de la misma.

III.2.4. El principio de la colaboración entre Villa Rojo y Domingo Sarrey: La apertura y el interés manifiesto por los medios audiovisuales.

En el último año de este segundo periodo da comienzo la colaboración entre Villa Rojo y el pintor de Domingo Sarrey. El compositor se había interesado por el mundo de la imagen desde los inicios de su actividad compositiva. En Italia había realizado colaboraciones con directores de cine. La mezcla de la imagen y el sonido abría perspectivas interesantes al campo de la composición. Por ello, la relación con Sarrey es importante desde el punto de inicio de toda una serie de obras en común. Sarrey, nacido en 1948 en Santander, compartía su dedicación a la pintura con la dedicación a la fotografía, el video y los montajes audiovisuales. Era socio fundador de Entropía. S.L, estudio audiovisual cuya sede estaba en Madrid. También era especialista en la realización de audiovisuales sobre obras de artistas contemporáneos. *Cazza* y *En el centro del ciclón* son las primeras obras de Villa Rojo, realizadas exclusivamente para cinta magnética y creadas para un montaje audiovisual con Sarrey.

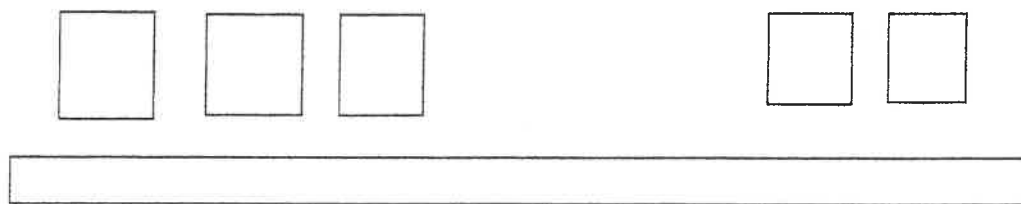
*Cazza* combina la música previamente grabada en cinta magnética con imágenes que muestran un recorrido. A través de una cámara subjetiva la imagen conduce al público por paisajes de rocas, plantas y vegetación. Los movimientos de cámara, según Sarrey, parecen indicar un acosamiento que se materializará más tarde en una irónica metáfora.

*En el centro del ciclón* es descrita por Sarrey como una tensión creciente que lleva a la sombra de una amenaza final. Los fundidos están creados con imágenes urbanas tratadas y modificadas con TBC y mezclador óptico. En esta obra, tanto el vídeo como la cinta magnética de audio fueron realizados por Sarrey. En *Cazza* y *En el centro del ciclón*, la música y la imagen se unen para conducir al espectador-oyente a un final inesperado. El mismo Sarrey comenta este tipo de finales refiriéndose en *Cazza* a “una irónica metáfora final” y *En el centro del ciclón* a “la amenaza final”. Pero, el principal problema de la combinación de música e imagen reside en la captación del conjunto. La imagen siempre prevalece y la música parece al servicio de la anterior, porque la información visual es mucho más fácil de asumir que la información sonora.

*Dimensiones*, *Divertimento I* y *Hoyada* son el resultado de la actividad compositiva de Villa Rojo durante 1981, a parte de las dos obras anteriores para cinta magnética. *Dimensiones* es la primera obra compuesta sólo para flauta por Villa Rojo. La estructura que el compositor plantea, en esta partitura, es similar a la de *Temples*, en cuanto a la superposición de elementos breves que son incorporados a una línea que funciona como soporte estructural.



Ejemplo de estructura.



El tiempo está organizado en secciones libres y aproximativas, aunque Villa Rojo emplea el compás convencional para estructurar temporalmente cada sección. Las alturas están determinadas de forma convencional mediante: el pentagrama, la clave y las notas, a excepción de los recursos como los multifónicos o la voz a través del tubo, en estos dos últimos casos solamente especifica los registros.

Formas de división del tiempo en *Dimensiones*:



Las divisiones de compases señalados con este signo tienen una duración proporcional libre, aunque algunas veces condicionadas por la duración de las partes superpuestas.



Las divisiones de compases señaladas con este signo tienen de duración un segundo como máximo.



Las divisiones de compases señaladas con este signo tienen de duración entre tres o cuatro segundos.

## Recursos que aparecen en la partitura:



Además de los sonidos indicados, haciendo sonar las llaves del instrumento.



Voz aguda.



Voz en la tesitura escrita.



Voz grave.



Sonido muy agudo.



Aire.



Sonidos dobles, triples... de diversas calidades, simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro agudo.

## Elaboraciones sonoras:




*Flatterzunge.*




Combinado de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a la interválica, velocidad y dinámica, con el sonido indicado.

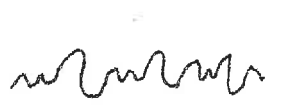


Doble o triple picado velocísimo en combinados de trinos y trémolos muy irregulares en lo que se refiere a la interválica, velocidad y dinámica, con el sonido indicado.

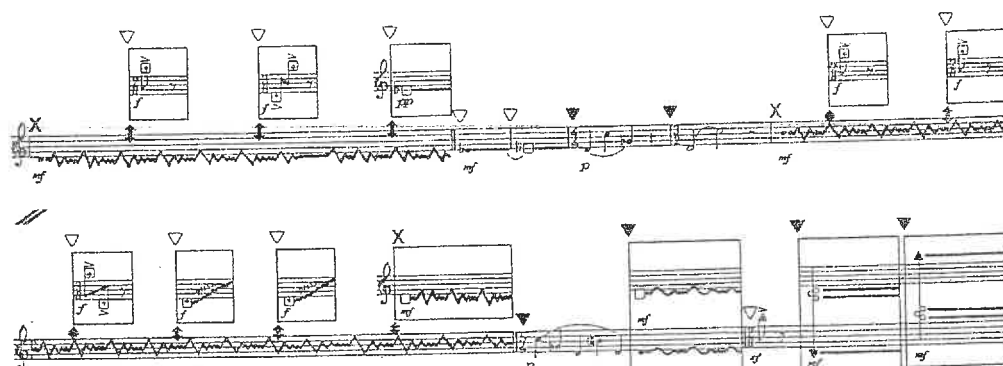
 Trémolo entre los sonidos indicados.

 Trino.

 Sonido prolongado sin vibrar.

 Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendentemente.

 *Glissando.*



Fragmento de *Dimensiones*. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2003.

Villa Rojo había empleado anteriormente la flauta dentro del quinteto de viento clásico en *Cuatro movimientos* y *Música sobre un tema*. También la había doblado y combinado con la viola en *Música sobre unos módulos*, todas obras de su periodo académico. En *Hoyada*, también es la primera vez que emplea un instrumento como el contrabajo como solista, combinándolo, en esta ocasión, con la cinta magnética. El contrabajo no había sido centro de interés de los compositores en el pasado. La literatura creada específicamente para este instrumento era más bien escasa hasta el siglo XX. En este siglo,

el jazz hace evolucionar al instrumento transformándolo en instrumento solista y apartándolo cada vez más de su función de acompañamiento. Los intérpretes de jazz son muy importantes en la nueva situación del instrumento en la música contemporánea. Villa Rojo había conocido en Roma al contrabajista Bruno Tommaso, excelente intérprete de jazz y de música contemporánea y, posiblemente, la concepción y utilización de este instrumento por parte de Tommaso hizo que Villa Rojo tuviera una primera toma de contacto con las posibilidades del mismo. *Divertimento I* comienza con una serie de tres obras para dos instrumentos. La obra fue escrita en el mes de agosto de 1981 entre Perugia y Brihuega. El título alude a las pequeñas piezas instrumentales empleadas en los siglos XVII y XVIII, que eran intercaladas en los actos de una comedia ballet. Estas piezas tuvieron, más tarde, una entidad propia, dando este nombre a pequeñas piezas instrumentales ausentes de una forma preestablecida. El título no está relacionado con la vuelta a la época preclásica y clásica en la de Villa Rojo. Tan sólo es empleado como un mero pretexto para dar nombre al dúo para violín y violonchelo. La partitura inicia la serie de dúos bajo este título. El mismo autor reconoce la relación sustancial de esta pieza con los *divertimenti* del pasado y según él, es el principio de una serie de trabajos pensados para dúos y tríos que contendrán cierto carácter virtuosístico. La organización del material responde a un planteamiento estructural rígido, aunque existan elementos libres y elegidos por su naturaleza orquestal. Según el análisis del propio compositor, el proceso de elaboración compositiva está basado en la serialización de las alturas, la serialización de los ataques y sus dinámicas y, también, de los valores temporales. Todo ello es introducido sin excluir todo tipo de articulaciones. Villa Rojo tiene en cuenta recursos escolásticos que posibilitan la imitación por inversión, retrogradación,

aumentación o disminución. La partitura está dividida en tres bloques: el primero es el denominado bloque A; el segundo el bloque B; y el tercero, y último, el bloque A1. Para introducir elementos de contraste entre los bloques, Villa Rojo emplea una diferenciación del material de A y B.

### **III.3. Periodo de síntesis.**

El periodo de síntesis es la etapa que transcurre desde 1982 y en el que Villa Rojo todavía se encuentra inmerso. Es denominado “de síntesis” porque en él el compositor emplea la “memoria histórica” para recuperar procedimientos, materiales u obras que son un referente para él. También se emplea el término “síntesis” para hacer referencia a un momento compositivo en el que Villa Rojo se ha liberado de todos los condicionantes estéticos anteriores. No nos referimos a las limitaciones académicas, superados en los setenta, sino a los condicionantes de su propia estética. Durante un tiempo, su lenguaje le prohibía, moralmente, hacer ningún tipo de referencia al pasado. Una vez superados todos los condicionantes y consolidado un lenguaje propio; Villa Rojo se plantea otra serie de necesidades que hacen que su obra evolucione de forma totalmente diferente a los periodos anteriores. Su interés por el “sonido puro” va dejando paso al interés por el “sonido musical” y, así, el valor de la obra en general supera al valor particular del concepto. El material mínimo empleado anteriormente había sido el centro de toda una elaboración de la que surgía la obra. Este es sustituido por materiales más amplios que están relacionados con el entorno en el que aparecen. El empleo de elementos del pasado no significa volver a él, si éstos son incorporados a una obra contemporánea desde la perspectiva de un

lenguaje innovador. El lenguaje será el responsable de su transformación para convertirlos en parte de una estética propia.

Villa Rojo reconoce que utiliza el pasado de una forma provocadora, empleando sus recursos pero sin valirse de una estética anacrónica. El compositor no rompe, en ningún momento, con el periodo anterior, sino que evoluciona su lenguaje en función de nuevos intereses. La composición para cinta magnética cada vez está más presente en su obra, combinándola con diferentes fuentes sonoras en vivo. Sin embargo, sólo compone para instrumento elaborado electroacústicamente en una ocasión, siendo el clarinete el elegido para ampliar sus posibilidades mediante el uso de la electrónica. Los textos no son solamente empleados como recursos sonoros, sino que Villa Rojo tiene ahora en cuenta su contenido literario, el cual respeta en todo momento cuando el texto es tomado de otros autores, como es práctica ya habitual desde los principios de su carrera. Toda la gama anterior de vocalizaciones y de pronunciaciones, que daba pie a múltiples elaboraciones sonoras y a signos gráficos que indicarán su realización, va a continuar interesando al compositor, pero ese interés es compartido con el de los textos literarios, que en ocasiones trabajará con el conjunto instrumental de forma descriptiva.

El tratamiento de materiales del pasado es sólo una de las características de la música de su último periodo, aunque no es la única. La preocupación de Villa Rojo por la elaboración del sonido y, particularmente, por la exploración de los recursos instrumentales, continúa formando parte de su estética. El aspecto gráfico sufre un importante cambio, volviéndose mucho más convencional. Villa Rojo reconoce que los planteamientos estructurales y la grafía “no

convencional” utilizada en obras del periodo anterior llevan consigo ciertas dificultades de interpretación. Estas dificultades no están en la partitura, sino en la mentalidad de los intérpretes, acostumbrados, muchos de ellos, a los sistemas tradicionales de grafía. Por ello, cuando un intérprete toma contacto con una de estas obras necesita de un tiempo de estudio y de adaptación para conseguir una interpretación fiel, al igual que las que se realizan de otras épocas. El Grupo LIM, fiel militante de la música contemporánea, ha sido, hasta la fecha, el encargado de realizar casi todas las interpretaciones de este tipo de obras. De ahí deducimos que la grafía y la estructura, así como toda la gama de recursos que se exponen en su obra, frenan al intérprete a adentrarse en el estudio de estas obras, que suelen quedar relegadas al repertorio de intérpretes especializados. El compositor es consciente de este problema, que hace que la creación y la interpretación se distancien cada vez más, y por ello, en su último periodo vuelve a emplear, en la mayor parte de su producción, la notación convencional alternada con signos gráficos.

*Eclipse*, para saxofón, es la primera obra compuesta durante este periodo de síntesis. Las posibilidades del saxofón eran tan variadas como las del clarinete, debido a que sus características físicas son similares. Al ser el saxofón un instrumento contemporáneo, en cuanto al momento de su creación, y una de las herramientas claves del jazz, se habían empleado en él técnicas que nunca habían sido aceptadas en otros instrumentos como: la desafinación ascendente y descendente de sonidos, el vibrado, los armónicos, el *glissando*, el *flutterzunge*, etc. Todos estos elementos habían sido asimilados por los saxofonistas de jazz, que, casualmente, son muchos de los especialistas, también, en música contemporánea. La creación para este instrumento, dotado de grandes recursos sonoros, no era muy

abundante por diferentes y diversos motivos entre los que se encuentran: su relativamente reciente creación, en comparación con la de otros instrumentos, y su ausencia en la mayor parte del repertorio orquestal y camerístico. Los autores contemporáneos se comienzan a interesar, cada vez más, por este instrumento, sobre todo, a partir de la toma de contacto con determinados intérpretes. Villa Rojo destina determinadas obras al saxofón y, cuando lo hace, su razón es el encargo. Pero, a partir de *Eclipse* el saxofón interesa a este compositor como fuente sonora, y la creación para este instrumento se hacen cada vez más frecuentes.

La cinta magnética y la combinación de música e imagen estuvieron muy presentes, en su obra, a partir de los últimos años de su periodo de especulación. Su colaboración con Sarrey continúa dando interesantes resultados y de ella surgen obras como: *Interactividad*, *Lectura gráfica*, *Lectura II* y *RND Draw*.

*Interactividad*, para grupo instrumental y dos ordenadores elaboradores de sonido e imagen surge, según Sarrey<sup>222</sup>, a partir de una serie de gráficos previamente generados por un ordenador que servirán de base para dirigir una pieza musical. Otro ordenador recogerá el sonido de la versión en directo y elaborará de forma interactiva las órdenes de un programa de gráficos que representarán la versión musical. *Lectura gráfica*, es realizada para grupo instrumental y cinco ordenadores elaboradores de imagen a través del sonido recibido. En esta obra, según Sarrey, cinco ordenadores

---

<sup>222</sup> Notas al programa que tiene lugar el 23 de octubre de 1985, dentro del Ciclo de Música y Tecnología de la Fundación Juan March de Madrid.



recogen sonidos que emitirán los distintos instrumentos y simultáneamente (y de acuerdo con dichos sonidos, intensidad, tono, etc) elaborarán una serie de gráficos por puntos, líneas y curvas, realizando una interpretación o lectura gráfica de las obras por cada uno de los instrumentos. En *RND Draw*<sup>223</sup>, un ordenador irá creando de forma alternativa en pantalla de vídeo una serie de gráficos y dibujos en varios colores hasta acabar de completar una serie de imágenes que dan lugar a cuadros constructivistas.

*Cartas a Génica* fue realizada para soprano y cinta magnética en 1983, basándose en una recopilación de textos de Antonin Artaud, llevada a cabo por Antonio Tordera. Villa Rojo amplía las posibilidades de la voz femenina de soprano, a partir de la fusión de la voz natural con la recogida y elaborada de forma artificial. La propuesta de creación de esta obra surge de la cantante Esperanza Abad y de Antonio Tordera, ambos habían colaborado juntos en repetidas ocasiones. Tordera, profesor de semiología en la Universidad de Valencia había mantenido una actitud activa en el teatro. Tanto la cantante como Tordera, habían pensado en trabajar los textos de Artaud desde un punto de vista que combinara las posibilidades teatrales con las musicales. Ambos proponen a Villa Rojo la idea de realización conjunta y el compositor va dando forma a esa idea hasta materializarla en la presente partitura. Podríamos establecer cierta analogía entre esta obra y *A floresta e joven e cheja de vida* de Luigi Nono. La composición de Nono fue realizada en 1966 y estrenada en la Bienal de Venecia el 7 de septiembre de ese mismo año. Esta obra estaba basada en la lectura de textos en vivo y

---

<sup>223</sup> Notas al programa realizadas por Domingo Sarrey para el concierto que tiene lugar el 23 de octubre de 1985 dentro del Ciclo de Música y Tecnología de la Fundación Juan March.

en parte difundidos en grabación previamente montada en estudio. Para leer el texto, Nono prefiere una soprano, aunque luego emplea actrices y como parte instrumental, un clarinete. También se podrían establecer analogías con múltiples obras del momento, debido a que el trabajo con textos manipulados y combinados con lecturas en vivo era una práctica bastante común.

Los textos, extraídos de la obra de Artaud con el mismo título, son traducidos del francés al castellano por Tordera, tomando de las cartas los fragmentos que le interesan para acentuar más el carácter obsesivo de los mismos, en los que se repite de forma insistente fórmulas del encabezado y el final, así como frases que parecen no tener ningún sentido. Además de jugar con las frases, el compositor utiliza la capacidad sonora de algunas sílabas y fonemas a los que extrae cualidades tímbricas que se acentúan con la superposición de lecturas. Para la elaboración del material se realizan varias lecturas diferentes, una más lenta, otra más rápida y otra sin pausas.

El texto, según Villa Rojo, es bastante monótono, de ahí la superposición de las lecturas. La obra se forma sobre la lectura continuada del texto, sin puntos de reposo. La cantante tenía que estar leyendo las cartas durante nueve minutos, luego se hacían las otras lecturas buscando contrastes. Después se efectuó el añadido de elementos electrónicos concretos, puramente instrumentales. La consecuencia de este trabajo es la mezcla de conceptos tímbrico-sonoros. En este tipo de partituras es habitual no anotar el 10% de lo que ocurre, sino algunos elementos característicos. Hay una serie de frases reflejadas en la partitura como guías, en relación con la cinta magnética. Aunque más que como guía, son un elemento de

referencia, porque no hay un sistema tímbrico que pueda guiar a la cantante.

La selección realizada de los textos repite insistentemente frases, traducidas al castellano:

*Mi muy querida/ mi ángel gentil/ escíbeme/ perdóname/ te suplico que no te canses de esta expresión/ perdóname y hasta pronto/porqué no me escribes/tenía buenas noticias para tí pero el cansancio infinito en el que me sumergió tu carta/ será mejor para ti/ no hables de abandonarme comprende por fin que comes el cerebro/ sobre todo no hables de abandonarme/ genica athanasion/ antonin(firma)/ a lo largo y ancho/ crees que soy una ferviente de Dostoiewsky/quédate en Rumania el mayor tiempo posible/te escribiré/vuelve querida/escribe pronto/hace varios días que no te escribo/ debes haber recibido mis dos cartas/es que todos mis amigos han tomado las armas/genica heroína/ es demasiado/han conseguido/regreso el jueves/ regreso el jueves París/ con poemas/ canciones/ mejores pensamientos/ no me escribes/ventura de la mano/ámame/ sufro/ mira como escribo/ debes de haber recibido misdos cartas en las que te decía que estoy apurado de dinero/ lo grave del asunto es que todos mis amigos/ te necesito más de lo que te imaginasmi muy querida, mi ángel gentil, te suplico que no te canses de esta expresión escíbeme perdóname y hasta pronto mi querida....*

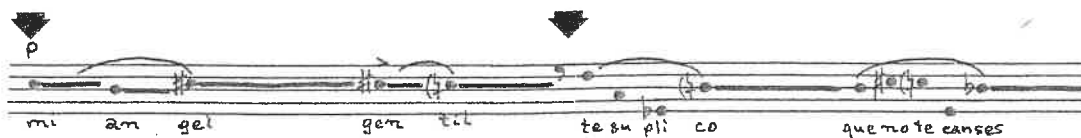
Recursos empleados en la voz en vivo:

Villa Rojo utiliza todo un abanico de posibilidades vocales que exigen un tipo de ejecutante muy familiarizado con las partituras fonéticas, aunque ésta no lo sea en sentido estricto.

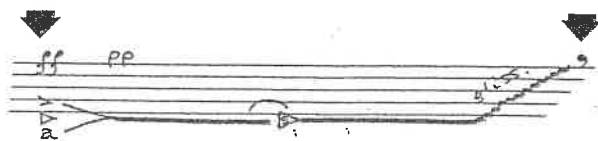
Aire con distintas posiciones vocales sin vibrar y, en la misma frase, dos sonidos de aire unos a un sonido real prolongado sin vibrar. Con este clima de susurro da comienzo la parte vocal en vivo.



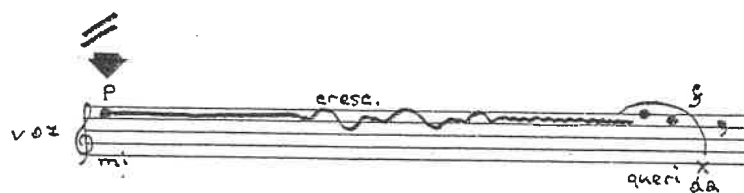
Sonidos prolongados sin vibrar. El movimiento sonoro se reduce a seis alturas combinadas en *legato* sin apenas elaboraciones. Villa Rojo emplea esta combinación porque la frase del texto es larga y debe de ser claramente entendida.



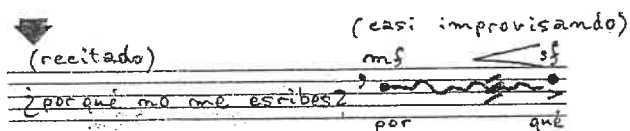
Aire con pronunciación de la "a" acentuado que después decrece y es prolongado sin vibrar hasta llegar a un sonido de aire con clara pronunciación de la "s" que es prolongado sin vibrar hasta concluir con un *glissando* ascendente.



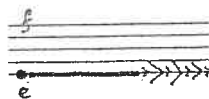
Sonido real prolongado: sin vibrar, desafinando ascendente y descendientemente con irregularidad y mantener el sonido muy vibrado. Concluye con dos sonidos y un último sonido realizado hablado-entonado. Este complejo recurso es utilizado para resaltar la frase *mi querida*.



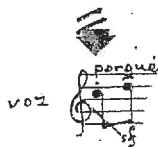
Villa Rojo emplea el *Recitado* para pronunciar la frase *¿por qué no me escribes?*. También emplea el *casi improvisado* para la realización de un sonido real prolongado desafinándolo ascendente y descendientemente con irregularidad y terminar con un *trémolo* que conduce a otro sonido acentuado. Este recurso se emplea para resaltar el *por qué*.



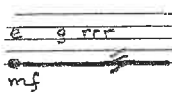
Sonido con pronunciación de la "e" que es prolongado sin vibrar y luego atacado con distinta velocidad e intensidad, secamente.



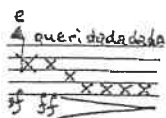
Sonidos realizados lo más rápido posible.



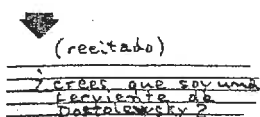
Sonido prolongado sin vibrar y después con *trémolo* en el que se va cambiando la pronunciación de vocales y consonantes "e", "g", "rrr" (*trémolo o flatterzunge*).



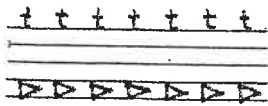
Sonido agudo con pronunciación de la "e" que desciende hacia una sucesión de sonidos hablados-entonados. En *queridaaaaa*.



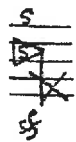
Vuelve a emplear el recitado en *¿crees que soy una ferviente de Dostoiewsky?*.



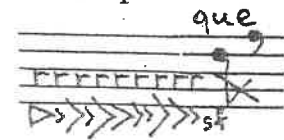
Aire con muy clara pronunciación de la "t".



Aire con muy clara pronunciación de la "s" realizado lo más rápido posible.



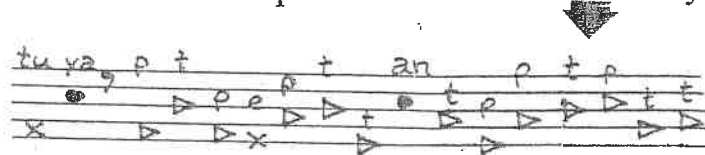
Aire con clara pronunciación de varias "r" que debe ser prolongado con ataques a distinta velocidad e intensidad, secamente.



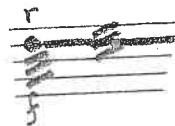
*Glissando* descendente.



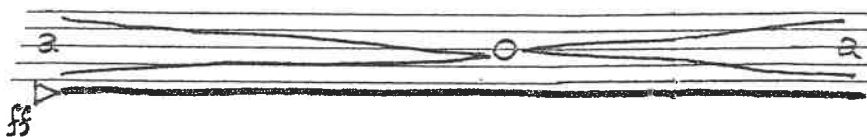
Aire con distintas posiciones de consonantes y vocales.



Sonido en *flutterzunge* con clara pronunciación de la "r" prolongado, también en *flutterzunge*.

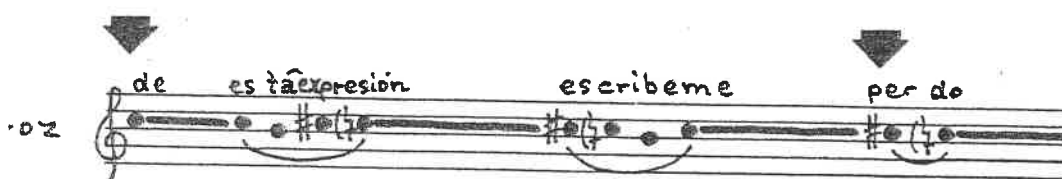


Aire prolongado sin vibrar que es prolongado con reguladores entre vocales, indican el cambio fonético entre las mismas que va de *diminuyendo a aumentando*.



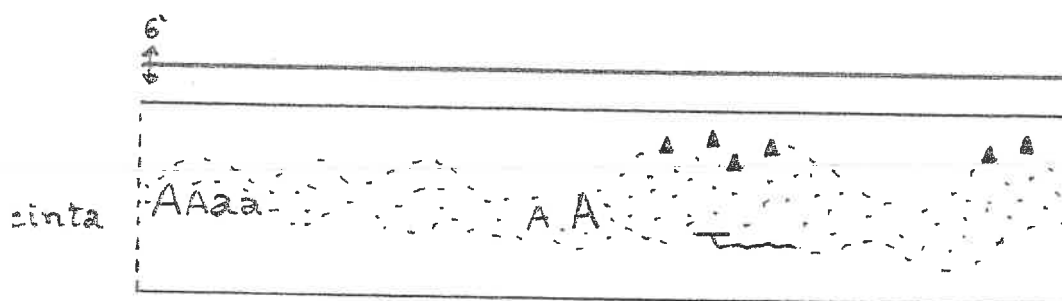
La parte de la voz en vivo termina, prácticamente, de la misma forma que empieza, es decir, empleando alturas determinadas que

son combinadas en *legato* y prolongadas sin vibrar, para resaltar el final del texto.



La parte destinada a la cinta magnética, que sirve como guía, refleja las lecturas simultáneas, concretamente el texto y algún recurso empleado como aire.

Ejemplo de representación de la parte correspondiente a la cinta:



A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "e g e g miquerida s". The notes are: "e" (E4), "g" (G4), "e" (E4), "g" (G4), "miquerida" (A4), "s" (B4). There are downward-pointing arrows above the staff at the beginning and above the "s" section. The notes are connected by a slur. Below the staff, there are time markers: "3'20" and "3'30".

Below the musical staff is a diagram of a magnetic tape. The text "cinta" is written on the left. The tape contains the text "es...toy...Eqse... es que todos mis amigos antonin artau".

Villa Rojo continúa la serie, comenzada por *Concierto I*, que había dedicado al violín. Así, en 1983 finaliza la composición del *Concierto II* para violonchelo, tres percussionistas y un arpa, en la primera versión; y acompañado de una orquesta de cuerda, en la segunda versión. Carlos Villasol considera el *Concierto II* como la primera obra de la etapa posatonal de Villa Rojo, si se supone que con posatonal se refiere a lo que en este trabajo se denomina “periodo de síntesis”. El compositor emplea la estructura articulada articulada en tres secciones, organización bastante habitual en su obra. En su producción es permanente la referencia al tres; tres *concerti grossi* con tres solistas y tres conjuntos instrumentales cada uno; tres *divertimenti*; estructuras tripartitas, etc. El violonchelo es tratado en este concierto desde un punto de vista virtuosístico y concertante al igual que anteriormente había hecho con otros instrumentos a los cuales dedica una composición orquestal.

“*Concierto II* para violonchelo y orquesta, es fruto de una beca del INAEM del Ministerio de Cultura concedida en 1982. La organización compositiva responde al concepto habitual del tratamiento virtuosístico ofrecido al instrumento solista. Las posibilidades expresivas y técnicas del violonchelo guían en todo momento el discurso de las ideas expuestas. La división de la obra en tres movimientos, trata de concentrar el material en tres apartados, con el fin de definir y diferenciar las peculiaridades de cada uno de ellos. Los elementos expresivos y posiblemente melódicos que surgen con cierta timidez en algunos momentos del *Concierto II*,



serán punto de partida de trabajos posteriores. Fue iniciado en 1982 y finalizado en 1983 (...)”<sup>224</sup>

*Sombras y luces para una interpretación* es una obra fruto de la colaboración entre Villa Rojo y Domingo Sarrey. La partitura combina música en directo con un vídeo interactivo que mezcla imágenes previamente grabadas con las recogidas por una cámara en directo, todo ello durante la interpretación musical en vivo. La grabación es posterior a la mezcla de las imágenes. Según Sarrey, el vídeo pregrabado sigue unas pautas previas dadas por el director, dividiendo la secuencia de imágenes en cuatro grupos. En el primer grupo, un juego de siluetas en blanco y negro va dando pie a las entradas musicales. En el segundo grupo va apareciendo el color y cuatro elementos fundamentales (fuego, agua, cielo y tierra) que dan pie a solos musicales y, posteriormente, los juegos de imágenes conducen a la intervención del conjunto instrumental. En el tercer grupo, cuatro colores fundamentales se irán destacando de los cuatro elementos anteriores, creando así un juego armónico de luz y color. En el cuarto y último grupo, la armonía se hace vivaz hasta llegar a un final en *fortísimo* de efectos de luz, color y saturaciones.

*Sugerencias plástico sonoras* fue realizada para grupo instrumental y vídeo, realizado por Domingo Sarrey, y sobre grafías de Jesús Villa Rojo.

“Los medios seguidos por el compositor en los últimos tiempos para representar su idea musical, han cambiado muy

---

<sup>224</sup> Notas de Villa Rojo a la grabación del Concierto II, editada en JESUS VILLA ROJO Orchestal Music, perteneciente a la serie 20th Century Spanish Composer, producida por el sello discográfico Naxos- Marco Polo.

considerablemente, más si tenemos en cuenta que junto a lo sonoro vienen incorporándose otros elementos que amplían y enriquecen las posibilidades expresivas y de comunicación. La relación música-teatro en cualquiera de sus planteamientos formales o estilísticos, ya posee infinidad de ejemplos que hablan por sí solos de la magnitud alcanzada. La relación plástico-sonora, aunque podamos recordar algunos ejemplos históricos, se encuentra en una situación que no puede considerarse lo suficientemente desarrollada. La música en el cine ofrece una panorámica tan amplia y rica como incoherente y desequilibrada aunque en la mayoría de los casos, el contraste y la falta de relación entre lo cinematográfico y lo musical no puede ser más elocuente. Pero el compositor al representar sus ideas musicalmente, al plasmarlas en la partitura, está creando grafismos y formas que dan a la obra un interés artístico mucho más amplio y que normalmente no trascienden fuera del ámbito compositor-intérprete. Por ello en este caso, la obra es presentada en toda su dimensión durante la interpretación, de forma que tanto músicos como público tienen la misma información y aunque el instrumentista tenga su visión personal de la obra y la realice en consecuencia, cada espectador tendrá la suya y, mentalmente, podrá tener su propia visión. Así, *Sugerencias plástico sonoras* es un trabajo que parte de estos planteamientos para iniciar un nuevo concepto, de concebir la composición. Según este concepto, en el que la forma, el color, el sonido, son representados en láminas para ser proyectadas en una valoración del tiempo que modifica su sentido de elaboración habitual en el campo musical, ya que su control no dependerá del intérprete, el compositor, además, de concebir el sonido, según sus propias ideas, deberá concebir todos los demás elementos unitariamente para determinar la obra en su totalidad.

La confección de esta obra, ha exigido relacionar todos los elementos que la constituyen entre sí. El timbre, el instrumento o grupo de instrumentos están en relación directa con el color. Cada color representa una tímbrica determinada. Los cuatro colores utilizados determinan todo lo que se refiere al conjunto instrumental. La elaboración del espacio o de las alturas, su intensidad, sus formas de articulación y en general toda matización está reflejada en la forma y en sus variantes gráficas. La horizontalidad, ondulación, más o menos pronunciada verticalidad de las líneas, responde al esquema de elaboración que efectuará la columna sonora de cada instrumento. El tiempo, el movimiento en la proyección, programado y controlado de antemano por el compositor, determinará la duración de cada periodo.<sup>225</sup>

En *Sugerencias plástico sonoras*, el compositor lleva a la máxima expresión su estética gráfica. Durante un largo periodo, se sumerge en la realización de más de cien láminas de gráficas que representan toda una serie de estructuras sonoras que se relacionan de diferentes formas, constituyen pequeñas microestructuras. La proyección de la partitura al público deja la opción de que cada oyente realice mentalmente, y a partir del estímulo visual, su propia versión, que podrá coincidir, o no, con la versión que ofrezca el intérprete. La *sugerencia* hace referencia a la apertura que se muestra totalmente desnuda al público y a partir de ahí éste será plenamente consciente de lo que significa en una obra gráfica el factor indeterminante.

---

<sup>225</sup> Nota al programa realizada por Villa Rojo para el concierto del 16/10/1985 que tiene lugar dentro del ciclo “Música y Tecnología” en la Fundación Juan March de Madrid.

*Espirales* fue compuesta, en 1983, para conjunto instrumental formado por ocho instrumentos (flauta, clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, viola y violonchelo). Carreira<sup>226</sup> considera esta obra, dedicada a Petrassi, como la iniciadora del conjunto de homenajes a compositores que han sido y son un referente para Villa Rojo. Pero, realmente, el inicio lo marcaría *Églogas*, aunque consideramos que al ser un hecho aislado que aparece a finales del segundo periodo de Villa Rojo, no se puede considerar una fecha clave. Debido a la fecha de composición de *Églogas*, posiblemente, por ello, Carreira se refiera a *Espirales* como la iniciadora.

En la partitura, el compositor indica que todos los instrumentos están escritos en sonidos reales. La grafía es convencional en cuanto a los siguientes parámetros: altura y duración, ésta es determinada por medio de figuras convencionales y por compás. Sin embargo la duración de las secciones es aproximativa. Villa Rojo emplea bloques que contienen secciones en las que indica, no sólo la duración aproximada, sino también el orden de las entradas.

La escritura diferencia los timbres, puesto que sonoramente está concebida en bloques tímbricos, por un lado, las cuerdas, y por otro el viento madera y el viento metal.

Enumeramos a continuación algunas de las elaboraciones sonoras que emplea el compositor.

Elaboraciones del viento: Sonido prolongado con un trino que debe realizarse entre los sonidos indicados, sonidos realizados lo más

---

<sup>226</sup> CARREIRA, X. M.: *Jesús Villa Rojo*. Catálogos de Compositores Españoles. SGAE. Madrid. 1995. Pág. 16.

rápido posible, sonido prolongado sin vibrar, *Flutterzunge*, *Glissando* entre los dos sonidos indicados, sonido que, primero, es prolongado sin vibrar y, después, prolongado desafinándolo ascendente y descendientemente de forma irregular.

Materiales de la cuerda: Sonido realizado con el talón del arco, lo más rápido posible, tres sonidos simultáneos prolongados en *decrescendo*, sonido acentuado (saltando el arco), prolongado en *decrescendo* con ataques secos de forma irregular.

*Líneas convergentes* es la segunda composición que Villa Rojo dedica al saxofón, que en esta ocasión expande sus recursos al cuarteto. El Cuarteto Español de Saxofones nacía para mostrar las posibilidades fónicas de este instrumento, en todos los registros y timbres que ofrecía su familia. Al igual que le sucedió al Grupo de Clarinetes del LIM, la literatura para este tipo agrupaciones, formadas por instrumentos de viento de una misma familia, era bastante escasa. Dicha escasez de materiales conduce a los intérpretes a optar por la vía de los encargos y de las adaptaciones. El Cuarteto Español de Saxofones encarga la obra a Villa Rojo, reconociendo en él a uno de los compositores más preocupados por la innovación en la práctica instrumental. Pero no sólo se reconoce su interés, sino también la forma en que ha llevado éste a su obra.

*Seis pinceladas*, también es la segunda obra que Villa Rojo dedica a la guitarra como solista. Además de las diferencias sustanciales con *Temples*, motivadas por la propia lógica evolución de su lenguaje, se manifiesta la diferencia más acusada en la propia estructura de la obra.

Villa Rojo compuso *Atrezzo* en 1985 por encargo del INAEM para el “Año Europeo de la Música”. Fue planteada para clarinete en si bemol y piano y estructurada en un Prólogo y tres Cuadros. El compositor juega con factores determinados e indeterminados. Por una parte, determina las alturas mediante signos convencionales: notas, claves, pentagrama. La duración también está determinada de forma convencional mediante signos convencionales: compás y figuras. Sin embargo, el tiempo es el factor indeterminado en el que emplea los tiempos libres o aproximativos para indicar las diferentes secciones. A este respecto, cada compás tiene una indicación relativa a la duración del mismo.



Duración libre.

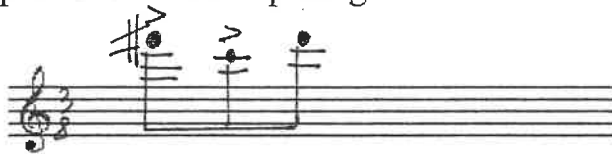


Sección de duración entre tres o cuatro segundos.



Sección de duración no superior a un segundo.

El compositor emplea, como recurso organizador de los materiales, el material generador y recurrente, que aparece por primera vez en el prólogo.

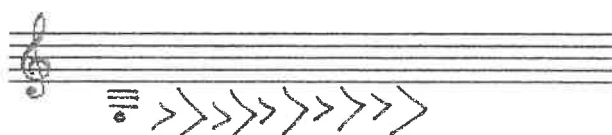


Las elaboraciones sonoras y los ataques son los elementos protagonistas del prólogo.

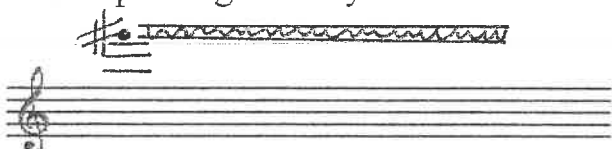
Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendentemente de forma irregular.



Sonido prolongado con ataques a distinta intensidad y dinámica de forma irregular y secamente.



Sonido prolongado muy vibrado.



Sonido acentuado que es prolongado mediante un *glissando* descendente.



Sonidos del registro sobre agudo, acentuados.



Sonidos trinados, realizando los trinos entre los sonidos indicados.

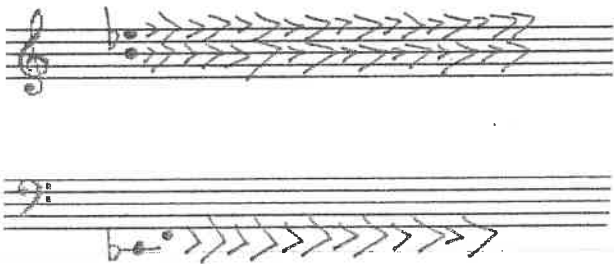


Salto de registro empleando el motivo recurrente.

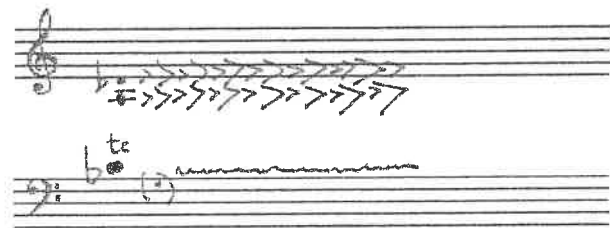


Materiales empleados por el piano en el prólogo.

Sonidos atacados a distinta intensidad y velocidad de forma irregular, secamente, en las dos manos.



Sonidos atacados a distinta intensidad y velocidad de forma irregular, secamente, en la mano derecha. En la mano izquierda, sonido prolongado con trinos sobre los sonidos indicados.



En el Cuadro I el protagonismo ya no es compartido con los ataques, puesto que en este caso es absolutamente de las elaboraciones de las alturas.

Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendentemente de forma irregular.

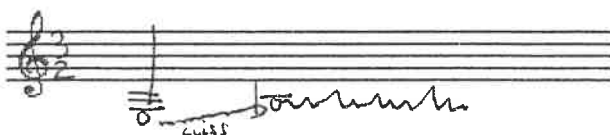




Sucesión de sonidos trinados, realizando los trinos entre los sonidos indicados.



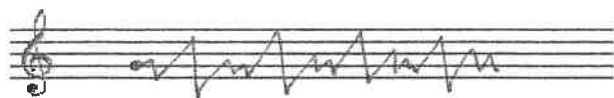
*Glissando.*



Sonidos prolongados sin vibrar.

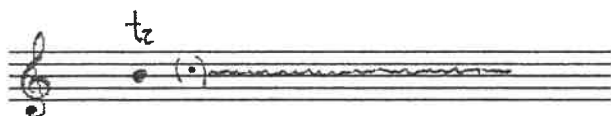


Sonido prolongado con combinaciones de trinos y trémolos a distinta intensidad, velocidad y dinámica, de forma irregular.

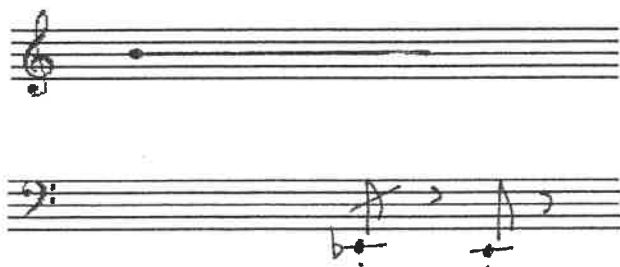


Materiales empleados por el piano en el Cuadro I.

Sonido prolongado con trinos entre los sonidos indicados, en la mano, derecha, y sonido prolongado con ataques secos, de forma regular, en la mano izquierda.



Sonido prolongado sin vibrar, en la mano derecha. Sonidos realizados lo más rápido posible, en la mano izquierda.

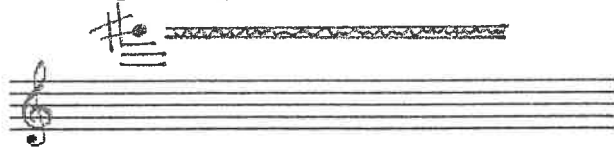


En el Cuadro II aparece, de nuevo, cobrando gran importancia, el motivo Fa#-Do-Re. El *legato* es la articulación protagonista, en el clarinete. Prácticamente, todas las elaboraciones se encuentran en el clarinete, mientras el piano emplea cluster, la mayor parte del tiempo.

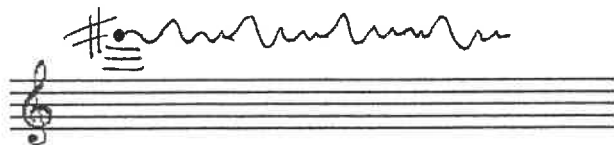
Sonido prolongado *accelerando* y *crescendo*, *rallentando* y *diminuyendo el vibrado*.



Sonido prolongado manteniéndolo muy vibrado.

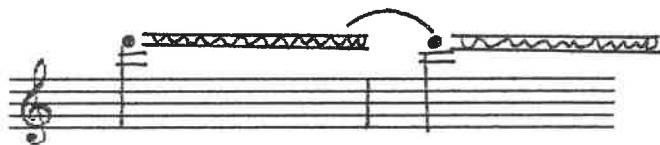


Sonido prolongado desafinándolo ascendente y descendente.

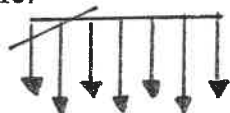


En el cuadro III, el motivo Fa#-Do-Re y el salto motivico Mi grave-Re sobre agudo, tiene mayor importancia que en las secciones anteriores, aunque el tratamiento es similar al del prólogo.

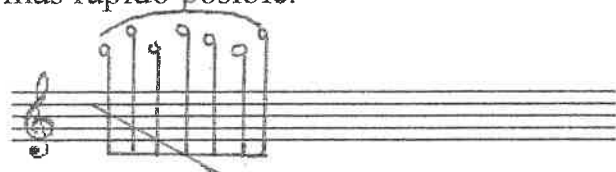
Sonido prolongado manteniéndolo muy vibrado.



Sonidos del registro grave que deben ser realizados lo más rápido posible.

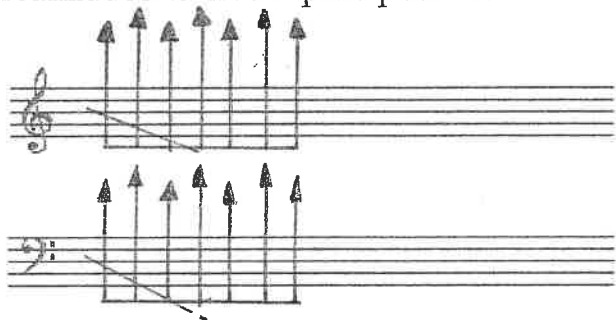


Armónicos (sin determinar su frecuencia) que deben ser realizados lo más rápido posible.



Materiales del piano en el Cuadro III.

Sonidos del registro agudo, en las dos manos, que deben ser realizados lo más rápido posible.



*Cantar con Federico* fue compuesta a petición del flautista Antonio Arias, en 1986, para celebrar el cincuenta aniversario de la muerte de Federico García Lorca. La primera versión fue realizada para soprano y flauta, dedicada a Antonio Arias y Ghislaine. Más adelante, Villa Rojo realiza una segunda versión para ampliando la primera con el conjunto instrumental. Aunque había realizado varias obras para voz con diversos textos, esta es la primera vez que Villa

Rojo utiliza el texto literario de un compositor español. Dado que el motivo estaba dado, Lorca, escoge de este poeta cuatro poemas: dos de los temas bajo el título de *canción* y los otros dos escogidos pertenecen a los *poemas dedicados*: *A Catalina Bárcena* y *Para Mercedes*. El texto es un soporte sonoro en sí mismo que encierra una estructura hermética, si se trata de poesía, a la que Villa Rojo condiciona su música de *motu proprio* para respetar absolutamente las palabras del poeta y la musicalidad que encierran las mismas.

“En 1986 se recordaba en todo el mundo, el cincuenta aniversario de la trágica muerte de Federico García Lorca. El estudio y la conmemoración de la figura del mítico poeta andaluz dió nueva vida a su variada y rica obra literaria. La musicalidad de sus poemas, popular unas veces, conceptual y surrealista otras, siempre ha inspirado al compositor a intercambiar sus sonidos con las sílabas desgranadas de su textura poética. Esa musicalidad lorquiana guía el proceso compositivo, conduciendo toda combinación expresiva por vías que encuentran la mejor fusión comunicativa alrededor del texto-sonido generado (...). Las cuatro piezas surgidas de los textos poéticos son claro ejemplo de los matices de expresión musical que puede sugerir el “cantar” de un poeta que su medio de comunicación es la palabra. El haber tenido presente en todo momento la estructura melódico-rítmica de los textos, ha servido en buena medida par conducir el desarrollo esencial e la parte puramente musical. Son en definitiva estas piezas, fruto de una composición poética, claramente estructurada, a la que son incorporados los matices instrumentales e interpretativos que la caracterizan musicalmente para su representación”<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Notas de Villa Rojo a la grabación de *Cantar con Federico*, editada en Jesús Villa Rojo. Orchestal Music, perteneciente a la serie 20th Century Spanish

La responsabilidad de poner música a un poeta tan reconocido como Lorca no hace que Villa Rojo pretenda innovar sirviéndose de su texto. El respeto hacia el mismo hace que lo utilice resaltando su contenido sin trasfigurarle, el mismo compositor reconoce que nunca utilizaría para esos fines un texto ajeno; puesto que si hubiera tratado de resaltar sus cualidades fonéticas o los recursos vocales hubiera tomado vocalizaciones, cómo ha hecho en otras ocasiones.

Para comprender la estructura de la obra es necesario tener como referencia el texto a partir del cual se genera, texto que a continuación exponemos íntegramente. Éste da la pauta a seguir al conjunto instrumental, la soprano emplea recitados y cantados, en función de la expresión del mismo. A pesar de que Villa Rojo ha pretendido subrayar, en estas obras sobre textos prestados, el significado, no hay duda de que queda el sustrato de anteriores trabajos en los que la sonoridad de los fonemas conduce a una musicalidad especial que también forma parte del conjunto.

Los textos no son tomados directamente de Lorca sino que es Antonio Arias el que los entrega al compositor, de ahí que no sean absolutamente iguales que los originales del poeta, puesto que existen pequeñas variaciones realizadas expresamente para la adecuar a la versión musical. Posiblemente si Villa Rojo hubiera elegido los textos personalmente estos hubieran sido plasmados con total fidelidad.

*Ya te vemos dormida.*  
*Tu barca es de madera por*  
*la orilla*  
*Blanca princesa de nunca.*  
*¡Duerme por la noche*  
*oscura!*  
*Cuerpo de tierra y de nieve*  
*Duerme por el alba,*  
*¡duerme!*  
*Ya te alejas dormida*  
*¡Tu barca es bruma, sueño*  
*por la orilla!*

*Corazón fijo, vencedor de*  
*nortes*  
*Quiero dejaros y quedarme*  
*sola*  
*En la estrella polar*  
*decapitada*  
*En la brújula rota y*  
*sumergida.*  
  
*Tu voz sombra de sueño*  
*Tus palabras*  
*Son en el aire dormido*  
*Pétalos de rosas blancas*

*Tan, tan*  
*¿Quién es?*  
*El otoño otra vez.*  
*¿Qué quiere el otoño?*  
*El frescor de tu sien*  
*No te lo quiero dar*  
*Yo te lo quiero quitar*  
*Tan, tan*  
*¿Quién es?*  
*El otoño otra vez*  
  
*Lento perfume y corazón*  
*sin gana*  
*Aire definitivo en lo*  
*redondo,*

*Por tus cabellos dorados,*  
*Por tu mirada profunda*  
*Por tu voz hablada y triste*  
*¡rindo mi copa andaluza!*  
  
*Tienen tus ojos la niebla*  
*De las mañanas antiguas:*  
*Dulces ojos soñolientos*  
*Preñados de lejanías.*  
*Al escucharte se siente*  
*Dentro del alma un lejano*  
*Rumor de cálida fuente.*

### III.3.1. Cita y reelaboración de materiales: proceso compositivo.

Villa Rojo se había presentado al “Concurso Bela Bartok” de Budapest, en 1971. Recordemos que había sido premiado, en dicho concurso, por la Asociación de Músicos Húngaros. Bartok siempre había sido uno de los referentes de Villa Rojo. Su obra para clarinete formaba parte del repertorio interpretativo del compositor desde el principio de su carrera, y cada vez con mayor asiduidad. El compositor toma, en *Recordando a Bartok*, el material y el la plantilla instrumental) de *Contrastes*. En esta obra, Villa Rojo asume elementos típicos del lenguaje de Bartok como: la importancia del aspecto rítmico, las posibilidades de danza de los ritmos empleados y el marcado carácter expresivo. Este carácter está puesto en relación con la estructura armónica que, según el compositor, quiere tener reminiscencias populares aunque éstas sean vistas desde una perspectiva actual.

El proceso que consiste en tomar prestados materiales ajenos y elaborarlos a través de un proceso compositivo propio, es una de las técnicas más comunes de la creación musical contemporánea. Villa Rojo se suma a esta tendencia en su último periodo. Muchas de sus obras emplean la cita y la reelaboración de materiales preexistentes como punto de partida de una nueva partitura. *Recordando a Bartok* es, junto con *Recordando a Falla*, la partitura más emblemática, en cuanto al proceso que la genera, de esta época.

Uno de los aspectos que más interesó de la obra-referente, *Contrastes*, al compositor español, fue el tratamiento del clarinete, instrumento dotado aquí de un gran protagonismo virtuoso. Es

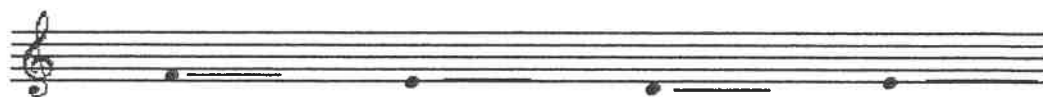
necesario tener en cuenta que *Contrastes* fue compuesta para el clarinetista de jazz, Benny Goodmann. Sin embargo, en *Recordando a Bartok*, aparece un clarinete mucho más convencional, en el sentido de que no explota muchos de los recursos propios de obras anteriores, pero a cambio se observa un virtuosismo característico de Villa Rojo en su actual periodo. La escritura de la obra parece totalmente convencional, de hecho, la duración y las alturas están determinadas mediante el sistema de notación tradicional. En esta obra, a pesar del conservadurismo que la impregna, se aprecian muchos elementos propios de su lenguaje anterior. La rítmica, por ejemplo, está trabajada mediante continuos cambios de compás, que aportan a la partitura una vigorosidad y dinamismo que es alternado con secciones más estáticas. La X es empleada, de nuevo, para designar secciones de duración determinada, que jalonan la obra contrastando con las secciones en las que el ritmo es el absoluto protagonista.

La partitura está dividida en tres movimientos: *Andante molto cantábile*, *Lento e misterioso* y *Allegro impetuoso*. *Contrastes* fue escrita en tres grandes secciones o movimientos, con pequeñas partes dentro de los mismos: *Moderato, ben rimato*, *Lento* y *Allegro vivace*. La primera parte presenta varias analogías y diferencias, respecto a *Contrastes*. Ambas obras finalizan, prácticamente, la citada parte con una gran cadencia en el clarinete, que es el momento en el que Villa Rojo introduce parte de los elementos más característicos de su música.

Elementos del *Liberio* de Villa Rojo.



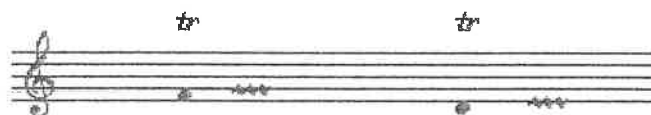
Sonidos reales prolongados sin vibrar.



Sonidos que deben ser realizados lo más rápido posible.



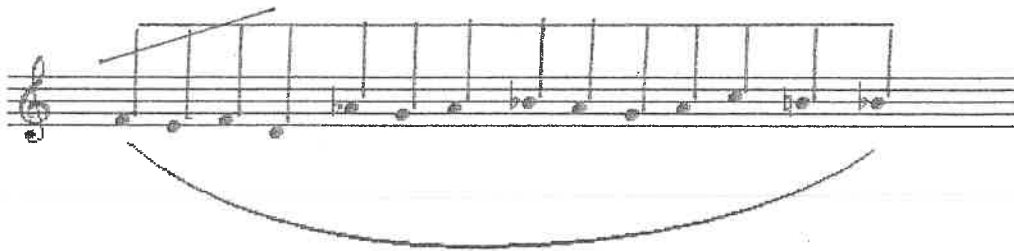
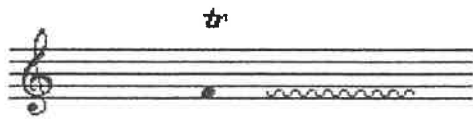
Sonidos reales prolongados mediante trinos.



Cadencia de *Contrastes*.

El *Lento* de *Recordando a Bartok* contiene una zona central de carácter libre que contrasta con las otras partes del movimiento. La obra de Bartok carece de ese momento de duración libre. En ese momento, los materiales del clarinete son los ya empleados

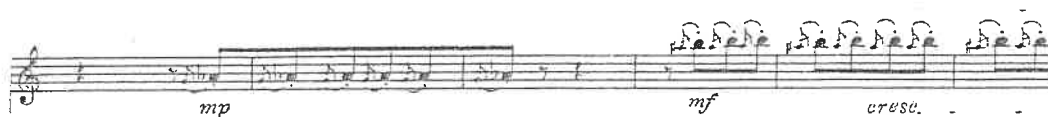
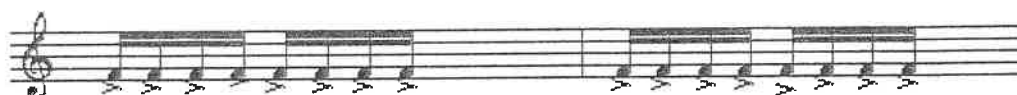
anteriormente: sonidos realizados lo más rápido posible, prolongación del sonido sin vibrar, prolongación del sonido mediante un trino descendente.



El último movimiento presenta más similitudes entre las dos partituras. Es la parte más dinámica de la partitura. Villa Rojo toma fragmentos de *Contrastes* y los transforma en su obra. La parte del clarinete es en la que se refleja claramente la similitud entre las dos secciones. En los siguientes ejemplos se expondrán dichas similitudes.

### *Contrastes.*



*Recordando a Bartok.**Contrastes.**Recordando a Bartok.**Contrastes.**Recordando a Bartok.*

A continuación, analizamos los tres movimientos de *Recordando a Bartok*, para poder comprobar el proceso estructural y compositivo que sigue el compositor, a partir de su propio lenguaje, al margen de la relación de la obra con su referente. Esta relación ha sido

reconocida por el mismo compositor, como un hecho superficial, en cuanto al proceso a seguir, puesto que Villa Rojo no ha tomado materiales específicos de la obra, sino más bien la estructura externa y la plantilla.

El *Andante cantabile* está articulado, o construido, a partir de un acorde base (aunque se puede considerar un cluster debido a su indefinición tonal y a las mutaciones que sufre en el proceso) en torno al cual gira todo este movimiento. Este acorde aparece ya en el primer compás y prolongándose hasta el segundo para afirmar la sonoridad pretendida. El acorde será tratado de diferentes formas, como veremos, y tendrá una serie de materiales que actúan como transición entre los diferentes procesos a los que lo somete el autor. La función estructural del acorde también sirve para articular las secciones libres (*Libero*) actuando como elemento contrastante, puesto que va indisolublemente unido al elemento rítmico.

Primera aparición del acorde (compases 1 y 2). Pretende crear consistencia rítmica así como situar sonoramente al oyente. Los sonidos del violín y del piano son prolongados sin vibrar.

The image shows a handwritten musical score for the first two measures of a piece. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Piano, and Cello/Double Bass. The time signature is 4/4. The first measure shows a cluster of notes in the violin staves and piano, with a fermata over the piano part. The second measure continues the cluster, with a fermata over the piano part. The piano part has a '3' written above it, indicating a triplet or a specific rhythmic pattern.

Segunda aparición del acorde. Ésta se repite en diferentes ocasiones entre los elementos de transición, realmente él también funciona como elemento de transición entre las secciones libres. Aparece repetidas veces y de forma cada vez más continuada cuando se acerca al final.

La primera expansión del acorde es breve, solo ocupa tres compases. Villa Rojo utiliza un acorde de paso para presentarlo de una forma novedosa, la relación de los sonidos del acorde preparatorio y los del acorde base es de semitono cromático. Después el acorde es expandido con una especie de cambio de posición, aunque realmente no sería un cambio de posición ya que éste nos daría una sonoridad prácticamente tonal, planteamiento bastante alejado de la idea del compositor.

Las expansión del acorde les de nueve compases y, llegan a tener once compases en un momento determinado. La forma de expansión es la siguiente: un pedal (sol bemol) en una cuerda del violín, mientras que también juega con los siguientes sonidos: Do- Re- Mi b. El clarinete se mueve entre: La- Si#- Do- Do# (Re b)-Re. El piano realiza movimientos alrededor del acorde base:

A handwritten musical score consisting of six staves. The top staff is a violin line with a series of chords and melodic fragments, including a prominent 'Mi b' (B-flat). The second staff is a clarinet line with notes like 'La', 'Si#', 'Do', 'Do#', and 'Re'. The bottom four staves represent the piano accompaniment, showing complex chordal textures and rhythmic patterns. The score is written in a single system with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Los materiales del puente son mínimos, Villa Rojo juega con la elaboración sonora de la siguiente forma:

Sonido trinado en el clarinete. El trino se realizará entre los sonidos indicados. Continuado por un sonido prolongado sin vibrar en el violín. Puede aparecer de forma inversa o simultánea.

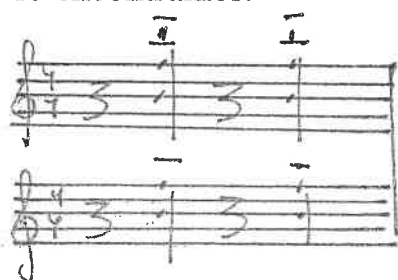
Aparición del puente.

A handwritten musical score for five staves, illustrating the 'appearance of the bridge'. The first staff shows a melodic line with a trill-like figure. The second staff has a trill marked with a 'tr' and a note that transitions into a long, sustained note. The third and fourth staves show rhythmic patterns and chordal structures. The fifth staff is a bass line with a prominent 'Mi b' (B-flat) note. The score is written in a single system with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El movimiento finaliza con un unísono sobre Re, que sería la novena del acorde base:



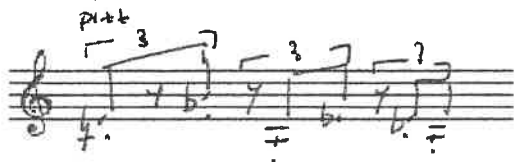
El segundo movimiento *Lento e misterioso*. También sigue un proceso estructural alrededor de un acorde que aparece como motivo recurrente rompiendo el *cantabile* del violín y el clarinete y realizando la función de hilo conductor entre las secciones más rítmicas que preceden y suceden a la sección libre, en la cual también lo encontramos.



Para la creación del *Lento*, Villa Rojo emplea el procedimiento de concebir una especie de melodía, que será rota y articulada por el piano. Esta melodía se mueve por grados cercanos, que no conjuntos, evitando toda referencia tonal. Tras este momento *cantabile*, comienza otra más rítmico en el que el compositor empleará el *flutterzunge* (en el clarinete), los trinos (en el piano) junto con

vertiginosos cambios de dinámica que sirven de preparación para el momento más rítmico de toda obra. El tratamiento de este momento rítmico es el siguiente:

El violín realiza figuraciones con tresillo en *pizzicato* que alterna constantemente con diferentes ataques del arco (*trémolo*, *trino*, *subrayado*, etc).

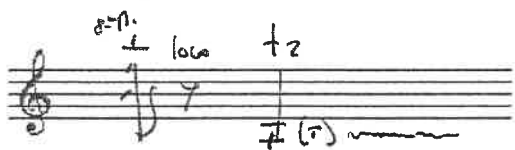


El clarinete se mueve de forma nerviosa contrastando y superponiendo su material, de naturaleza puramente rítmica, al del violín. Ambos instrumentos, acompañados de los consiguientes comentarios del piano, basados fundamentalmente en dos acordes, llevan a un momento máximo de tensión que llega a su culmen cuando el clarinete realiza motivos obsesivos que son ejecutados lo más rápido posible y el violín, a su vez, realiza, trémolos.

Material del clarinete.

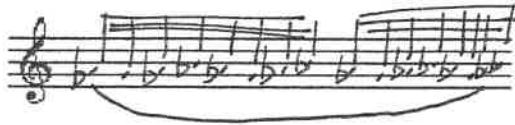


El material del piano juega con la predominancia de estos dos acordes.





Sonidos que deben ser realizados lo más rápido posible (en el clarinete).

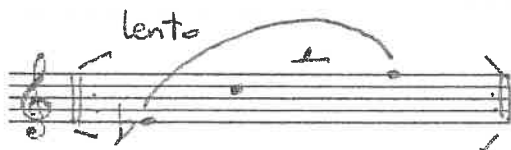


Trémolo (en el violín).



La sección libre de este segundo movimiento sirve para diferenciar tres materiales de carácter totalmente diferente. Por una parte, el material del violín recuerda que nos encontramos en un movimiento lento. El material del clarinete hace referencia a las partes contrastantes de este movimiento, partes que conducen a momentos de tensión que son resueltos por las secciones libres. Por otra parte, el piano realiza tres veces el acorde que lleva el peso armónico y es el hilo conductor de todo el movimiento.

Material del violín.



Material del clarinete.



Material del piano.



Tras la sección libre, el compositor sigue el procedimiento de espejo, es decir vuelve a emplear los materiales pero en sentido inverso: el tema rítmico con *pizzicati* y tresillos, el momento intermedio a modo de puente con trémolos y trinos, y por último, el momento *cantabile* del principio. La estructura, entonces, resultante de todo el movimiento será la siguiente.

A B C puente Sección Libre C B A.

El tercer y último movimiento es el *Allegro impetuoso*. Este movimiento está dividido a su vez en tres secciones, que el compositor ya se encarga de diferenciar con indicaciones temporales diferentes. La organización de los materiales y es tan precisa como en los dos movimientos anteriores. Villa Rojo extrae la partitura a partir del desarrollo de un material mínimo al que somete a diferentes procesos. En la primera sección de este movimiento nos presenta este material de forma escalonada:

Primero los dos sonidos en el violín.



Estos dos sonidos son trabajados de forma cromática en el violín y se incorpora el clarinete, también de forma cromática. El piano realiza a su vez un largo trino. La primera parte de esta sección, nueve compases, se basa en un acorde que es reducido y desplegado, pero sin salirse de él en ningún momento. Los siguientes 17 compases, representan otro momento musical contrastante con el

anterior, puesto que en este las diferentes articulaciones rítmicas hacen que la claridad homofónica de la primera parte desaparezca. Esta parte está creada a partir del movimiento de los siguientes bloques sonoros:

Uno de esos bloques sonoros serán el material a partir del que se realizará toda una parte de 16 compases a la que llega mediante el puente, que es el mismo material sonoro empleado al principio del movimiento. Sonido en torno al cual gira dicha parte.

Material del puente. Se emplea para comenzar y terminar esta parte y también esta primera sección del movimiento.

Estructura de la primera sección.

Puente A, puente B, puente.

La siguiente sección tiene una estructura tripartita, diferenciada por los cambios temporales. El momento más interesante de la sección es el cluster inicial, desde el punto de vista sonoro. A partir del mismo los materiales, escasos, comparado con lo anterior, son extraídos del material base del puente de la sección anterior. A partir de este material Villa Rojo emplea el contrapunto jugando con la densidad de los elementos y el cambio de los mismos de unas fuentes a otras.

La tercera y última sección de este movimiento, es una vuelta breve al primero, puesto que emplea, los mismos materiales, con pequeñas variaciones en su distribución y la siguiente estructura: Puente A puente.

The image shows a handwritten musical score for five staves, likely representing different instruments or voices. The time signature is 2/8. The first measure contains a complex cluster of notes across all staves, with some notes beamed together. The second measure shows a continuation of the material, with some notes marked with accidentals (sharps and flats) and a fermata over the top staff. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft.

(♩ = 80) Andante molto cantabile

Violin

Clarinet (Si b)

piano

Viola

cl. (Si b)

Pf.

Viola

cl. (Si b)

Pf.

Viola

cl. (Si b)

Pf.

Fragmento de Recordando a Bartok. Edición manuscrita del autor.

*Tonalidad dominante* (la bemol) combina la música en vivo del clarinete con la música grabada en cinta magnética, ambas, a su vez, combinadas con un elemento extramusical: la imagen. La realización previa fue llevada a cabo en dos partes y en dos lugares diferentes. Por una parte, la banda magnética se realizó en el Laboratorio de Música *Phonos* de Barcelona, bajo la dirección de Gabriel Brncic. Por otra parte, el elemento visual fue creado en el Estudio Entropía de Madrid, por Domingo Sarrey.

El clarinete en vivo prolonga aquí sus posibilidades con la incorporación de los medios electrónicos. La cinta magnética ofrece múltiples manipulaciones y transformaciones sonoras que los instrumentos tradicionales no pueden alcanzar, por mucho que la técnica avance. Pero, la mezcla de los recursos tradicionales y los artificiales hace que el panorama sonoro de la obra sea enriquecido. Villa Rojo siempre se ha caracterizado por llegar más lejos en sus experimentaciones y por conducir la manipulación sonora hasta puntos insospechados. Esta obra es una muestra de su espíritu experimentalista y, también, del perfecto dominio que el compositor tiene de todos los medios sonoros que emplea.

“Sobre una línea horizontal para clarinete y cinta magnética, es el resultado y el desarrollo de un elemento sonoro que surge del vacío hasta llegar a adquirir naturaleza musical. La naturaleza musical es adquirida después de elaborar otros medios sonoros de expresión que la tradición occidental había marginado. La elaboración de un elemento sonoro permite la adopción de leyes aplicadas al tiempo y al espacio en música que supone establecer parámetros donde se

determina la organización vertical y horizontal del sonido. Las peculiaridades tímbricas están sujetas a las posibilidades que ofrece el instrumento que motiva la obra (el clarinete), en relación con los medios electrónicos.

La profundización en el mundo de posibilidades instrumentales puede hacer factible y coherente la relación entre sistemas productores de sonido tan distantes como los que en este caso nos ocupa, aunque para ello se haya elegido un material que puede ser contrastante con el concepto habitual de la calidad tímbrica. Estas calidades responden a las características naturales de los instrumentos de viento (madera) al obtener de ellos sonidos de aire solamente, a través del tubo del instrumento, voz del instrumentista mezclada con el sonido del instrumento, sonidos multifónicos de diversas naturalezas y su elaboración y reproducción por medios electrónicos, además del sonido producido por estos mismos medios para hacer posible la relación instrumento (convencional)-electrónica y poder obtener calidades que abran un amplio margen en la investigación y creación del sonido”<sup>228</sup>

*La flor de California* fue escrita, también para clarinete o clarinetes y cinta magnética, al año siguiente de *Tonalidad dominante (la bemol)*. La concepción de esta partitura difiere de la anterior en el empleo del material manipulado artificialmente. Villa Rojo tuvo que realizar la obra con una cierta limitación de medios y este hecho condicionó el trabajo. Al tratarse de una partitura realizada con motivo de los actos homenaje al poeta malagueño José

---

<sup>228</sup> Notas de Villa Rojo sobre *Tonalidad dominante (la bemol)* extraídas de la grabación de El clarinete actual (I). Jesús Villa Rojo.

María Hinojosa, el texto debía ser el elemento articulador de la composición. El título se corresponde con el título del poema de Hinojosa. La voz empleada fue grabada en cinta magnética, y para la grabación se acudió a Rafael Taibo, que actúa como recitador. La voz es la encargada de exponer el texto, y los clarinetes son los responsables de subrayar el aspecto descriptivo del mismo. Villa Rojo utiliza los clarinetes superpuestos; este procedimiento es llevado a cabo mediante la superposición de elementos pregrabados a elementos realizados en vivo.

Aunque el interés por el “sonido puro” está presente a lo largo de toda la obra, el sonido musical también ocupa un hueco importante. Anteriormente, el compositor huía de toda referencia extramusical, sin embargo su estética evoluciona y el sonido pasa a tener importancia como “sonido musical” que puede contener elementos extramusicales. Según Villa Rojo, los clarinetes funcionan -en esta obra- dibujando plásticamente el figurativismo ambiental de cada secuencia, con la finalidad de crear espacios y determinadas formas. Aunque nos referimos, en todo momento, a clarinetes, el compositor señala que también puede ser el clarinete. La obra se puede realizar con un clarinete en vivo, o bien, un clarinete en vivo y el resto pregrabados.

*Variaciones sin tema* fue compuesta en 1988 para voces e instrumentos indeterminados que deben ser realizados por un solo intérprete. La partitura fue interpretada por Villa Rojo para clarinetes superpuestos en la grabación de *El clarinete actual (II)*. Alrededor del sonido. Se trata de una obra de carácter aleatorio en cuanto al planteamiento organizativo. El intérprete debe elegir entre varios



itinerarios sugeridos por el compositor. Este último deja a la capacidad interpretativa del ejecutante el resultado final. Esta misma obra fue realizada y grabada por la soprano Esperanza Abad<sup>229</sup>. Esperanza Abad seleccionó esta obra junto con otras: *Los invisibles átomos del aire* de Gerardo Gombáu, *Hymne an Lesbierinnen* de Agustín González Acilo, *Improperia* de Miguel Alonso, *Despedida que no despide* de Esperanza Abad, José Iges y Concha Pérez, *Magma*, *Estrella de mar*, *Cantar*, *Oxígeno natural*, *Ritual* de Esperanza Abad y José Iges. La cantante recoge en las notas las consideraciones de Villa Rojo sobre su obra, de la cual dice que es un proyecto compositivo, en el que es ordenado el panorama sonoro con su evolución y transformación y nos ofrece las más variadas perspectivas con la posibilidad de elegir itinerarios. Continúa afirmando, sobre su obra, que la opción conceptual estética o estilística posibilita la adopción de cualquier lenguaje musical, aunque pueda producir contrastantes efectos.

*Vocabulario en la*, la siguiente obra realizada por Villa Rojo, conecta con las anteriores por las posibilidades que ofrece la combinación de medios en vivo y medios electrónicos. La obra está escrita para cuatro sopranos o una soprano y cinta magnética, lo cual también la hace mantener ciertas similitudes externas con otra obra anterior, *4+...*. Las opciones del tipo de fuente sonora que realizará la interpretación será determinada por el intérprete o los intérpretes. Este tipo de realizaciones permite un abanico de posibilidades ejecutivas mucho más amplio que si se cerrara la posibilidad a un número determinado de intérpretes. El texto es utilizado, de nuevo,

---

<sup>229</sup> Grabado en "Esperanza Abad". M-46435-1990. La grabación fue producida por la SGAE.

como un elemento puramente sonoro. Su empleo en esta obra está en función del contenido fonético, puesto que carece de una estructura rítmica y de un contenido semántico.

*Historias en el aire*, continúa en la línea de las obras anteriores, en cuanto a la utilización de la cinta magnética. Para esta obra, compuesta en Madrid el 29 de enero de 1988, Villa Rojo concibió un cuarteto mixto formado por: clarinete en si bemol, violín, vibráfono y piano, que interactuaría con la música pregrabada en cinta magnética. Las posibilidades de la música obtenida con los instrumentos tradicionales se multiplican al entrar en escena las elaboraciones electroacústicas. En este caso, las elaboraciones de la cinta son bastante complejas, formando un entramado que aparece sobre la partitura destinada al cuarteto. La obra surge a partir del encargo de RNE (Radio2) y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Los ejemplos con los que realiza la grabación electroacústica son tomados de referencias musicales tan lejanas entre sí como: canto gregoriano, *Pedro ¡bien te quiero!* de Juan del Enzina, la *Suite I para violonchelo* de Johann Sebastián Bach, la *Sonata para violín y piano* de Cesar Franck, The Beatles, una frase de *Cartas a Genica* y ejemplos de jazz. Además de estos ejemplos Villa Rojo utiliza fragmentos de su propia música, concretamente de *Antilogía* y *Eglogas*. Las indicaciones de la cinta se reproducen a continuación, para comprobar así la complejidad de la misma, así como la multitud de elementos que la componen:

*Entradas gregoriano (casi inaudible)/Elaboración/Gregoriano con cierta presencia/Gregoriano dialogando hombre-mujeres/(continua elaboración y gregoriano)/Eglogas/"Remertimer"/Duplicación*

*varias veces de esta parte de la cinta con superposiciones grabación elaboración electrónica./Improvisar según cinta/Improvisar según cinta/Improvisar según cinta/Cinta grabación principio que aparece y desaparece/Grabación principio elaborada/Perdiendo y deformando el sonido para terminar convirtiendo en u ruido a los instrumentos tradicionales/Cartas /Obtener/Taibo/Intercalar también elementos del principio de Antilogía/ Con cinta improvisando/Con cinta no utilizar teclado (improvisando)/Mi querida queridadada/Superponer grabaciones de jazz-beatles.*

La cinta es una especie de *collage* en el compositor juega con materiales diversos, propios o ajenos. Emplea, a modo de cita, obras suyas como: *Eglogas, Cartas a Génica, La flor de California, Obtener variantes* y *Antilogía*.

*A modo de tiento* emplea la misma base, en cuanto a disposición tímbrica, que *Historias en el aire*. En *A modo de tiento* no emplea la música pregrabada, pero sí enriquece el conjunto con la introducción de percusión. El título de la obra hace referencia al término empleado por los compositores españoles del siglo XVI para indicar un tipo de obra instrumental no sujeta a ninguna forma específica y dotada de cierto carácter improvisatorio. Villa Rojo no toma exclusivamente el término “tiento”, porque la confusión con el pasado sería evidente. Tan sólo le hace referencia con el “a modo de”, lo que le otorga cierto permiso para emplearlo como una especie de provocación.

*Inventiones*, para guitarra, completa el conjunto de obras creadas en 1988 por Villa Rojo. A partir de 1989 la tónica que seguirá el

compositor será la misma que en años anteriores, pero dedicando menor tiempo a la música pregrabada, que todavía sigue interesándole pero que practica en menor medida.

Entre las obras realizadas en 1989 se encuentra *Divertimento II*, escrita para flauta y guitarra. Esta partitura continúa la serie de dúos con carácter virtuosístico comenzada con *Divertimento I* en 1981. *Lamento* fue compuesta en setiembre de 1989 en Madrid por encargo del saxofonista Daniel Kientzy. El material del que parte para, la realización de la obra, es un fragmento de "*La Debla*" de Rafael Romero "El Gallina". Este fragmento fue recogido de una grabación en disco, cuando el cantautor ya había fallecido, lo cual evitaba el problema de los derechos de autor. En palabras del propio Villa Rojo, *Lamento* no pretende olvidar el significado histórico de esta palabra. Este significado es representativo de diversas fisionomías en el tiempo que, en definitiva, responden a una misma forma de sentir humano. Un sentir que se eleva por encima de las culturas y de las tradiciones. Un sentir que supera las razas y a los pueblos. En definitiva, un sentir que presenta una situación anímica individual y muchas veces colectiva. El compositor emplea la estructura de "la debla", copla en desuso con una estructura de cuatro versos, para superponer sobre ella diversos elementos que serán manipulados para jugar con las posibilidades del flamenco. El interés de Villa Rojo por el flamenco se manifiesta de diferentes formas, éste será el primer acercamiento compositivo, una especie de práctica que culminará con *Passacaglia y cante*.

Villa Rojo realiza esta obra homenaje a Manuel de Falla, recurriendo a la obra más vanguardista del maestro gaditano, el

*Concerto* para clave y cinco instrumentos. La forma de hacer referencia a dicha obra no es recogiendo sus materiales y citándolos, sino que sólo toma una mínima célula del primer movimiento, concretamente de la obra que Falla cita *De los álamos vengo, madre*. Otra de las referencias es la estructura externa en tres movimientos (rápido-lento-rápido) y el conjunto instrumental que emplea: clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo. El procedimiento que se basa en tomar prestado el material que Falla emplea en los dos primeros movimientos hace que *Recordando a Falla* se convierta en la cita de otra cita, procedimiento un tanto provocador, no sólo por su intención, sino también por ser todo un trabajo realizado sobre tres únicos sonidos. *Recordando a Falla* comparte con el *Concerto* la brevedad y escasez del material temático y su constante repetición, procedimiento llevado aquí al máximo.

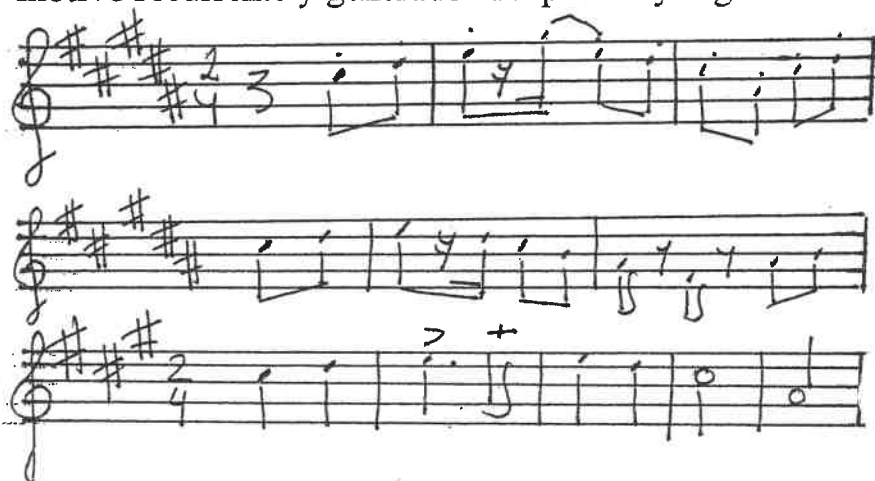
*De los álamos vengo, madre*. Villancico popular castellano del XV, transmitido por Juan Vázquez en dos versiones polifónicas (*Villancicos i canciones* de 1551 y *Sonetos y Villancicos* de 1560). A continuación reproducimos la transcripción que hace Pedrell en su *Cancionero Popular Musical Español*<sup>230</sup>.

De los a - la - mos ven -

go ma - - dre

<sup>230</sup> En GARCÍA LABORDA, J. M.: "Manuel de Falla (1876-1946): *Concierto de clave* (1923-26). *Formas y estructura en la música del siglo XX (Aproximación analítica)*. Alpuerto. Madrid. 1996

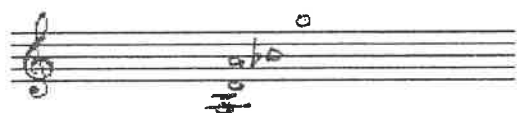
*De los álamos vengo, madre.* Citada por Falla, que la emplea como motivo recurrente y generador del primer y segundo movimiento.



Los tres sonidos que Villa Rojo desarrolla a lo largo de toda la obra. Dos de estos tres sonidos son ampliados de forma cromática, partiendo así del uso de un cromatismo atonal que aporta la indefinición sonora. Este ínfimo motivo aparece de forma horizontal, pero también vertical, a modo de acorde que representa el soporte armónico de toda la partitura.



Acorde.



El peso de *Recordando a Falla*, reside, como en el caso del *Concerto*, en el clave, pero en la obra de Villa Rojo el protagonismo del viento se hace más evidente. Durante gran parte del primer movimiento, *Allegro*, el clave tendrá una función rítmica importante, a la vez que motívica, ya que será el encargado de presentar el material. El principio recuerda, incluso puede llegar a confundirnos, a la obra referente, por la sonoridad y la rítmica.

El procedimiento compositivo del primer movimiento se basa en la evolución y continua transformación del motivo. Detallamos, a continuación todo el proceso de desarrollos a partir de un material mínimo.

I) Mientras el violonchelo y el violín realizan el acorde, el clave funciona como soporte rítmico desplegando el motivo. Cc. 1-2-3.

Allegro (♩ = 104)

Flauto  
Oboe  
Clarinet (B $\flat$ )  
Violin  
Violoncello  
Clave

marcato

3

II) La siguiente elaboración se basa en la técnica del contrapunto de ataques, a partir de mordentes, picados y trinos. Cc. 18-19.

tr.

tr.

acc.

acc.

acc.

acc.

III) Sobre los tresillos del piano, el oboe y la flauta realizan el motivo que anteriormente tenía el clave. Cc. 23-24.



IV) Villa Rojo trabaja el contrapunto en *legato* mediante una distribución sonora de dos a dos que se alternan entre la flauta, el oboe y el violín. El clave funciona como soporte rítmico.

Handwritten musical score for measures 23-24. The score consists of six staves. The top two staves feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The middle two staves show more complex rhythmic patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The bottom two staves provide a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The notation is dense and characteristic of a handwritten manuscript.



V) A partir del compás 49 irá aumentando progresivamente la densidad de los materiales hasta llegar al culmen en el compás 54.

Handwritten musical score for measures 50-54. The score is written on five staves. A box labeled '50' is placed above the first measure. The music shows a dense texture with many notes and rests across all staves, indicating a high density of material.

VI) Esta pequeña sección sigue el proceso inverso, puesto que la partitura se va despoblando de sonidos. Aquí el contrapunto de las partes contrasta con la densidad homofónica anterior. Cc 59-60-61.

Handwritten musical score for measures 60-61. The score is written on five staves. A box labeled '60' is placed above the first measure. The music shows a sparse texture with fewer notes and rests across all staves, indicating a low density of material.

VII) La articulación en *legato* del viento contrasta con el proceso siguiente en el que el motivo es presentado brevemente en la flauta y el oboe. El clave, aún más rítmico, realiza los sonidos en un *staccato*. Cc. 67-68.

VIII) A partir del compás 80 comienza un proceso de expansión que llega hasta el compás 90 en cuanto al material del viento y del violín.

Flauta.

Oboe.

Clarinete.



Clave.



IX) En el compás 90 se vuelve a la densidad de elementos. Villa Rojo emplea un lenguaje idiomático basado en emplear otorgar diferentes materiales, en función del timbre.

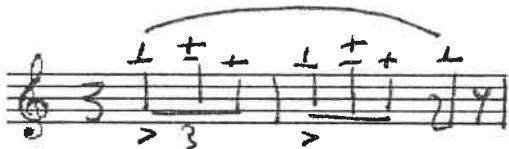
Flauta.



Oboe.



Clarinete.



## Cuerda.

Musical score for Violin (Vl.) and Viola (Vc.) parts, measures 106-109. The score shows complex rhythmic patterns with many slurs and accents.

## Clave.

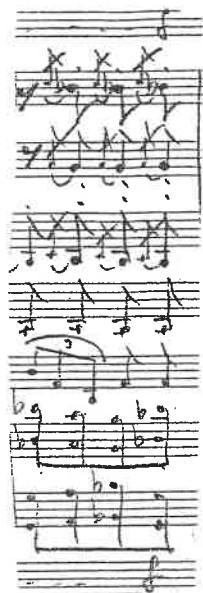
Musical score for Clave part, measures 106-109. The score shows a rhythmic pattern with many slurs and accents.

X) En los compases 106-107-108 y 109, el compositor elabora el breve motivo mediante la articulación breve, picada y con mordentes en el viento, mientras que el piano realiza el motivo en una rítmica binaria. Este momento contrastará con el siguiente, en el que se vuelve a conducir a una sección caracterizada por la densidad de los elementos, en el compás 112. Como en casos anteriores, Villa Rojo juega con los contrastes y con la alternancia del contrapunto y la homofonía, así como con la alternancia de timbres.

Compases. 106-107-108-109.

Musical score for measures 106-109, showing multiple staves with complex rhythmic patterns and articulations.

Compás. 112.



XI) A partir del compás 113 se produce un cambio total en la articulación y la dinámica de la partitura sufre el proceso inverso al del tratamiento anterior. Ahora, el compositor vuelve a emplear una escritura idiomática en el viento y la cuerda, mientras que el piano cambia, en la realización del motivo, de binario a ternario.

A handwritten musical score for measures 118-119. It consists of six staves. The top two staves appear to be for woodwinds, with many accidentals and complex rhythmic patterns. The bottom two staves appear to be for strings, with simpler rhythmic patterns and some accidentals. The middle two staves are for piano, with a mix of notes and rests. The score is marked with 'p' (piano) and 'arco' (arco). There are also some markings like '1' and '2' under the piano part.

XII) En los compases 118 y 119 comienza un tratamiento contrapuntístico que conduce a la homofonía del compás 123 y 124. En estos dos últimos compases la rítmica cambia de tres a cuatro.

Compases. 118-119.

A handwritten musical score for measures 118-119. It consists of six staves. The top two staves appear to be for woodwinds, with many accidentals and complex rhythmic patterns. The bottom two staves appear to be for strings, with simpler rhythmic patterns and some accidentals. The middle two staves are for piano, with a mix of notes and rests. The score is marked with '>' (accent) and '>' (accent). There are also some markings like '1' and '2' under the piano part.

Compases 123-124.

A musical score for measures 123-124, consisting of two systems of four staves each. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and hairpins. The key signature has one sharp (F#).

El *Adagio* es construido a partir del motivo de tres notas y su variación cromática. A continuación, analizamos sus distintas apariciones. Los dos motivos melódicos aparecen, por motivo contrario en el clave, ya en el compás 1 y en el oboe en el compás 3 y 6.

Compás. 1. Clave.

Musical notation for measure 1 in the key signature. It shows two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Both staves feature a three-note melodic motif with a slur and an accent mark. The notes are G4, A4, and B4 in the treble, and C3, D3, and E3 in the bass.

Compás 3 y 6. Oboe.

Musical notation for measures 3 and 6 in the oboe part. The notation is on a single staff in treble clef. Measure 3 is circled and contains a three-note motif with a slur and an accent. Measure 6 is also circled and contains a similar three-note motif with a slur and an accent.

A partir del compás 17, el compositor expande el motivo mediante un *cantabile* en el viento, que llega hasta el compás 46.

Compás 18. Ejemplo del clarinete.

Musical notation for measure 18 in the clarinet part. The notation is on a single staff in treble clef. Measure 18 is circled and contains a three-note motif with a slur and an accent. Measure 19 is also circled and contains a similar three-note motif with a slur and an accent.

Compás. 46.

El pequeño fragmento, extraído del motivo, es empleado a modo de puente para comenzar otro proceso de elaboración en el compás 47, este proceso comienza de la misma forma que el compás 1, con el motivo en movimiento contrario en el clave mientras el resto de los instrumentos realizan sonidos del acorde base. El compás 46 es el comienzo de una sección que alterna de momentos de transición (se emplea el material puente) con momentos *cantabile*, mientras el clave evoluciona el motivo de la siguiente forma:

Compases 49-50. Clave.

Compases 53-54. Clave.

## Compases 56-57

Handwritten musical score for measures 56-57. The score consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The second staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes. The third and fourth staves have treble clefs and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves have bass clefs and contain a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests.

El compás 62 es otro de los momentos de máxima densidad de materiales. Sin embargo, a partir de compás 63 Villa Rojo realiza una especie de transición hasta el compás 67.

## Compás 62.

Handwritten musical score for measure 62. The score consists of six staves. The top two staves have treble clefs and contain dense, rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The third and fourth staves have treble clefs and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves have bass clefs and contain a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests.

## Compás 63.

Handwritten musical score for measure 63. The score consists of six staves. The top two staves have treble clefs and contain dense, rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The third and fourth staves have treble clefs and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves have bass clefs and contain a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests.



Compás 73-75. Puente en el clave, simultaneado con el *cantábile*.

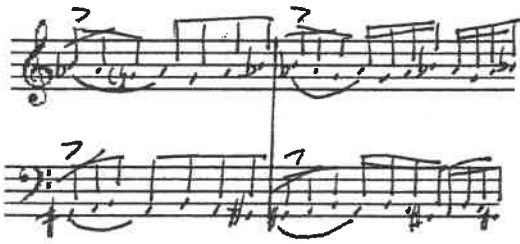
Evolución del motivo en el clave.

Compases 78-79.

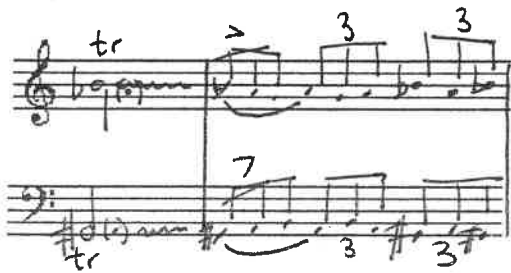
Compases 89-90.

Compases 92-93.

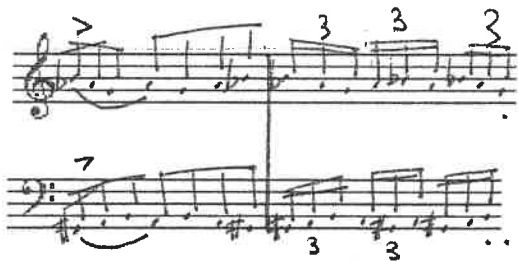
Compases 95-96.



Compases 97-98.



Compases 99-100.



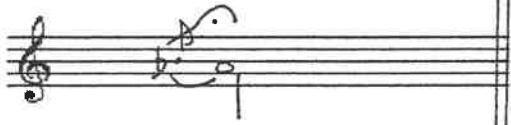
El final se articula de una forma muy exacta, primero cuatro compases en los que cada parte tiene unos materiales muy específicos que dan la sensación de especie de coda final. A lo largo de estos cuatro compases, el compositor da una imagen de alargamiento de los materiales, sensación agudizada por el *poco rallando* que indica la partitura.

El último compás es un unísono en la nota LA al que se llega mediante un mordente, que en función de las voces tiene sentido ascendente o descendente.

Flauta.



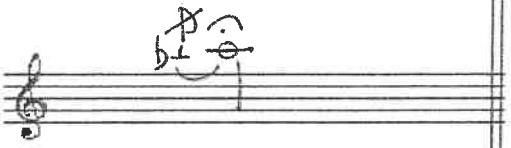
Oboe.



Clarinete.



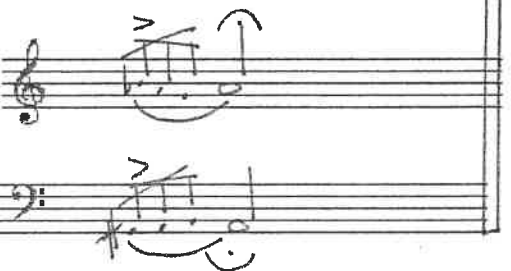
Violín.



Violonchelo.



Clave.



El último movimiento es el *allegretto scherzando*. Villa Rojo construye este tercer movimiento a partir de patrones que van evolucionando y dejando paso a otros, todos ellos realizados a partir del motivo y acorde inicial. Predominantemente, el tratamiento del material de este movimiento es la articulación picada en la que el clave continúa cumpliendo la función de soporte rítmico. Un ejemplo serían los primeros trece compases (compás 1 al 13) en los que el

clave realiza un patrón rítmico de tres señalando las partes fuertes del compás binario. En estos trece compases, la cuerda es la encargada de realizar el esqueleto armónico a partir de dos acordes y el viento realiza breves intervenciones con mordentes.

Violín.



Ejemplo de intervenciones del viento.

A partir del compás 13 y hasta el compás 22, cambia el patrón y la sensación rítmica ternaria pasa a realizarla el viento, mientras que la cuerda continúa haciendo el soporte armónico y el clave cambia a dos y cuatro.

Cuerda.

Clave.

El siguiente patrón se corresponde con el compás 24 al 35. El clave realiza los acordes, adornados en la mano derecha con grupitos y mordentes, mientras que el viento realiza la sensación ternaria, rota en la flauta por la proporción tres y cuatro, el violín contrasta realizando ritmos binarios y el chelo refuerza al clave como soporte armónico.

Viento.

Violín.

Violonchelo.

Clave.

(26)

Del compás 35 al 42 se sucede otro patrón que se basa en el pedal en el clave que realiza elabora el motivo en sensación binaria, al igual que la flauta. La cuerda realiza el acorde, mientras que el resto del viento ejecutan el movimiento en tresillos.

Flauta.

(40)

Clave.

(40)

Oboe y clarinete.

(40)

ob

cl

Violín.

(40)

## Violonchelo.



Del 45 al 54 la inestabilidad rítmica se acrecienta, a la vez que el contrapunto, puesto que los compases no tienen sensación de final, sino que son enlazados. Villa Rojo introduce los *pizzicatti* en los arcos y la sensación tres-dos en la mano derecha del clave, mientras la izquierda realiza una especie de continuo. El viento llevará el peso del contrapunto.

## Viento.

## Cuerda.

## Clave.

El siguiente patrón se corresponde con los compases que van desde el 55 al 73. Este patrón está construido a partir de la repetición exacta de tres compases. En estos tres compases los materiales se extraen a partir de la repetición constante del motivo Sol- La- Sib en el viento y en el clave, de forma muy similar a como la formula Falla.

Handwritten musical score for measures 55-73. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Cymbal (clave). The music features a repeating rhythmic motif of three notes (Sol-La-Sib) across the instruments, with various articulations and dynamics markings.

Tras concluir el anterior patrón, la sensación de final crece, puesto que los patrones son cada vez más breves. Del compás 75 al 79, la diferenciación por secciones tímbricas se hace más evidente todavía. El clave realiza trinos, la cuerda realiza el motivo de tres sonidos, pero esta vez no de forma breve, y la flauta y el clarinete pasan a ser el soporte rítmico con el material que anteriormente solía realizar el clave.

Clave.

Handwritten musical score for the Cymbal (Clave) section, measures 75 and 76. The score shows two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. Both staves feature a trill (tr) over a sustained note, with circled measure numbers 75 and 76 above the notes.



## Cuerda.

## Flauta y clarinete.

## Oboe.

El patrón que va desde el compás 80 al 84, es igual al anterior pero cambia la distribución de los materiales en las distintas partes. Los trinos son realizados, ahora, por la flauta y el violín, el clarinete y el oboe ejecutan el motivo, el material anteriormente asignado al oboe pasa al chelo y el clave actúa como soporte rítmico.

## Flauta.

## Violín.

Oboe y clarinete.

Handwritten musical notation for Oboe (ob) and Clarinet (cl). The Oboe part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It begins with a circled measure number 80. The Clarinet part is also on a treble clef staff with the same key signature. It begins with a circled measure number 86. Both parts feature a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems.

Violonchelo.

Handwritten musical notation for Violonchelo (Cello). It is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). It begins with a circled measure number 80. The notation includes a triplet of notes and various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems.

Clave.

Handwritten musical notation for Clave (Piano). It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a circled measure number 80. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems.

Del 85 al 88 vuelve a repetirse el patrón anterior, de nuevo con cambios, puesto que repite la distribución del patrón 75-79.

A partir del compás 89 y hasta el 109, se repiten los mismos patrones que Villa Rojo empleó del compás 25 al 45. Una vez llegado el compás 109 se comienza a preparar el final, en forma de densidad creciente de elementos y cambios rítmicos. La sensación pasa de binaria a ternaria en un momento plenamente rítmico y homofónico en el que se repite constantemente el sonido del acorde: Re-Fa-La.

Allegro (♩ = 104)

Flauta

Oboe

clarinetto (sib)

Violini

Violoncelli

Clave

*marcato*

3

Allegro

Fl.

Ob.

cl. (sib)

vl.

vc

clave

110

pp

pp

110

### III. 3.2. Música sobre otras músicas.

Con *Diferencias y glosados* da comienzo su actividad compositiva de la década de los noventa. En esta obra toma prestados materiales de Antonio de Cabezón para ser transformados y elaborados a través del filtro de su propio lenguaje compositivo y, por fin, llevados a la máxima expresión del clarinete polifónico: el quinteto de clarinetes. Las “diferencias” y los “glosados” son términos empleados en la música española del siglo XVI para denominar a las variaciones de materiales expuestos que van ampliándose en el transcurso de la obra. A diferencia del “tiento”, empleado con anterioridad en *A modo de tiento*, la “diferencia” usa la variación de tipo ornamental, mientras que el tiento recurre al desarrollo temático.

*Glosas a Sebastián Durón*, es una muestra del juego con el empleo de colores en la partitura. La obra fue escrita en 1990 para flauta, clarinete, oboe, violín y violonchelo. Se trata de un homenaje directo a Sebastián Durón, compositor natural de Brihuega que vivió y compuso entre los siglos XVII y XVIII. Villa Rojo tomó como material base una reproducción de una célula interválica extraída de la zarzuela *Salir el Amor del Mundo*, obra del compositor homenajeado. Además de la propia cita, el elemento más novedoso es la utilización del color para diferenciar partes principales y partes secundarias en la partitura. Es la primera vez y la única, hasta la fecha, que Villa Rojo emplea este procedimiento. El mismo compositor expone que en esta obra utiliza el color de forma limitada para representar el equilibrio entre las partes o instrumentos que

intervienen, de la forma siguiente: naranja, indica las partes principales, debiendo ejecutarse con relevancia y carácter de solista, mientras el color verde debe entenderse como partes secundarias, siguiendo al naranja en plano secundario.

The image displays three sections of a musical score for 'Glosas a Sebastián Durón', illustrating color coding for primary and secondary parts. The instruments listed are fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), vl. (violin), and vc. (viola).

- Section 1:** A full orchestral score. A vertical dashed line with a downward arrow indicates a key change. The background is light blue. The flute part is highlighted in orange, while the other instruments are in green.
- Section 2:** A section where the flute is the primary part. It begins with a double bar line and a downward arrow. The background is green. The flute part is orange, and the other instruments are green. A section labeled 'C' is marked with a downward arrow.
- Section 3:** A section where the flute is secondary. It begins with a double bar line and a downward arrow labeled 'D'. The background is green. The flute part is orange, and the other instruments are green.

*Tucano* fue concebida para clarinete sólo como todo un despliegue de las posibilidades del instrumento, a partir de materiales extraídos de culturas indígenas que pasan el filtro de un tratamiento muy propio del lenguaje de Villa Rojo en este tercer y último periodo. La idea del material utilizado proviene de Mendes (Brasil). Concretamente éste es tomado de las investigaciones de Victor Fuks en la tribu brasileña Waiapi. Villa Rojo había estado en Brasil en 1989, donde había asistido como ponente a diferentes cursos, entre ellos los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea de Mendes (Brasil). Probablemente, sea allí donde el compositor toma contacto con las investigaciones de Fuks. Estas impresionan al compositor, por la adaptación instrumental que los indígenas de la tribu de los Waiapi realizan sobre el canto del tucano. Este canto está basado en la repetición constante de un sonido grave al que superponen sonidos cortos y rápidos. Los indígenas reproducen este canto con instrumentos tradicionales empleando técnicas asimiladas perfectamente por su cultura como normales, mientras que en la cultura occidental éstas son obviadas. El material tomado del canto del tucano es empleado como elemento generador de la obra. Este material contrasta con la concepción de Messiaen, otro referente que aquí aparece explícito. Messiaen utiliza en sus obras un material enormemente elaborado en su representación de las familias de los pájaros. Los sonidos, en ningún momento son desarrollados en toda la amplitud de registros del clarinete. Esto es debido a la limitada concentración de los sonidos en zonas opuestas, según la cultura indígena; que exige la continua variación de los pocos sonidos elaborados. Pese a las consabidas limitaciones, Villa Rojo incluye

variantes que adornan el desarrollo de la idea principal centrándose en las formas de articular los sonidos.

Esta partitura fue editada en su libro *El clarinete actual*, en el que Villa Rojo realiza un concienzudo análisis de la obra. Puede afirmarse, respecto a la obra, que se observa aquí una vuelta atrás en cuanto al interés por el sonido puro, aunque el sentido descriptivo de la obra nos aparta de considerar esta obra de la misma manera que las pertenecientes a su segundo periodo. Aunque son varios los aspectos que alejan a *Tucano* de la obra de Messiaen, aquí enunciaremos los principales. La obra con la cual entronca directamente sería *Abime des oiseaux* de Messiaen. La obra de éste último parte de un canto muchos más elaborado que el del tucano, el canto del mirlo negro, con lo cual su tratamiento ya implica un mayor grado de complejidad. Pero realmente la conexión entre ambas obras es tan evidente que el mismo Villa Rojo graba las dos obras en *El clarinete actual* (II). La admiración que el compositor español manifiesta por Messiaen se refleja en las propias programaciones del LIM, en las que el *Quatuor pour la fin de temps* se interpreta varias veces.

El tratamiento del clarinete no tiene nada que ver con *Recordando a Bartok* o *Recordando a Falla*. En esta obra, Villa Rojo se sirve de múltiples recursos para describir el canto del tucano, recursos que son muy propios de su lenguaje.

A continuación exponemos los materiales que Villa Rojo emplea como recursos del clarinete, a través de los mismos se ve como el

*Caminando por el sonido* fue realizada en 1991 para cinta magnética y es un evidente homenaje a la obra de Luigi Nono. En esta partitura Villa Rojo recurre, una vez más, a los recursos de la voz de Esperanza Abad. Las capacidades y posibilidades de la voz ya habían sido empleadas en anteriores composiciones: en *Lamento* recurría al canto jondo para subrayar el contenido sonoro de la obra; y *La flor de California* recurre a la voz recitada. En ambas composiciones, la voz era grabada y elaborada electroacústicamente, y éste es el mismo caso de *Caminando por el sonido*. Realmente, la obra no pretende más que ser un breve homenaje de dos minutos, realizado por encargo, al compositor italiano, para el cual se toma el directamente como referencia obras de Nono.

A partir de mediados de la década de los ochenta, Nono había comenzado una serie de obras homenaje que se inicia en 1987 con *Caminantes...Ayacucho*, obra para contralto, flauta, dos coros y orquesta. La obra tenía claras resonancias españolas, de hecho la primera palabra del título está inspirada por un escrito que el compositor italiano descubrió en un claustro toledano del siglo XIV “caminantes no hay camino, hay que caminar”. La palabra “Ayacucho” es un homenaje a los habitantes de esa localidad peruana, sometida a unas condiciones míseras de vida. El texto está tomado de un soneto latino de Giordano Bruno. Esta obra de Nono forma parte de una trilogía que será completada con *No hay camino, Hay que caminar*.

*Quasi un solo* es el primer concierto para clarinete y orquesta, en el sentido estricto del término. Aunque *Formas y fases* haya sido la



primera vez que Villa Rojo emplea el clarinete con una concepción concertante ante un conjunto de seis grupos instrumentales, no está planteado como un concierto de clarinete y orquesta. Las posibilidades técnicas se vieron limitadas, entre otras cosas, por la escasez de ensayos que fue anunciada al mismo compositor en el momento del encargo. La obra era prevista como un estreno a realizar en el VII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. La Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española era la encargada de su interpretación el día del estreno. La orquesta sólo tenía la posibilidad de realizar dos ensayos, con lo cual la obra no podía incurrir en excesivas dificultades para el conjunto, ni adoptar grafías que exigieran un tiempo de estudio y de asimilación previo.

---

*Canta, pájaro lejano* fue escrita en 1992 para soprano y conjunto instrumental (flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano) fue concebida como un grupo de seis canciones en las que el tema principal y el material expuesto está basado en las investigaciones acerca del canto de los pájaros. Los textos son extraídos de seis poemas de Juan Ramón Jiménez; y la música enlaza directamente con el contenido literario y sonoro de los mismos. La voz despliega diferentes registros que van desde el habla y el recitado, hasta el canto. Estos registros son empleados para que la voz realice su principal misión en la obra: exponer la totalidad de los textos.

En las siguientes líneas, reproducidas de las notas al programa realizadas por el propio Villa Rojo para el estreno de la obra, el compositor deja perfectamente claros cuales han sido sus referentes, su intención y el planteamiento de la obra, en general.

“La representación instrumental y musical del canto de los pájaros, hace tiempo que me venía interesando, el encargo de la Fundación Juan March de una obra de cámara se convirtió en la ocasión idónea para introducirme en ese fascinante mundo de sutilezas del sonido. Entonces estudié una vez más la exótica musicalidad de Messiaen en su culta y refinada transcripción instrumental del canto de los más diversos pájaros, en relación a las transcripciones ofrecidas con limitados medios de expresión instrumental por los músicos indígenas de la tribu brasileña Waiapi, también sobre el canto de los pájaros.

Siempre aprecié el amor de Messiaen por los pájaros y por la naturaleza en general, que le exigió los estudios lógicos de hombre de ciudad para entender algo que la ciencia apenas ha contemplado. Igualmente consideré que como cosa natural, de íntima vivencia familiar, el resultado expuesto por un waiapi. Superficialmente podría encontrarse una enorme distancia, motivada principalmente por los medios interpretativos pero en ambos casos hay una fusión entre los pájaros y su entorno como elementos inseparables que componen la naturaleza, formando un conjunto de compleja homogeneidad. Llegan a dar unidad a resultados planteados desde las más extremas perspectivas poéticas y físicas, al poseer una capacidad expresiva completamente distinta pero que los objetivos de representar la belleza natural por medios musicales la hace común en cualquier planteamiento cultural.

El lirismo poético de Juan Ramón Jiménez al cantar de los pájaros, enriquecía literariamente las ideas musicales del material

que quería tomar de base para este trabajo, completando las ideas también desde el punto de vista formal, ya que la poesía del Premio Nóbel posee una estructura perfecta. Para esta serie de piezas elegí seis de sus poemas dedicados a los pájaros y a la naturaleza. Cada uno de los poemas ofrecía un planteamiento organizativo muy determinado que quise respetar en todas sus flexiones y cadencias aunque pudiera condicionar el proceso compositivo. Este condicionamiento ofrecía, por otra parte, una estructura bien equilibrada que mantiene a cada elemento en la posición en que mejor pueda expresarse su contenido. La música al subrayar cada uno de esos elementos, toma su misma fisionomía para pasar a integrarse en ese contexto de ambientación poético-sonoro de la naturaleza.

El conjunto instrumental y la voz, están equilibrados para mantener los rasgos definitorios que le son propios. La voz estando integrada en la elaboración instrumental, tiene encomendada la misión de exponer la totalidad de los textos, siguiendo procedimientos de recitativo, cantado, cantado-hablado, etc... y que viene a reclamar una cierta atención por parte del oyente. Con claras intenciones estructurales y formales, el material que forma el conglomerado instrumental, sirve para exponer las ideas que representan lo más sustancial de cada pieza, incluyendo características, movimiento, ambiente. En todo ello, no ha querido acentuarse el concepto tan habitual de subrayar determinados pasajes descriptivos en función del clima que sea deseado en cada momento. La panorámica de los pasajes en sí, es obtenida desde la perspectiva general de cada pieza/poema, sin que se lleguen a tomar objetivos aislados por sí solos.

Es por tanto un planteamiento, el aquí seguido, que quiere estar en función del sentir artístico de otros creadores que igualmente y desde culturas muy distintas, han considerado expresarse en relación a elementos superiores a la propia capacidad inventiva del hombre. Capacidad la del hombre que puede ser limitada pero que el artista siempre ha considerado un don llegado del “más allá”.

La concepción técnica de la obra sigue la concepción estética del compositor. Para Villa Rojo, la idea musical, en cualquiera de sus formas de expresión, debe estar estructurada. De Messiaen toma la idea y de Juan Ramón Jiménez toma la estructura o soporte de la misma. El medio es, en este caso, la voz, mientras que el soporte instrumental es utilizado para ambientar los textos que la voz expone. Villa Rojo ha trabajado los recursos de la voz en innumerables ocasiones y, por ello, es un perfecto conocedor de los mismos. En *Canta, pájaro lejano* no pretende mostrar las posibilidades del aparato vocal, sino que éste es tan sólo un medio de expresar la capacidad sonora y descriptiva del texto.

I. PÁJARO DEL AGUA

*Pájaro del agua ¿qué cantas,  
qué cantas?*

*A la tarde nueva das una  
nostalgia de eternidad fresca, de  
gloria mojada*

*El sol desnuda sobre tu cantada*

*¡Pájaro del agua!*

*Desde los rosales de mi jardín,  
llama a esas nubes bellas  
cargadas de lágrima.*

*Quisiera, en las rosas, ver gotas  
de plata*

*¡Pájaro del agua!*

*Quiero el sol errante el azul que  
desgrana*

*En las hojas verdes, en la fuente  
clara*

*¿No te vayas tú corazón con  
alas?*

*Pájaro del agua ¿Qué encantas,  
qué cantas?*

## II. VERDE VERDEROL.

*Verde verderol,*

*¡endulza la puesta de sol!*

*Palacio de encanto, el pinar  
tardío arrulla con llanto la  
huida del río, allí el nido umbrío  
tiene el verderol.*

*Verde, verderol*

*¡endulza la puesta de sol!*

*La última brisa es suspiradota;  
el sol rojo irisa al pino que lora*

*¡Vaga y lenta hora nuestra,  
verderol!*

*Verde, verderol*

*¡endulza la puesta de sol!*

*El campo se llena de su  
sentimiento.*

*Malva es el lamento, verde el  
verderol*

*Verde verderol*

*¡endulza la puesta de sol!*

## IV. EL PÁJARO LIBRE

*Canta, pájaro ¿en qué jardín, en  
qué campo?*

*En la penumbra del cuarto  
brilla el piano cerrado, sueñan  
los pálidos cuadros, por mí,  
pájaro.*

*Sobre el río labra un ocaso de  
espejos de mil encantos, se  
altera un alegre barco entre la  
luz de los álamos*

*Canta, pájaro lejano*

*En el huerto los naranjos se  
dilatarán en pájaros, el azul irá  
cantando en el agua del regato*

## III. PASTORAL

*Tristeza dulce del campo*

*La tarde viene cayendo*

*De las praderas segadas llega  
un suave olor a heno*

*Los pinares se han dormido  
sobre la colina,*

*El cielo es eternamente violeta*

*Canta un ruiseñor despierto.*

*Vengo detrás de una copla que  
había por el sendero*

*Copla del llanto aromada*

*Copla que iba llorando*

*No sé qué cariño muerto de  
otras tardes de setiembre que  
olieron también a heno.*

## V. CANCIÓN DE OTOÑO

*Por un camino de oro van los  
mirlos... ¿a dónde?*

*Por un camino de oro van las  
rosas... ¿a dónde?*

*Por un camino de oro voy ¿a  
dónde, otoño?*

*¿a dónde pájaros y flores?*

*Por mí, pájaro lejano*

*Yo no decido, vago por la  
penumbra del cuarto*

*Zumba el piano cerrado, viven  
los pálidos cuadros*

*Por mí, pájaro lejano.*

*¿en qué rosál, en qué árbol?*

*VI. CANCIÓN DE INVIERNO.**Cantan, cantan.**¿dónde cantan los pájaros que  
cantan?**Ha llovido, aún las ramas están  
sin hojas nuevas.**Cantan, cantan los pájaros.**¿En dónde cantan los pájaros  
que cantan?**No tengo pájaros que cantan**No hay niños que los vendan**Cantan**El valle está muy lejos**Nada...**Yo no sé donde cantan los  
pájaros que cantan.*

Los textos han sido tomados de la partitura de *Canta, pájaro lejano*, tal y como los dispone el compositor para su lectura. En la partitura Villa Rojo coloca el texto como quiere que sea recitado y deja cierto grado de libertad a la soprano para que ésta actúe, dentro de unas limitaciones impuestas por la propia disposición de texto, así como por las exclamaciones, interrogaciones, pausas breves o más largas ya escritas en la partitura.

*Divertimento III* es, hasta el momento, la última obra de la serie de *divertimenti*, que, en esta ocasión, el compositor dedica a un dúo de saxofones. La serie de *divertimenti* no sigue un plan preestablecido en cuanto a la elección previa de las fuentes sonoras. El empleo, en *Divertimento II*, de flauta y guitarra rompe la combinación de dos instrumentos pertenecientes a la misma familia, como criterio sonoro empleado en el *Divertimento I* para violín y violonchelo, y en el *Divertimento III* para dos saxofones. *Juegos gráfico musicales VI (Realizaciones posibles)* es enriquecido con una segunda versión para violín y cinta magnética. En esta segunda versión todos los procedimientos empleados en la primera para instrumento de arco son ampliados con la grabación. Villa Rojo combina aquí la música en vivo con la música pregrabada una vez más.

*Sonatina*, para guitarra, responde a la línea de la composición idiomática, es decir, composición destinada a explotar los recursos sonoros y plásticos de un instrumento determinado.

“Esta *Sonatina* la escribo a petición de Estarelles, a quien se la dedico. El título y la limitación estaban acordados de antemano, pero desde el primer momento quise relacionar este trabajo con mi pensamiento musical actual, olvidándome de los anteriores para guitarra o de otros planteamientos compositivos. Así, planteé esta partitura con una visión histórica del instrumento, intentando que su realización no alterara la técnica convencional, aunque incorporando también elementos característicos del presente. Estructural o formalmente no he pretendido mantener esquema tradicional alguno,

aún partiendo del título (representativo de alguna forma) sonatina. La brevedad de cada una de las piezas de que consta, apenas permite contrastar o superponer ideas. Éstas son expuestas brevemente con sus elementos representativos y, cuando son presentadas en sus variantes más simples, concluyen. Los títulos de cada una pueden tener alguna intencionalidad en cuanto a carácter rítmico y ambiental. Sólo en *A modo de coral*, aparecen como punto de partida elementos melódicos ajenos tomados de un conocido coral de Bach, que son variados y transformados en el transcurso de la pieza. El resto del material se sitúa al lado de las ideas más o menos comunes, pero que son naturales y familiares al medio instrumental utilizado para su realización<sup>231</sup>

Villa Rojo divide la obra en tres movimientos, que hacen referencia directa a técnicas compositivas del pasado: *Quasi una danza*, *A modo de coral* y *Como una glosa*. Para la realización del segundo movimiento, el compositor toma como referente un coral de la *Cantata BWV 50* de Johann Sebastian Bach.

*Pasodoble* es realizada en 1992 por encargo de la ONE. Con esta obra, Villa Rojo consigue este acontecimiento extraño en la música actual, que consiste en que la obra se estrene y se reinterprete con gran orquesta. La otra forma de que las obras para orquesta sean reinterpretadas es recurrir a las habituales adaptaciones para grupos instrumentales más reducidos que aseguren así su programación. El ritmo del pasodoble es el elemento generador de la obra, tomando como idea rítmica fácilmente identificable. Esta idea se funde con

---

<sup>231</sup> Notas al programa realizadas por Villa Rojo para el concierto celebrado el 24 de febrero de 1993 dentro del Ciclo "Nuevas Sonatinas para guitarra" que tuvo lugar en la Fundación Juan March de Madrid.



descriptivismos poéticos lorquianos sin caer en falsos recursos españolistas. Como elementos hispánicos aparecen tópicos del pasodoble como: cadencias andaluzas que nunca llegan a resolverse, aunque también juega con un contrapunto instrumental muy elaborado, según el propio compositor.

Villa Rojo plantea esta obra como la otra cara de la moneda de *Antilogía*. Tras la reacción surgida ante el estreno de la segunda, el compositor plantea una obra con una escritura totalmente convencional que no genere ningún malestar a los intérpretes. Sin embargo, no renuncia a innovar y entra en un juego de polirritmias y heterofonías, manteniendo siempre de base el ritmo del pasodoble.

*Como un suspiro* fue realizada en 1993 para quinteto de flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. Conserva ciertos rasgos asimilables a *Pasodoble* que se resumen en la utilización de un ritmo generador basado en el popular pasodoble. Este ritmo es asociado por el compositor a elementos festivos para subrayar el carácter de celebración del acto conmemorativo para el que fue escrito, el décimo aniversario del *Interensemble*.

*Improvisaciones para un catálogo*<sup>232</sup>, escrita para conjunto instrumental variable, está basada en la elaboración de tipo improvisatorio sobre distintos sonidos obtenidos a partir de diversos recursos. Villa Rojo empleó el clarinete en la grabación de esta obra como instrumento adecuado para abordar las diferentes partes que

---

<sup>232</sup> Obra grabada con clarinete sólo e interpretada por Villa Rojo para El Clarinete Actual (II). Alrededor del sonido, producida por LIM Records y realizada, en parte, en 1999.

articulan la obra. La primera parte o pieza es denominada *Aire*; y está basada en improvisaciones, a partir del sonido obtenido de la emisión de aire a través del tubo del instrumento. La segunda pieza, *Con sus armónicos*, se estructura en torno a la emisión de sonidos simultáneos, resultado de la combinación de sonidos naturales con sus respectivos armónicos. La tercera pieza, *Con la voz*, gira entorno a la fusión del sonido del instrumento con la voz del instrumentista, ambos sonidos emitidos por el mismo tubo. *Con sus resultantes*, superpone distintas calidades sonoras a partir de la mezcla de sonido real y el sonido resultante. *Stac* es una muestra de las distintas articulaciones del sonido a base de picados, sobre todo picados dobles y triples. *Flat* emplea el *flutterzunge* en todos los registros del clarinete. La última parte o pieza, *Epílogo*, es una improvisación que sintetiza el material empleado en las seis piezas anteriores.

*Variantes tímbricas* parte de una concepción similar a la de *Improvisaciones para un catálogo*, en cuanto a que presenta un material planteado a lo largo de ocho ejemplos. La diferencia reside en el tratamiento del material; en *Variantes tímbricas* se realiza a partir de elaboraciones electroacústicas. Las variantes del sonido son expuestas en ocho piezas. La primera se denomina *En el sonido*, y trabaja a partir de sonidos graves emitidos de forma natural, y luego elaborados electroacústicamente. *En el aire* es la segunda pieza y trabaja a partir de emisiones de aire con articulaciones diversas. *Voces en el sonido* parte de una polifonía obtenida a través de la mezcla de sonidos del instrumento y de la voz del instrumentista, emitidos ambos por el mismo tubo. *Con los resultantes*, parte de la superposición de sonidos de distintas calidades: sonidos reales a los que se superponen sonidos resultantes. *Con los armónicos* utiliza,

para su posterior elaboración, sonidos reales a los que se superponen sonidos armónicos. *Figuras articuladas* se basa en el contraste de los registros del clarinete como elemento articulador y convertido, posteriormente en material de elaboración. *Articulaciones rítmicas* forma un conglomerado rítmico melódico, según el compositor, generado por las diversas formas de articulado de las frases musicales. La última de las piezas es *Piezas para una forma*, esta pieza está formada por la síntesis de lo expuesto en las siete piezas anteriores, todo ello organizado en una forma compuesta por estructuras que a su vez están formadas por elementos.

*Lo frate sole* es la única obra compuesta por Villa Rojo en 1994. La partitura fue creada para homenajear a su maestro italiano, Goffredo Petrassi, en su 90 cumpleaños. El compositor recurre a la combinación, en un conjunto instrumental, de flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. Esta combinación había sido utilizada, poco antes, en *Como un suspiro*; y condicionada por el destinatario de la obra, el LIM. Villa Rojo emplea rasgos típicos del lenguaje petrassiano, según su propio testimonio, pero tomándose ciertas libertades propias de su estética personal. La referencia de *Lo frate sole* está contenida en una obra de Petrassi, *Laudes creaturarum*, de la que el compositor español toma prestado el canto del *piccolo frate Francesco*.

Durante 1995, Villa Rojo realiza la versión orquestal de *Cantar con Federico*, y la versión para violonchelo y orquesta de cuerda del *Concierto II*. Pero además de las dos versiones orquestales de obras anteriores, recibe el encargo, por parte del Festival Internacional, de Santander de realizar una partitura para conmemorar el 75

cumpleaños del crítico y musicólogo Enrique Franco. El resultado del encargo es *Tango-vals-ragtime*, obra concebida para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. Villa Rojo toma como base los tres ritmos, a los cuales hace referencia en el título, y los cuentos populares de Julio Cortazar. Sobre estos elementos construye una obra con claras referencias a la estética stravinskiana.

*Passacaglia y cante* (para orquesta y cinta magnética) es, según el compositor, el único caso de flamenco polifónico. Las notas del compositor a la grabación de la obra, producida por Naxos-Marco Polo y realizada en 1999 reproducen el texto y el sentido de la obra.

*“Progresión-procesión, passacaglia, caminando-caminante.*

*¿Hay camino...?*

*Caminar por el sonido. Luigi Nono caminaba. La pasión procesión lorquiana en el “cante” se declama. Ama la pasión en su progresión humana. Lorca-Nono. Procesión-caminando, el camino cantando, la pasión progresando.*

*Camina el sonido.*

*Progresas el “cante”. ¡No hay camino!*

*El camino se hace ¡caminante!*

*El sonido camina, progresando.*

*Lorca-Nono caminaban. Hacían el camino.*

*Entonces... ¡Sí hay camino!*

*Ellos hicieron camino.*

*El camino se hace ¡caminante!*

*Passacaglia y cante* persigue un caminar abierto donde el paso imaginativo camina por el transcurrir de mitos ceremoniales o

fantasías evocadoras. Es una progresión-evolución-transformación que intenta alejarse de la materia desde una perspectiva puramente metafísica. Una progresión en sí del propio espíritu humano.

Esta obra fue un encargo del CDMC para el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante y está dedicada, como es obvio en el texto, a la memoria de Federico García Lorca y Luigi Nono. La cinta magnética fue realizada en el LIEM-CDMC de Madrid por Isidoro P. García.

*Septeto*, escrita en 1998, surge, según el propio compositor, como fruto de una política encargos y difusión de la música española de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Villa Rojo considera que esta política es fundamental porque permite que el compositor se encuentre dentro de la sociedad y que su labor encaje en el mundo artístico y cultural en el que vive. Por tanto, el encargo respondía desde el primer momento a una planificación cultural perfectamente ordenada, tanto estética como técnicamente. Así esta obra tiene el objetivo de ser una composición que debe integrarse en una programación llena de contenido estético-histórico musical. Todo ello, ha guiado el proceso compositivo y sugerido las combinaciones instrumentales y el material que debe realizarse. Responde a una clara concepción de síntesis intercultural, haciendo sobresalir elementos rítmicos y armónicos recogidos de tradiciones que se superponían pero que se enfrentaban también a la nuestra.

Formalmente el *Septeto* está subdividido en tres partes, interpretadas sin interrupción, marcadas más por su carácter ambiental que por la diversidad de su contenido. Cada una de las

partes posee un material parcialmente afin que se transforma en el desarrollo, pero que en superposición con otros elementos de contraste, modifica su fisonomía. El tratamiento instrumental es decisivo en la evolución de los elementos utilizados y por supuesto en las características ambientales.

En *Fórmula 1º* la escritura pianística de Villa Rojo es resuelta con brillantez aprovechando un encargo de Carlos Galán para su tratado de piano *Senderos de un minuto. Ultimo piano del Siglo XX*. El tratado sigue la línea del *Clarinete actual* y otros muchos, entre ellos el tratado para guitarra para el que Villa Rojo también realiza una obra. Galán recoge varias obras de autores españoles, en la cuales se refleja la condición estética de cada uno, no sólo a través de la música sino a través de un breve texto en el que se manifiesta su ideología estética más actual. Reproducimos a continuación el texto de Villa Rojo que aparece publicado en el tratado.

“Contemplar la presencia de la memoria histórica en la creación de las artes es algo que surge nuevamente en la mente del compositor, cuando había sido su punto de partida en otras épocas, igual que sumir el transculturalismo artístico con la incorporación de elementos provenientes de otras áreas o de nuevas formas de comunicación. La nueva concepción surgida de la liberación estética y técnica de la música, lleva en realidad al compositor a plantear su labor como algo que debe estar en función de la sociedad en que vive, dentro del contexto cultural y artístico de su época y, sobre todo, a desarrollar sus posibilidades de lenguaje universal, consciente de su relación con las culturas y tradiciones existentes en el mundo;

olvidándose, en la medida de lo posible, del lenguaje único, condicionador de todas las demás formas de expresión.”<sup>233</sup>

Villa Rojo escribe un texto de apertura en el que muestra su huída de condicionantes externos. Refleja aquí de forma muy evidente la tendencia de su último periodo compositivo, en el que su concepción de la vanguardia cambia gracias al abrirse hacia nuevas vías entre las cuales se encuentra la relación compositor-público, compositor-medio social. Para llegar a este momento es indispensable haber podido superar y asimilar otros que le han precedido en el tiempo.

Técnicamente es una obra sobria y convencional hasta cierto punto, puesto que el compositor rehuye la utilización del compás como división del tiempo. El tiempo está dividido en segmentos en algunas partes que indican en segundos la longitud temporal del fragmento.

Ejemplo.

----- 2 “ -----

----- 1 “ -----

Las pausas también tienen su propia indicación mediante un calderón que especifica cuantos segundos debe de durar dicha pausa. Ejemplo:

Villa Rojo escribe clusters para liberar al piano del control específico de las alturas de los sonidos. También trata de liberar, en

---

<sup>233</sup> Texto publicado, junto con la partitura en GALÁN. C: *Senderos de un minuto. Último piano del siglo XX*. EMEC. Madrid. 2000. (Edición coordinada, revisada y digitada por Carlos Galán). Pág. 83 a 85.

algunos momentos, a esos sonidos de la duración mediante indicaciones que sólo indican que se deben realizar “lo más rápido posible”.

La obra fue compuesta en el 14 de noviembre de 1999 y estrenada, junto al resto de las obras del tratado, en un concierto el martes 19 de enero de 2000 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por el mismo Carlos Galán.

El *Concierto plateresco* fue compuesto para orquesta y oboe y estrenado en el XXII Ciclo de Cámara y Polifonía por la Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por George Pehlivanian. Villa Rojo dedicó el concierto a Rafael Tamarit, integrante del LIM y encargado de estrenar dicho concierto. La crítica recogida del concierto reproduce el momento de su estreno:

“Enjuiciosas y ricas en la diversidad de procedimientos y de intenciones las cuatro secciones de la primera, que se ofrecen sin solución de continuidad, hace la segunda al oboe auténtico protagonista no sólo de un discurso permanentemente supeditado a sus posibilidades y características, sino hasta base y fundamento del propio pensamiento compositivo. Al que Villa Rojo, en aras de ese sometimiento a lo instrumental, sitúa antes, y con excesiva concesividad, en las bellezas platerescas que en su arquetípico “more geométrico.

El aspecto traductor completó de manera positiva la tarde, aunque alguna vuelta a los ensayos hubiera acabado de perfeccionar las prestaciones colectivas. Porque, al espléndido trabajo solista, y aun



cocreador, de Tamarit -dedicatorio del concierto de Villa Rojo-, quizá le faltó en el acompañamiento alguna discriminación mayor entre el *adagio* y el *allegretto scherzando* (...)”<sup>234</sup>

“Supeditada la nueva obra en su concepción y tratamiento instrumental, por una parte al estilo que su título anuncia y, por otra, a las posibilidades del instrumento solista, fue éste el auténtico protagonista de la versión, y el más aplaudido con el autor”<sup>235</sup>

*Conmemorativa* fue escrita entre Brihuega y Madrid como un homenaje sonoro a los 25 años de vida del grupo. La utilización del conjunto instrumental formado por flauta, clarinete, violín y piano, coincide con las últimas obras de Villa Rojo, todas ellas pensadas para ser estrenadas por el LIM. El compositor emplea el procedimiento de la reelaboración y la cita, tomando el material del coral de Bach *Es ist genug*, que también aparece en el *Concierto para violín* de Alban Berg. Verdaderamente, Bach solamente es un pretexto al que se unen otra serie de materiales que nos recuerdan otras obras de Villa Rojo como *Recordando a Bartok* y *Recordando a Falla*.

La estructura de la obra es bipartita, puesto que está dividida en una primera parte, *Andante flexible*, que a su vez está dividida en dos partes. La primera de esas dos partes está salpicada de frecuentes cambios de compás y constantes variaciones del *tempo*, que conducen a una segunda parte final en la que contrastan cuatro

<sup>234</sup> HONTAÑÓN. L.: “Estreno de Jesús Villa Rojo y reposición de Tomás Marco”. *ABC*. 18/05/2000. Madrid. 2000.

<sup>235</sup> HONTAÑÓN. L.: “Estrenos preveraniegos”. *Scherzo*. Nº 147. Setiembre. Madrid. 2000.

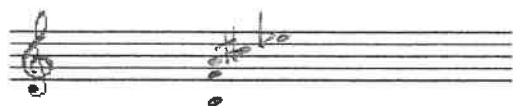
pequeñas secciones a modo de cadencia, intercaladas con breves secciones *a tempo*. La segunda parte, *Andante ceremonioso*, es más breve que la primera parte y está formada por tres secciones de las cuales la segunda está dividida en tres pequeñas partes libres que alternan con partes breves *a tempo*. La alternancia entre secciones y *a tempo* proporciona a la obra un contraste entre el estatismo y el movimiento. Este contraste es el que condiciona la estructura general de la obra.

El trabajo temático es sumamente elaborado, puesto que parte de un tema breve que es transformado, no en su totalidad, constantemente. A continuación realizamos un estudio del proceso que sigue Villa Rojo para transformar este material.

Coral de Bach "Es ist genug", tal y como aparece el tema en el *Adagio del Concierto para violín* de Alban Berg.



Armónicamente, Villa Rojo articula todo el primer movimiento alrededor de un acorde base, una especie de Re menor con 7ª mayor y 9ª menor.



El acorde aparece ya en el primer compás y a partir de ahí es desplegado para conducir al oyente a un cambio de compás y de articulación y de nuevo llegar al acorde. Por lo tanto el acorde es empleado como una especie de tónica que marca la diferencia de las pequeñas secciones, a la vez que sirve para cortar cuando se llega a

momentos de máxima densidad de elementos y quiere comenzar de nuevo las elaboraciones. La primera vez que el compositor hace referencia al coral no lo hace respetando la interválica, ni siquiera como vemos en el ejemplo siguiente- la rítmica de la frase de Bach.

Compás 1 y 2. Tema en el clarinete y violonchelo.

Compás 4 y 5. Tema en violonchelo y clarinete.

Ninguna de estas apariciones coinciden en la rítmica, aunque sí en la direccionalidad, posible intención del compositor, que crea a partir de este momento un sólido contrapunto roto con las breves secciones rítmicas en 2/4. En el compás 11, *a tempo*, la flauta y el clarinete realizan un motivo en tresillos que aparentemente no tiene nada que ver con el tema, aunque realmente es una especie de inversión.

Aparición del tema en el compás 12-13 y 14. Violín y violonchelo.

Compases 42-43-44 y 45. Clarinete.

Compases 47-48-49. Flauta.

*Libero A.* Construido sobre el acorde base. Villa Rojo indica el orden de las entradas y emplea elaboraciones sonoras como: sonido prolongado sin vibrar, desafinaciones ascendentes y descendentes sobre los sonidos indicados.

*Libero B.* Construido también sobre el acorde base, en esta sección utiliza las siguientes elaboraciones sonoras: sonidos realizados lo más rápido posible y trinos sobre los sonidos indicados.

Musical score for measures 63 and 64, starting the theme. The score consists of five staves. The top two staves appear to be for woodwinds (flute and clarinet), and the bottom three for strings. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Compases 63 y 64. Principio del tema.

Musical score for measures 65-66, starting the theme in violin and cello. The score consists of two staves, labeled VL (Violín) and VC (Violonchelo). The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation shows a simple melodic line in both instruments.

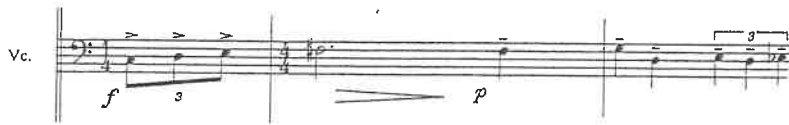
Compases 65-66. Principio del tema en violín y violonchelo.

Musical score for measures 65-66, starting the theme in flute and cello. The score consists of two staves, labeled VL (Violín) and VC (Violonchelo). The music is marked with a *poco rall.* (slightly slower) and *flautado* (fluted) dynamic. The notation shows a simple melodic line in both instruments.

Libero C. Construido a partir del acorde base a partir de sonidos realizados lo más rápido posible, sonidos ligados, sonidos prolongados sin vibrar y sonidos prolongados con trinos.

Musical score for Libero C, starting the theme. The score consists of five staves. The music is marked with various dynamics including *f*, *pp*, and *ff*. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Circled numbers 1 through 5 are placed above the staves, indicating specific points of interest or performance instructions. The text "seguir violín" (follow violin) is written above several staves.

Compases 68-69 y 70. Tema en el violonchelo.



*Libero D.* Construido sobre el acorde base con las siguientes elaboraciones: sonido realizados lo más rápido posible y trinos sobre los sonidos indicados.

D) Libero

*Libero E.* Construido a partir del acorde base. Villa Rojo emplea aquí: las articulaciones ligadas, subrayadas, los sonidos realizados lo más rápido posible, sonidos con articulación en picado, sonidos desafinados ascendente y descendente, sonidos prolongados con trinos y sonidos prolongados sin vibrar.

Compás 7'. El tema aparece de diferentes formas, distribución por fuentes sonoras, en el violín y la mano derecha del piano aparece por movimiento contrario.

The image shows five staves of musical notation. From left to right: Flute (FL) and Clarinet (CL) are in the first system, Violin (VL) and Viola (VC) are in the second system, and Piano (P.) is in the third system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

*Libero F.* Construido a partir del acorde base. El compositor señala las entradas y emplea los siguientes recursos: sonidos con articulación ligada, sonidos con articulación picada, sonidos realizados lo más rápido posible, sonidos prolongados sin vibrar, sonidos prolongados con trinos.

This is a detailed musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vi.), and Viola (Vc.). The score is marked with measure numbers 62, 63, and 64. It includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, *ff*, and *ppp*. Performance instructions include "seguir violín" (follow violin) and "tr" (trill). Circled numbers 1, 3, and 4 indicate specific points of interest or entries in the score.

En el *Andante ceremonioso*, el tratamiento del tema del coral también está complejamente elaborado, como sucede en el movimiento anterior, incluso llega a ser irreconocible. El tema comienza con la exposición del violín y el clarinete.

## Exposición en el violín.

vi. *p*

## Exposición en el clarinete.

cl. *pp*

Este movimiento también está articulado en función de una serie de secciones, *Liberó*, precedidas de los pequeños enlaces en *Tempo primo*. El *Liberó G*, *Liberó H* y *Liberó I* son, como en el caso de los anteriores, contruidos a partir del acorde base y elaborados empleando un mosaico de materiales que se repiten a lo largo de sus distintas apariciones.

*Liberó G.*

*f* seguir violín

*Liberó H.*

105  
Fl. *p*  
Cl. *p*  
Vi. *p*  
Vc. *p*  
Pf. *p*



*Libero I.*

Tras la aparición de la última sección libre, el compositor incluye un pequeño enlace de dos compases antes de iniciar el *a tempo* que nos conduce al final. El final es una especie de gran coda formada por materiales que juegan con el aumento y la disminución de la densidad, estos materiales van contrastando compás a compás hasta llegar a una pequeña sección puente en el compás 130 que conduce a un periodo de cuatro compases en el que el protagonista absoluto es el acorde base pero expuesto con total economía de medios y de forma muy minimal. Seguidamente a estos cuatro compases, se prevee un final basado en el mismo acorde para el cual Villa Rojo introduce un elemento de tensión basado en la introducción de dos compases, de gran densidad de elementos que llevan la música al breve acorde final.

# CONMEMORATIVA

Para el 25 Aniversario del L.I.M

JESÚS VILLA ROJO

Andante flessibile  $\text{♩} = 66$  *più mosso* *A tempo*

Flauta *pp* *p* *f* *pp*

Clarinete (Si b) *sfz* *p* *f* *sfz*

Violín *pp* *p* *f* *pp*

Violonchelo *sfz* *p* *f* *sfz*

Piano *sfz* *f* *sfz*

*sfz* *più mosso* *A tempo*

Fragmento de *Conmemorativa*. Edición manuscrita del autor. 2000.

Villa Rojo había manifestado en diferentes ocasiones que la fuga era el procedimiento compositivo más perfecto y que era la base de estudio para emprender la composición. El mecanismo de la fuga permite un juego contrapuntístico en el que la acumulación de los distintos materiales y la sucesión encadenada de las diferentes secciones obligan a un estudio detallado del funcionamiento de las voces.

“Juan Sebastian Bach es una referencia fundamental a lo largo de los distintos periodos de la creación musical y un punto de encuentro

siempre que los planteamientos compositivos aprecian posibles desviaciones en la elaboración de la obra. La objetividad y la precisión en la creación-elaboración de su producción, no ha dejado de ser fuente de inspiración unas veces y motivo de especulación otras. Tanto la concepción musical histórica como la moderna, sin olvidar los últimos planteamientos tecnológicos, fundamentan sus principios en este gran compositor.

Desde mi particular posición, Bach ha estado presente en mi labor compositiva, aunque solamente en *Sonatina y Conmemorativa* había tenido el atrevimiento de tomar algún elemento compositivo suyo.

Es ahora cuando decididamente y con cierta valentía, tomo su Fuga XX de *El clave bien temperado* para desarrollar un proceso compositivo propio, partiendo de esta fuga como material básico de la obra. Efectivamente las ideas surgen de Bach, habiéndome permitido combinar los timbres en la configuración de la obra para realzar los diseños más representativos aunque llegando a conseguir una compleja concatenación de elementos que multiplican el significado estético y técnico de la composición. Entiéndase el atrevimiento como homenaje de admiración y nunca como recurso para interferir en su genial producción. *Bach-Preludio* ha sido compuesto en el mes de agosto de 2001 en brihuega y estrenado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el 24 de octubre del mismo año por el LIM<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Notas de Villa Rojo al concierto celebrado el 28 de septiembre de 2002 en la Fundación Juan March dentro del ciclo Conciertos del LIM. En el concierto, la obra fue interpretada por el LIM: Alan Melchor Kovacs (viola), Antonio Arias (flauta), Gerardo López Laguna (piano), José María Mañero (violonchelo), Jesús

El compositor toma prestado los primeros compases del sujeto de la Fuga XX que a continuación reproducimos:



A partir de este breve momento musical elabora toda una obra en la que el contraste entre homofonía y contrapunto, junto con la densidad y escasez de materiales son los protagonistas del desarrollo temático junto con la elaboración. El elemento temático aparece ya en el primer compás, expuesto por el clarinete y la flauta, seguidamente el violín y la viola, en la segunda parte del compás realizan la cabeza del sujeto.

#### Compás 1. Flauta y clarinete.

Flauta

Clarinete (B $\flat$ )

#### Compás 1. Violín y viola.

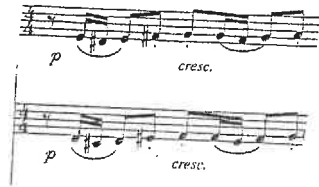
Violín

Viola

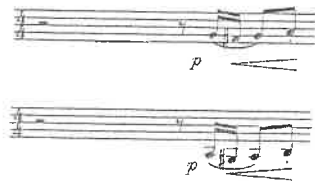
Villa Rojo (clarinete), Miguel Ángel González (contrabajo), Rafael Tamarit (oboe), Salvador Puig (violín) y Vicente Cueva (violín).

En el compás 4 el violín y la viola son los encargados de conducir el sujeto, mientras que el oboe y el clarinete recogen el testigo realizando en la segunda parte del compás la primera parte del tema.

Compás 4. Violín y viola.



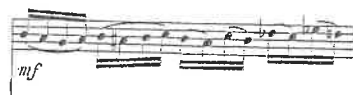
Compás 4. Oboe y clarinete.



Compás 7: La viola realiza la primera parte del compás de la fuga y en la segunda parte realiza la segunda sección del sujeto en movimiento contrario al original de Bach.



Compás 8. El tema que antes realizó la viola pasa al violín.



Compás 9. El tema pasa al violonchelo :



Compás 10. El tema pasa a realizarlo el contrabajo en corcheas y es prolongado al compás 11.



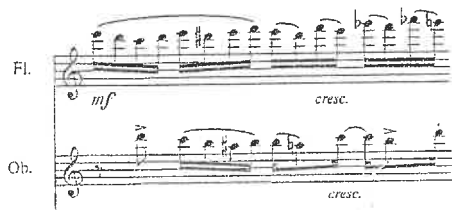
Compás 11 y 12. Clarinete.



Compás 12. Oboe.



Compás 13. Flauta y oboe.



Compás 15. Flauta.



Compás 17. La flauta realiza todo el primer compás del sujeto de la fuga. El violín y el violonchelo realizarán después la segunda parte.

Musical notation for measures 17-19. Measure 17: Flute (FL) part starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. Measures 18-19: Violin (VL) and Viola (VC) parts starting with a piano (*p*) dynamic.

Compás 19. Violín y viola realizan la primera parte del primer compás de la fuga y después la flauta realiza el segundo compás.

Musical notation for measures 19-20. Measure 19: Violin (VL) and Viola (VC) parts starting with a piano (*p*) dynamic. Measure 20: Flute (FL) part starting with a piano (*p*) dynamic.

Compás 20. La viola realiza la cabeza del sujeto de la fuga.

Musical notation for measure 20, Viola part, showing the beginning of the subject.

Compás 21. Violín.

Musical notation for measure 21, Violin (vi.) part, showing a crescendo (*cresc.*) marking.

Compás 23. Violín, viola y violonchelo.

Musical notation for measures 23-24, featuring Violin, Viola, and Cello parts. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of each staff.

Compás 24. Viola.

Musical notation for measure 24, Viola part.

Compás 27. Violonchelo.

Musical notation for measure 27, Cello part.

Compás 28. Violonchelo.

Musical notation for measure 28, Cello part.

Compás 29. Oboe, viola

Musical notation for measure 29, Oboe part.

Musical notation for measure 29, Viola part.

Compás 30. Oboe, violín, viola y flauta.

Musical notation for measure 30, Flute part.

Musical notation for measure 30, Oboe part.

Musical notation for measure 30, Violin part.

Musical notation for measure 30, Viola part.



Compás 31. Todos los instrumentos realizan el tema menos el piano.

Musical score for Compás 31. The score is arranged in two columns. The left column contains parts for Flute (FL), Oboe (OB), and Clarinet (CL). The right column contains parts for Violin (VL), Viola (VA), Violoncello (VC), and Contrabajo (CB). All instruments are playing a melodic line with eighth notes and slurs.

Compás 33. Violín, piano, oboe, flauta (en movimiento contrario).

Musical score for Compás 33. The score is arranged in two columns. The left column contains parts for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The right column contains parts for Piano (PI.) and Violin (VI.). The Flute and Oboe parts are moving in opposite directions to the Violin part. The Piano part is also moving in opposite directions to the Violin part.

Compás 35. Violín.

Musical score for Compás 35. The score shows the Violin (VI.) part. The instrument is playing a melodic line with eighth notes and slurs. The dynamic marking is *f*.

Compás 36. Clarinete, violín y viola.

Musical score for Compás 36. The score is arranged in two columns. The left column contains the Clarinet (CL) part. The right column contains parts for Violin (VL) and Viola (VA). All instruments are playing a melodic line with eighth notes and slurs.

Compás 37. Viola, oboe.

Musical score for Compás 37. The score is arranged in two columns. The left column contains the Viola (VA) part. The right column contains the Oboe (OB) part. Both instruments are playing a melodic line with eighth notes and slurs.

## Compás 38. Flauta, viola.

Musical notation for Compás 38, Flauta (FL) and Viola (VA). The Flauta part is in the treble clef, and the Viola part is in the alto clef. Both parts feature a melodic line with slurs and accents.

## Compás 39. Sección de viento madera.

Musical notation for Compás 39, Sección de viento madera. It includes parts for Flauta (FL), Oboe (OB), and Clarinete (CL). The Flauta part is in the treble clef, while the Oboe and Clarinete parts are in the bass clef. The notation shows complex rhythmic patterns and slurs.

## Compás 40. Flauta, oboe.

Musical notation for Compás 40, Flauta (FL) and Oboe (OB). The Flauta part is in the treble clef, and the Oboe part is in the bass clef. Both parts feature melodic lines with slurs and accents.

## Compás 41. Piano, clarinete, oboe, flauta, viola y violín.

Musical notation for Compás 41, Piano (P), Clarinete (CL), Oboe (OB), Flauta (FL), Viola (VA), and Violín (VL). The Piano part is in the bass clef, while the Clarinete, Oboe, Flauta, Viola, and Violín parts are in the treble clef. The notation shows complex rhythmic patterns and slurs.

## Compás 42. Todos los intérpretes.

Musical notation for Compás 42, Todos los intérpretes. It includes parts for Flauta (FL), Oboe (Ob.), Clarinete (Cl. (B♭)), Piano (Pf.), Viola (Vi.), Violín (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Flauta, Oboe, and Clarinete parts are in the treble clef, while the Piano, Viola, Violín, and Contrabajo parts are in the bass clef. The notation shows complex rhythmic patterns and slurs.

En cuanto a los acordes, Villa Rojo trabaja con la idea de clusters que funcionan como elementos de conexión a la vez que de indefinición sonora. Uno de los aspectos más interesantes es la compleja composición de los acordes, así como la relación entre ellos.

En el primer ejemplo, compás 2 del piano, el factor más interesante es la relación cromática que tienen la mayoría de los sonidos de los dos acordes:



En el compás 3 del piano, la relación cromática afecta, de forma descendente a tres sonidos (sol#-sol, do#-do, la#-la)



En el *Adagio*, y tras un compás de inicio que a la vez sirve de final del movimiento anterior, el compositor plantea un contrapunto basado en enlazar breves momentos sonoros en una especie de concatenación de momentos en *cantabile*, entre los que destaca la breve alusión al tema de la fuga en la viola en el compás 102 y 105.

102



105



En el compás 109 y 110, el oboe y la flauta tomarán la cabeza del tema de Bach para dejar en suspenso la idea musical que es rota en el compás 112 y 113 para irrumpir en el *Andante*.

Compases 109 y 110. Oboe y flauta.

La siguiente sección, *Andante*, trata el tema de una forma mucho más ágil, contrastando con el movimiento anterior, no sólo en cuanto a *tempo*, sino también, en cuanto a la exposición de elementos. El juego con el tema de Bach aparece en el compás 114 de la mano de la flauta, este será tomado brevemente por el clarinete y después con concluido, en la sección de viento madera, por el oboe.

Compases 114-115-116-117-118. Flauta, clarinete y oboe.

Seguidamente, la cuerda cobra protagonismo y a partir del compás 119, será la única encargada de dar forma al tejido musical.

Compás 119. Violonchelo y contrabajo.

Compás 120. Viola.



Compás 122. Violonchelo.



La acumulación de elementos cada vez más fugaces, en cuanto al *tempo*, va tomando carices de densidad sonora en la cuerda, hasta el momento en el que la madera introduce sus elementos y se une a la cuerda para finalizar el movimiento. La forma de plantear el contrapunto en esta breve sección o movimiento consiste en realizarlo idiomáticamente, mutando los materiales a medida que se incorporan otros nuevos, a la vez que contrastando los anteriores con los de nueva incorporación de diversas formas: articulaciones, rítmica, etc.

Villa Rojo enlaza el *Andante* con un nuevo *Adagio* que comienza con un compás totalmente homofónico articulado con acentos en cada nota y con *sforzandi*. Este compás que no sólo es empleado como inicio, también como final del movimiento anterior, sirve para indicar al oyente que va a empezar de nuevo un momento contrapuntístico con un carácter diferente al anterior. En este breve *Adagio*, el contrapunto se vuelve *cantábile*, comenzando, en el oboe, en el compás 133.

Compás 133-134-135. Oboe.



## Compás. 136-137-138 Clarinete.



De nuevo, el compositor vuelve a emplear el *Andante*, como elemento contrastante que resuelva la tensión del contrapunto anterior. La manera de cambiar de movimiento es similar a las utilizadas anteriormente: un corte del contrapunto mediante el empleo de una breve sección más homofónica y muy articulada y, en este caso, un compás *cantabile*, en el viento madera que sirve de enlace con el movimiento siguiente. El cambio, una vez más, a un compás binario anuncia que los motivos se sucederán con más rapidez, como veremos en los siguientes ejemplos.

## Compás 141. Tema en el violonchelo.



## Compás 144. Tema en la viola.



## Compás 145-146. Tema en el violín.



## Compás 147. Piano.



## Compás 148. Oboe.



## Compás 149. Flauta.



A partir del compás 150, y hasta el final de este movimiento, el compositor irá construyendo breves motivos cromáticos en fusas en articulación ligada, en el oboe y la flauta, que contrastarán con la sección más rítmica y articulada del piano, encargado de actuar de soporte rítmico. Poco a poco se van incorporando otros elementos: el contrabajo y el resto de la cuerda, van creando una telaraña de materiales que desenlazan en el primer tiempo del movimiento siguiente, *adagio*. Este movimiento comienza con un corte que es principio y final. En él, el compositor emplea desde el principio breves elementos de la fuga, pero estos no serán completamente reconocibles hasta el compás 175, en el van apareciendo mediante un contrapunto muy elaborado en las distintas partes. Otra de las peculiaridades de este movimiento es la introducción de diferentes cambios de compás que juega con la sensación de dos y de cuatro y, por lo tanto, cambia totalmente la acentuación.

## Compás 175. Oboe.



## Compás 178. Viola.



## Compás 183. Violín.



Compás 195. Piano.

Musical notation for Compás 195, Piano. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). The piano (p) dynamic is indicated. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Compás 196. Violín y viola.

Musical notation for Compás 196, Violín y viola. It shows two staves, one for violin and one for viola. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Compás 198. Flauta y clarinete.

Musical notation for Compás 198, Flauta y clarinete. It shows two staves, one for flute (FL) and one for clarinet (CL). The flute part starts with a piano (p) dynamic, and the clarinet part has a dynamic marking 'd'.

Compás 199.

Musical notation for Compás 199. It shows a single staff with dynamics markings: *cresc.*, *f*, and *p*.

Compás 202. Viola y violonchelo.

Musical notation for Compás 202, Viola y violonchelo. It shows two staves, one for viola and one for cello. The piano (p) dynamic is indicated.

Compás 206. Violín y contrabajo.

Musical notation for Compás 206, Violín y contrabajo. It shows two staves, one for violin (VL) and one for double bass (CB). The forte (f) dynamic is indicated.

Compás 208. Flauta y clarinete.

Musical notation for Compás 208, Flauta y clarinete. It shows two staves, one for flute and one for clarinet. The dynamics markings are *f*, *dim.*, and *p*.



Compás 212. Piano.



Compás 213. Oboe.



Compás 217. Clarinete.



Compás 218. Violonchelo.



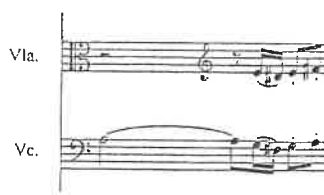
Compás 221. Piano.



Compás 222. Violín y viola.



Compás 225. Viola, oboe, flauta y violonchelo.



## Compás 229. Violín y violonchelo.

VL 

VC 

## Compás 230. Piano.

Pf. 

## Compás 231. Clarinete y viola.

cl 

VA 


## Compás 232. Violonchelo.

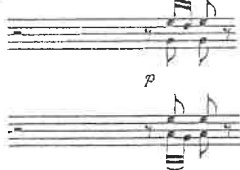



## Compás 235. Contrabajo.




## Compás 237. Viola, piano, flauta y contrabajo.

Fl 

Pf. 

VA 

CB 

## Compás 238.

VA. 

Compás 239. Oboe y piano.

Musical notation for Compás 239. The oboe part (OB) is on the left, and the piano part (P.) is on the right. The piano part begins with a dynamic marking 'p.'

Compás 241. Oboe y viola.

Musical notation for Compás 241. The oboe part (OB) is on the left, and the viola part (VA.) is on the right.

Compás 242. Flauta y oboe.

Musical notation for Compás 242. The flute part (FL) is on the left, and the oboe part (OB) is on the right. The flute part includes a 'cresc.' marking.

Compás 243. Flauta, piano, viola y violín.

Musical notation for Compás 243. It shows four staves: Flute (FL), Piano (P.), Viola (VA.), and Violin (V.). The piano and viola parts include dynamic markings 'p.' and 'f'.

Compás 247. Flauta y viola.

Musical notation for Compás 247. The flute part (FL) is on the left, and the viola part (VA.) is on the right. Both parts include dynamic markings 'p' and 'cresc.'

Compás 250. Viola.

Musical notation for Compás 250, showing the Viola part.

Compás 252. Flauta, oboe, clarinete.

Musical notation for Compás 252. It shows three staves: Flute (FL), Oboe (OB), and Clarinet (CL).

## Compás 272. Viola.



## Compás 273. Clarinete y viola.



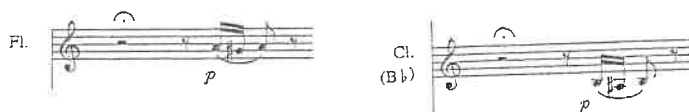
## Compás 274. Viola.



## Compás 285. Violonchelo.



## Compás 293. Flauta y clarinete.



En el compás 293, parte del conjunto instrumental llega a una gran pausa (piano y cuerda). Éste será el final del movimiento anterior y también anunciará el principio del *Andante ma con moto* que es el final de preludio bachiano. La forma de concluir el preludio es similar a la de comenzarlo. Villa Rojo jugará con la evolución de los diferentes elementos que van transformándose de manera gradual hasta alejarse totalmente de su aspecto inicial.

Compás 294. Flauta, clarinete, violín, viola y violonchelo.

Musical score for Compás 294. The score includes five staves: Flute (FL), Clarinet (CL), Violin (VL), Viola (VA), and Violoncello (VC). The Flute and Clarinet parts are marked *cresc.* and the Violin, Viola, and Violoncello parts are marked *p*.

Compás 295. Flauta, oboe, violín.

Musical score for Compás 295. The score includes three staves: Flute (FL), Oboe (OB), and Violin (VL). All three parts are marked *f*.

Compás 296. Clarinete, violín y viola.

Musical score for Compás 296. The score includes three staves: Clarinet (CL), Violin (VL), and Viola (VA).

Compás 297. Oboe, clarinete y viola.

Musical score for Compás 297. The score includes three staves: Oboe (OB), Clarinet (CL), and Viola (VA).

## Compás 298. Flauta, oboe y viola.

Musical notation for Compás 298. The Flute (Fl.) part is on a treble clef staff with a melodic line. The Oboe (Ob.) part is on a treble clef staff with a lower melodic line. The Viola (Vla.) part is on a treble clef staff with a melodic line. All parts feature slurs and dynamic markings.

## Compás 301. Oboe, violín y viola.

Musical notation for Compás 301. The Oboe (Ob.) part is on a treble clef staff. The Violin (VL) part is on a treble clef staff. The Viola (VA) part is on a treble clef staff. All parts feature slurs and dynamic markings.

## Compás 302. Flauta, oboe, clarinete, violín y viola.

Musical notation for Compás 302. The Flute (FL) part is on a treble clef staff. The Oboe (OB) part is on a treble clef staff. The Clarinet (Cl) part is on a treble clef staff. The Violin (VL) part is on a treble clef staff. The Viola (VA) part is on a treble clef staff. All parts feature slurs and dynamic markings.

La sección que transcurre desde el compás 303 hasta el final se caracteriza por la acumulación de materiales sonoros contrastantes en cuanto a rítmica, carácter y articulaciones que, en algunos momentos, recuerdan de forma muy lejana al motivo bachiano, como podemos comprobar en los siguientes ejemplos:

## Compás 303. Flauta y clarinete.

Musical notation for Compás 303. The Flute (Fl.) part is on a treble clef staff with a dynamic marking of *p*. The Clarinet (Cl. (B $\flat$ )) part is on a treble clef staff with a dynamic marking of *p*. Both parts feature slurs and dynamic markings.

## Compás 318-319. Flauta, oboe y clarinete.

The image shows a musical score for measures 318 and 319. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (Bb)), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The score is written in a single system with two measures. The Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked with 'cresc. e accel.' and 'f'. The Piano part is marked with 'f'. The Violin, Viola, and Cello parts are also marked with 'cresc. e accel.' and 'f'. The Flute part has a 'p' dynamic marking in the second measure. The Oboe and Clarinet parts have 'p' dynamic markings in the second measure. The Piano part has a 'p' dynamic marking in the second measure. The Violin, Viola, and Cello parts have 'f' dynamic markings in the second measure. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is a fragment of a Bach prelude, as indicated by the caption.

Fragmento de *Bach-Preludio*. Edición Manuscrita del autor. 2002.

El amplio bagaje, como intérprete, de este compositor, le había llevado en repetidas ocasiones a interpretar música, no sólo contemporánea, sino de diferentes estilos. La trayectoria del LIM reflejaba, cada vez más, una apertura hacia música de diferentes estilos y épocas, sobre todo centrándose en obras del repertorio camerístico más clásico. Una de esas obras es el *Quinteto en la mayor KV 581* para clarinete y cuarteto de cuerdas de Mozart. Siendo ésta una de las obras referentes en la música de cámara para clarinete, es tomada por Villa Rojo para la realización de un quinteto

que, aunque muy alejado temporal y estéticamente del mozartiano, trata de seguir la esencia del referente en cuanto al equilibrio formal, la capacidad expresiva y el rigor técnico con el que es construido.

“La idea de José Luis Ocejo de pedirme un quinteto con clarinete para las conmemoraciones del 50 Festival Internacional de Santander en el verano de 2001, además de ilusionarme, me hizo recordar el compromiso que siempre he tenido con el clarinete pero en este caso con el clarinete mozartiano, ya que el proyecto surge alrededor del inigualable *Quinteto* de Mozart, obra que también incluirá el programa. Mozart, en su innovadora concepción clarinetística, creó ejemplos de extraordinaria precisión técnica e interpretativa además de exquisitamente bellos. Su *Quinteto* con clarinete supera lo imaginablemente humano para llevarnos hacia un ser superior.

Desde esta perspectiva asumía un encargo que requería la mayor capacidad creativa si olvidar su realización técnica. Era un reto que hacía posible pensar en la historia del Festival, motivo del encargo, en relación con su pasado pero atendiendo el compromiso actual del presente.

Situado este concierto como un *acto fuera del tiempo* por su amplitud temporal en el que los aspectos de contemporaneidad de ideas y materiales deberían ser marginales para entrar en una concepción artística que supera las reglas impuestas en la estética de cada época. Por ello, este *Quinteto* acoge recursos musicales de nuestra cultura sin eludir su concreción estética pero abriendo vías que dilatan la capacidad expresiva.



La convivencia de materiales alejados en el proceso compositivo de la obra musical por la diversidad estética y cultural que representan, ha facilitado la confección de esta partitura al quedar difícilmente enmarcada en los encasillamientos al uso por no identificarse con los frecuentes planteamientos tonal-atonal ni figurativo-abstracto aunque sí puede relacionarse en algunos momentos con ellos. En realidad, puede hablarse de síntesis conceptual de todo lo que ello representa sin que se produzca voluntad de repudiar o acoger. La aparente indefinición surgida sirve por el contrario para concebir estéticas que desde su aparente relación convencional, incorpora medios de nueva expresividad sonora.

Fue estrenado el 19 de agosto de 2001 en el 50 Festival Internacional de Santander por el clarinetista Darko Brlek y el Cuarteto *Parisi* <sup>237</sup>

La obra de la estructura del quinteto clásico, en cuanto a la utilización de unos principios tan básicos como la organización sonora basada en la repetición y el contraste entre movimientos. Al igual que Mozart, la búsqueda del equilibrio formal preocupa a Villa Rojo, no sólo en esta obra, sino que le ha preocupado a lo largo de toda su producción. Sin embargo, cambia la forma de lograr ese equilibrio debido a la evolución de su estética y de su lenguaje.

---

<sup>237</sup> Notas realizadas por Villa Rojo para la grabación de “QUINTETOS. Mozart y Villa Rojo”. Dicha grabación fue producida por el sello LIM Records y en ella Jesús Villa Rojo, clarinete y *Moscow Virtuosi Principals*, cuarteto de cuerdas, interpretan el *Quinteto en la mayor KV 581* de Mozart y *Quinteto* de Jesús Villa Rojo.

Hemos visto, a lo largo de los diferentes análisis, todo tipo de estructuras y sistemas organizativos: desde las más académicas hasta las más innovadoras desde el punto de vista gráfico. Incluso en la obra anterior, *Bach-Preludio*, Villa Rojo no es fiel el título que elige puesto que el desarrollo de los materiales es organizado en un contrapunto claramente organizado en el que el compositor introduce factores con un fin estructurador: repetición, diferenciación tímbrica, contraste entre las diferentes secciones temporales, contraste entre homofonía y contrapunto, etc.

Para adquirir una visión global de la estructura de *Quinteto* es imprescindible realizar un análisis de los elementos que el compositor repite, entendida la repetición como parte del procedimiento compositivo y parte del recurso que contribuye a conseguir el equilibrio formal. Villa Rojo utiliza la distribución clásica en tres movimientos (rápido-lento-rápido) que también empleó Mozart en su quinteto, distribución que lleva implícita el elemento contrastante:

Primer movimiento, *Allegro con fuoco*:

Estructura: A (cc.1-23) B (cc.24-96) A' (cc.97-118).

En los dos primeros compases la cuerda realiza el motivo cromático que será recurrente a lo largo de este movimiento, pero que en su disposición vertical sirve como bloque sonoro introductorio, técnica que Villa Rojo emplea normalmente en sus

obras para anunciar al oyente la intención sonora de la obra, la cual sorprende por su lejanía en cuanto a la obra referente.

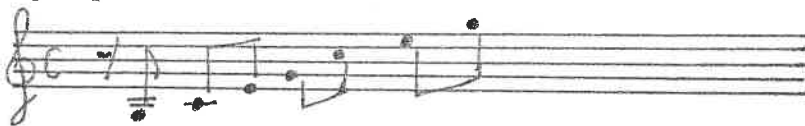
Ejemplo de bloque sonoro.



Si desglosamos horizontalmente el bloque sonoro veremos como se trata de un motivo basado en seis sonidos que en disposición vertical crean unos choques frecuenciales resultantes de la cercanía de los mismos.

Sobre esos sonidos, sin relación tonal alguna, el clarinete enuncia el tema en los seis primeros compases, tomando prestados materiales de Mozart que son manifestados en la partitura de forma totalmente reconocible, por propia voluntad del compositor y con la evidente intención de su reconocimiento.

Ejemplo de Mozart. Clarinete.



Ejemplo del compás 3 y 4 de Villa Rojo. Clarinete.



Para tratar los materiales tomados de la obra referente, Villa Rojo emplea el procedimiento de la expansión de los mismos, tanto en el clarinete como en la cuerda. Sobre un compás (por ejemplo, compás 6) va realizando una expansión creando un arco melódico, a la manera que lo realiza Mozart en su *Concierto para clarinete y orquesta* y el *Quinteto*.

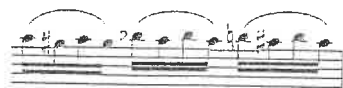
Ejemplo de arco melódico en el clarinete.



La parte B está construida a partir del arpeggio mozartiano, al que hacíamos referencia en la parte A, a excepción del compás 32 que actúa como paso cromático al compás 33.

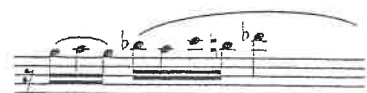
Ejemplo: →

Compás 32. Clarinete.



Los siguientes ejemplos evidencian claramente la referencia al *Quinteto* de Mozart, sobre todo en la parte del clarinete.

Compás 53.



Compás 61 y 62.



Compás 73.



Compás 91. El trino es un recurso que Mozart emplea para resolver, este recurso aparece en todos sus conciertos para instrumentos solistas. Clarinete.



El inigualable *Adagio* del quinteto mozartiano se presenta como un reto para Villa Rojo. Hacer referencia a este famoso movimiento, sin caer en comparaciones fuera de lugar que obvian la lejanía temporal y estética, hace que el compositor se centre en la recreación del carácter y de la organización estructural. El primer cambio que Villa Rojo cree indispensable realizar es la división temporal, mientras que Mozart emplea un compás ternario, Villa Rojo utiliza un compás binario.

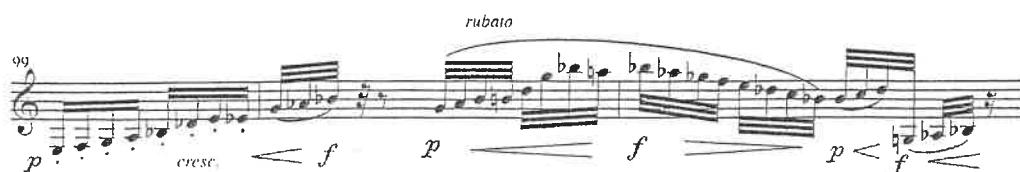
Estructura: A (cc. 1-45) B (cc. 46-137) A'(cc. 139-175). A partir del compás 175 se comienza a preparar el final basado en el despliegue del siguiente acorde, a modo de Coda.

Los siete primeros compases son una introducción de la cuerda

La melodía del clarinete emplea, al igual que en el primer movimiento, la técnica de la expansión que realiza arcos melódicos que llegan a un climax y retornan al sonido de partida. El elemento concertante por parte del clarinete es muy claro a lo largo de toda la obra. Tras el *cantabile*, Villa Rojo recurre a un momento sonoro en el que plantea una especie de lucha entre el clarinete y el cuarteto de cuerda (compases 66 a 80). Esta sección está perfectamente articulada y diferenciada de la anterior y de la siguiente. La lucha se genera a partir de la realización de rápidos movimientos cromáticos en el clarinete, mientras la cuerda realiza intervenciones más tímidas y menos importantes. Cuando el clarinete llega al climax sonoro, que se evidencia mediante las progresiones de alturas de los sonidos, comienza el momento de la cuerda, en un movimiento nervioso sobre el que destaca el clarinete mediante una intervención sosegada pero que emplea el registro sobreagudo para destacar sobre el material de la cuerda. La sección concluye con un *crescendo* de la cuerda que conduce a un hoquetus de cuatro compases (compases 81 a 84) que a su vez lleva a un compás de entradas escalonadas para comenzar la sección preparatoria del largo *rubato* posterior. Esta sección

(compases 86-100) es un contraste entre un material que se presta a la libertad temporal y está sujetos a dos expansiones.

Ejemplo del *rubato* que Villa Rojo introduce para referenciar externamente la famosa cadencia del *Quinteto* de Mozart, aunque en ésta sí existe un tenue acompañamiento ausente en el de Mozart.



Aunque el *rubato* transcurre en un largo espacio de tiempo (compases 100 a 129), el compositor también lo articula diferenciándolo por secciones. El clarinete comienza el *rubato* con cromatismos, a veces invertidos (a la manera que los empleaba en *Sonata*) y la cuerda sólo realiza tímidas intervenciones. Sin embargo, una vez concluida la virtuosa intervención del clarinete (en el compás 109), el virtuosismo cromático pasa a la cuerda que mediante una entrada escalonada conduce a una sección más contrapuntística en la que actúa como continuo sonoro que llega a su máximo apogeo en el *crescendo* del compás 125. La técnica que Villa Rojo emplea a partir del compás 126 es, de nuevo, una especie de *hoquetus* para contrastar con la densidad conseguida con los materiales anteriores.

A partir del compás 130 comienza el *a tempo* que, realmente, es una especie de puente que conduce a A'. Este puente es articulado de la siguiente forma: un compás de entradas escalonadas (c. 130)-compás en silencio- densidad de materiales en la cuerda- silencio- cuatro compases de densidad de materiales en la cuerda- silencio. El

tema A se repite exactamente igual que en la primera parte del *Adagio*, siendo esta forma tripartita la manifestación de la búsqueda de equilibrio formal por parte del compositor.

El tercer movimiento, *Veloce con fuoco*, también responde a la estructura tripartita de los movimientos anteriores. Mozart había concebido su último movimiento bajo un ritmo de 6/8 y Villa Rojo realiza el suyo en un 2/4 lo cual lleva consigo una concepción rítmica totalmente diferente. Se trata de un movimiento muy contrastante en cuanto a las articulaciones, elemento más interesante de todo el movimiento, junto con los contrastes dinámicos del mismo, al igual que sucede el tercer tiempo de Mozart, aunque en Villa Rojo la referencia sonora a elementos stravinskianos es muy evidente.

La estructura es la siguiente:

A (cc. 1-64) B (cc. 65-179) dentro de esta sección, el compositor introduce un *Andante cantabile* (cc. 124-180) A' (cc. 180-243) y dos compases empleados como especie de Coda final.

Los seis primeros compases son muy rítmicos y están contruidos sobre un material mínimo con una articulación marcada e irregular, en algunos momentos.

Compás 3. Viola.





A partir del compás 8, el clarinete da pie a una entrada escalonada en el siguiente orden (clarinete, violín I, violín II, viola y violonchelo) que conduce a un compás homofónico en la cuerda en *crescendo* y éste, a su vez, a un compás en el que los violines realizan un movimiento contrario en la viola y el violonchelo para pasar, después a una alternancia de compases con articulación picada frente a otros con articulación ligada.

A partir del compás 8. Entrada escalonada.

Compás 14. Homofonía en las cuerdas.

El auténtico contraste de todo el movimiento se encuentra en el cambio entre las secciones articuladas, *veloce con fuoco*, y la sección *andante cantabile*. La sensación de frenetismo en el movimiento es acentuada mediante las figuraciones rítmicas y las articulaciones, también mediante los *crescendi* y *accelerandi*. Si buscamos una referencia a Mozart en este tercer movimiento podemos establecerla en este contraste al que hacemos referencia de forma insistente.

Musical score for measures 236-242. The score is for five instruments: Clarinet (Cl.), Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A *grm* (grace note) is marked above the VI. 1 staff in measure 242.

Musical score for measures 239-245. The score is for five instruments: Clarinet (Cl.), Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *poco rit.* (poco ritardando). A *loco* marking is present above the VI. 1 staff in measure 242.

Fragmento del tercer movimiento de *Quinteto*. Edición manuscrita del autor.

2001

CAPÍTULO IV: RESULTADOS  
DE SUS INVESTIGACIONES  
EN EL ANÁLISIS DE SU OBRA  
PEDAGÓGICA.



#### **CAPÍTULO IV: RESULTADOS DE SUS INVESTIGACIONES EN EL ANALISIS DE SU OBRA PEDAGÓGICA.**

Una de las facetas que caracteriza la intensa actividad de Villa Rojo es la pedagógica. Esta faceta es digna de un estudio amplio, puesto que ocupa un importante espacio en el total de su trabajo. Aquí analizamos su obra pedagógica teniendo en cuenta la visión de compositor, la cual está siempre presente ya que ante todo Villa Rojo se define como tal y todas sus facetas parten de esta perspectiva.

A partir de los años setenta, y con el apoyo de determinadas instituciones (la Fundación Juan March, es la primera institución que lo beca para sus estudios sobre el clarinete), emprende un trabajo que tendrá varias secuelas en el campo compositivo e interpretativo. Sus tratados están enfocados siempre al estudio de la música contemporánea porque es el campo en el que se mueve como compositor, ya que Villa Rojo trata de ser pionero y de innovar en todos los sentidos, aunque demuestre en repetidas ocasiones que es un perfecto conocedor del pasado. Cada uno de los tratados aborda una cuestión diferente, pero con el mismo interés: la innovación. El primer tratado, *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*, no tiene una vocación plenamente pedagógica sino más bien demostrativa de una serie de cuestiones necesarias e inexistentes en la bibliografía española para este instrumento. Los métodos de estudio convencionales no tratan en ningún momento las técnicas que se abordan en dicho tratado, porque parten de un concepto mucho más romántico del instrumento en el cual el virtuosismo y la capacidad interpretativa no tienen nada que ver con lo que Villa Rojo expone en su tratado. *Juegos gráfico-musicales*, es

un material necesario para el musicólogo y el estudiante, ya en un nivel avanzado, de música. Pero su interés pedagógico es cuestionable principalmente por la aparente dificultad de sus partituras, que presentan una serie de planteamientos que no son comprendidos sin antes conocer el contexto y entender conceptos tan básicos como: la apertura, el estructuralismo, etc. La aportación más interesante de este tratado reside en la belleza de las obras que son ampliamente analizadas por el propio autor, y también porque ofrece la obra al público en un formato que permite verla en el espacio. La repercusión de *Juegos gráfico-musicales* ha sido prácticamente inmediata, puesto que se ha convertido en una obra clásica de estudio y porque muchos otros compositores se han interesado por esa forma de ofrecer las obras al público.

*Lectura musical 1º* y *Lectura musical 2º* sí tienen una verdadera vocación pedagógica. Villa Rojo presenta los recursos del clarinete al estudiante de forma que pueda practicarlos y en el otro tratado, muestra los sistemas de organización y las grafías más representativas del siglo XX, con ejemplos claros para que el estudiante pueda reconocerlos con facilidad. Estas dos publicaciones hacen mucho énfasis en los ejercicios prácticos y en la sencillez de una teoría muy ejemplificada. Villa Rojo ha continuado publicando métodos de estudio para estudiantes del clarinete, estos métodos se han convertido en material de amplia divulgación porque ofrecen un sistema de aprendizaje muy nivelado que comienza a trabajar los aspectos más básicos de forma muy sencilla y continúa escalonadamente con ejemplos que pretenden ser amenos para el clarinetista principiante.

Otro de los tratados que más repercusión ha tenido, y éste ha tenido repercusión pedagógica por su difusión en los conservatorios, es *El clarinete actual*. Esta publicación se presenta como un compendio de obras de varios compositores, incluido el propio Villa Rojo, que presentan diferentes formas de considerar y tratar al clarinete. Cada compositor tiene su concepción particular de este instrumento y la suma de todas ellas da como resultado las obras que aquí se recogen. El interés de *El clarinete actual* también reside en que es una muestra de la trascendencia de las investigaciones de Villa Rojo y también de la importancia de *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*.

El último tratado que ha publicado tiene una clara vocación pedagógica, podemos decir que se trata de un manual básico para comprender los diferentes sistemas de grafía del siglo XX. Ante la escasez de estudios profundos sobre el tema de la grafía, y ninguno español, la importancia de este manual es reconocida desde su publicación. La trascendencia del libro, así como su repercusión es un hecho, puesto que es evidente que se convertirá en una referencia básica en la bibliografía musical.

Todos los tratados de Villa Rojo tienen aspectos en común puesto que inciden en el interés que tiene estudiar las tendencias actuales con sumo rigor como parte de un presente musical complejo por la multiplicidad de las propuestas en todos los sentidos, tantas como métodos de trabajo.

#### ***IV.1. El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos.***

Este tratado fue realizado con una beca de estudios científicos y técnicos concedida a Villa Rojo por la Fundación Juan March. Villa Rojo -tras obtener la beca- se va con su esposa a Castillo de Bayuela (Toledo) buscando el ambiente tranquilo que le permitiera concentrar en un libro todas sus investigaciones anteriores sobre el clarinete. Tras su interesante e intensa experiencia compositiva e interpretativa en Italia, el compositor comprueba la ausencia de estudios españoles que traten las nuevas técnicas. Esta ausencia es justificada puesto que estos procedimientos no eran habituales en el aprendizaje del instrumento ni tampoco en las partituras, recordemos que en aquel momento el *flutterzunge* era considerado como un recurso revolucionario y que Villa Rojo era objeto de celos e indiferencias por parte de diferentes sectores que no confiaban en la seriedad de su trabajo en este sentido.

La tarea de plasmar sobre papel sus investigaciones ocupó al compositor todo el curso 1972 y 1973. Dos años más tarde, en 1975 su trabajo es publicado en la Editorial Alpuerto de Madrid. La repercusión del libro sorprendió al mismo autor. Esta repercusión no solo se produjo a nivel nacional sino también a nivel internacional. La primera edición fue agotada y la Editorial Alpuerto lanzó al mercado en 1984 una nueva edición. El inicio del libro es iniciado, según el autor, allí donde habían llegado, Stravinsky, Hindemith y Bártok, con técnicas que ya eran conocidas por el compositor, el intérprete y el público.



Villa Rojo resume en la Introducción del libro algunos aspectos interesantes acerca de la creación del mismo; los objetivos del estudio, las motivaciones y el punto de inicio. Afirma que el libro es una ordenación de experiencias personales que se quieren dar a conocer a través de este trabajo. Las aportaciones técnicas se apartan aquí de la técnica tradicional para explorar nuevos procedimientos. El clarinete en el que se basa el libro es el clarinete sistema Boehm -o sistema francés perfeccionado- afinado en si bemol. Los recursos presentados pueden realizarse con cualquiera de los clarinetes de la familia y pueden ser empleados por otros sistemas. Para que los recursos puedan ser aplicados a otros sistemas Villa Rojo se cuida de no utilizar ninguna posición digital nueva que plantee resultados diferentes en función del sistema utilizado.

La presentación de las características del clarinete ocupa otro de los capítulos iniciales, siendo un capítulo básico para un primer acercamiento a las peculiaridades físicas y técnicas del instrumento. El clarinete desde el punto de vista armónico es uno de los instrumentos más interesantes. Este instrumento se comporta prácticamente como un tubo cerrado sin serlo. Un tubo cerrado es aquel que posee una sola abertura y que no puede actuar como tubo sonoro. Una de las diferencias fundamentales entre un tubo cerrado y un tubo abierto reside en los armónicos. El tubo abierto emite la serie completa de los armónicos correspondientes a su longitud, mientras que los tubos cerrados emiten solo los armónicos de orden impar. La peculiaridad del clarinete reside en el hecho de ser un tubo cilíndrico irregular. Su sección transversal es un círculo perfecto terminado con una pequeña variante cónica y esto le hace ser bastante complicado físicamente. Esta variante cónica no le permite comportarse como un tubo cerrado,

por que produce armónicos pares en esta sección. Otra de las peculiaridades del clarinete se encuentra la producción de intervalos de  $12^\circ$  con la misma posición digital, mientras que en otros instrumentos la relación interválica es de  $8^a$ . La extensión del clarinete se divide en cinco partes o registros: el grave, el medio-inferior, el medio-superior, el agudo y el sobreagudo. Cada registro tiene un colorido sonoro diferente y unas características que hacen que el clarinete sea también uno de los instrumentos más interesantes por las particularidades tímbricas que aporta en cada uno de sus registros. El clarinete es uno de los instrumentos que mayor capacidad de dinámica permite. La capacidad dinámica es el resultado del control de emisión del sonido. El cuerpo del propio instrumentista es el responsable de este control y sobre él incide directamente embocadura del clarinete, la boquilla y la caña o lengüeta simple. En la zona grave, Villa Rojo es un defensor de los clarinetes perfeccionados o clarinetes dotados con la llave del mi bemol grave. Según él esta llave amplía las posibilidades del instrumento con un sonido más además de suavizar algunos sonidos más ásperos. La posición de Villa Rojo no es compartida por la mayor parte de los clarinetistas que utilizan el sistema francés. Es cierto que esta llave es una muestra más de la evolución de clarinete -que no se puede negar con convencionalismos historicistas- pero también es cierto que plantea problemas y desajustes de afinación en el registro grave. La parte medio inferior es mucho menos consistente, y por lo tanto menos rica en armónicos. Pero ésta es la parte de mayor facilidad de emisión en el clarinete. Villa Rojo desmiente la creencia -tan difundida- que afirma que los sonidos sol-sostenido, la y si bemol son vacíos y desafinados. Esta creencia no es falsa y está fundamentada en problemas de afinación que pueden llegar a hacerse extensibles al fa, fa sostenido y sol. Estos

sonidos presentan problemas de afinación por motivos acústicos. Se trata de una zona en la que los sonidos son emitidos a través del tubo prácticamente abierto. Los denominados sonidos con el “tubo al aire” son mucho más complejos de controlar en cuanto a afinación al no tener la consistencia de los sonidos denominados de “tubo cerrado”. Denominamos aquí “tubo al aire” los sonidos que se realizan cuando no se cubre ningún agujero o se acciona llave alguna, o bien, sólo se cubren uno o dos agujeros o se accionan una o dos llaves del cuerpo superior del clarinete. La denominación de “tubo cerrado” no se emplea. El cambio del registro medio-inferior al registro medio-superior siempre ha planteado problemas. Se trata de un paso brusco por varios motivos. El primero de ellos es el cambio de un “tubo al aire” por un “tubo cerrado”. El segundo de los motivos es la acción de la llave que produce el intervalo de duodécima. El tercero es la naturaleza del sonido de este registro, que exige un control de la columna de aire mayor que en el registro anterior. Esta parte del clarinete es utilizada especialmente para la simultaneidad de los sonidos reales, procedimientos de difícil obtención en otras partes del instrumento. La parte aguda no provoca dificultades en los cambios ni grandes problemas de emisión. Villa Rojo afirma que tanto esta parte como la sobreaguda ofrecen buenos resultados en la obtención simultánea de sonidos reales con sonidos, resultantes. La parte sobreaguda tiene la dificultad de ser generada a partir de armónicos por lo tanto las posiciones normales utilizadas en las otras partes no sirven y es necesario el empleo de las “tranquillas”. Se denominan “tranquillas” a las posiciones artificiales empleadas por el instrumentista para facilitar la digitación, perfeccionar la afinación u obtener con mayor facilidad y mejor afinación un sonido de la región sobre aguda.

La presentación de las posibilidades del clarinete en el tercer apartado, es apetecible para cualquier intérprete y asombra al neófito del instrumento. Villa Rojo comienza el apartado con la frase “Las posibilidades del clarinetes son infinitas”, anunciando lo increíble de los materiales de va a mostrar a lo largo del libro. Las posibilidades del clarinete que estudia Villa Rojo parten de una innovación importante: la consideración del clarinete, instrumento de uso tradicionalmente monódico, como un instrumento polifónico. Pero Villa Rojo hace una serie de aclaraciones que marcan la diferencia entre la utilización polifónica de los instrumentos monódicos y los instrumentos polifónicos propiamente dichos. También señala la diferencia entre la sonoridad de un instrumento monódico utilizado de forma polifónica y dos instrumentos monódicos, puesto que este ha sido un tema discutido por los propios intérpretes que creen que el empleo polifónico de los instrumentos tradicionalmente monódicos es una forma de desvirtuación del sonido. Por ello, el compositor advierte de las limitaciones naturales del instrumento.

-Un sólo instrumento nunca podrá realizar la labor de dos, por muy perfeccionada y difundida que esté su técnica, pero el resultado de uno siempre será más apetecible y rico de color.

-El control por parte del instrumentista de los dobles; triples o más sonidos no es absoluto, y resultará casi imposible alcanzar una misma dinámica entre ellos, más aún si se tiene presente que pueden ser de distinta naturaleza -reales, armónicos, resultantes-.

-Los resultados que ofrece el clarinete polifónicamente tienen unas características significativas y de gran personalidad, pero el intérprete necesita de una cierta libertad para su ejecución.

Tras pequeños ejemplos de las posibilidades de la extracción polifónica en el clarinete, Villa Rojo aborda uno por uno los multifónicos. El concepto de “multifónico” fue acuñado por Villa Rojo, y hace referencia a la extracción de varios sonidos en el clarinete de forma simultánea. El primero de los multifónicos que presenta está basado en la posibilidad de realizar simultáneamente dos “sonidos reales”, tomando como base el sonido inferior de toda la parte grave o medio inferior. Villa Rojo denomina “sonidos reales” a los sonidos obtenidos en la extensión normal del instrumento. La digitación empleada es la del sonido inferior y la posición de la embocadura la del sonido superior. El intervalo resultante es de duodécima. Villa Rojo indica que es un recurso que sólo puede realizarse en movimientos lentos porque la emisión de dos sonidos de estas características necesita un determinado espacio de tiempo. Este intervalo siempre estará en función de la habilidad de ejecución del intérprete.

Sonidos reales.



A través de diferentes ejemplos vemos como el resto de los compositores utilizan los procedimientos de este tratado en su música para clarinete. Es necesario aclarar que la mayor parte de estas partituras están escritas para Villa Rojo y el LIM.

Sonidos reales simultáneos. Ejemplo tomado de *Espectros* de Agustín González Acilu.



Sonidos reales utilizados en *Vosotros y...* de Jesús Villa Rojo.

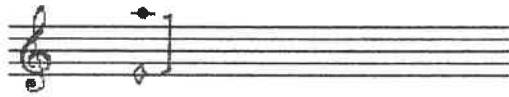


El segundo de los multifónicos es el denominado “sonido real y resultante”. Dentro de los resultantes Villa Rojo divide los obtenidos en la parte aguda de los obtenidos en la parte sobre aguda. Entre los sonidos reales de la parte aguda y sus resultantes hay una distancia más o menos aproximada de una octava más una cuarta. Esta distancia se guarda a lo largo de todo el registro, mientras que de los siete sonidos de la parte sobreaguda solo se pueden obtener dos resultantes: mi bemol y fa sostenido. En la parte aguda, concretamente en el fa y en el fa sostenido, se puede producir un tercer resultante trinando el fa sostenido resultante con el sol sostenido resultante.

Sonidos reales de la parte aguda y resultantes.



Sonido real y resultante empleado en *L.I.M 79* de Claudio Prieto.



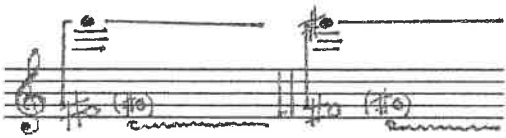
Sonido real en la parte aguda y resultante empleado en *Reflejos* de Claudio Prieto.



Sonidos reales de la parte sobre aguda y resultantes.



Posibilidades de trinos entre los resultantes.



La movilidad en la parte sobre aguda no afecta a los resultantes. Esto hace produce una especie de nota pedal en el resultante mientras que los sonidos reales efectúan el movimiento. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



Sonido resultante tenido y movimiento en los sonidos reales utilizado en *...y después* de Agustín Bertomeu.

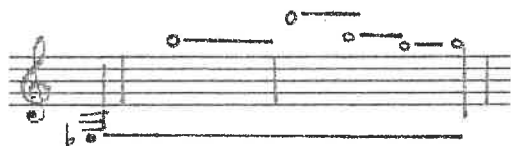


Ejemplo de sonido real de la parte sobre aguda y sonido resultante extraído de *Música sobre equis resultados* Jesús Villa Rojo.

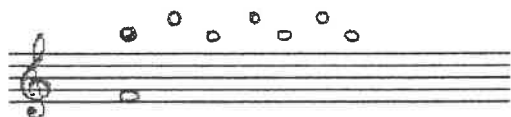


El tercer multifónico es el resultado de la emisión simultánea del sonido real y los sonidos armónicos. Este recurso solo puede ser realizable en la parte grave, la zona medio inferior y la zona medio aguda. Su realización no es posible en la parte sobre aguda porque está formada por armónicos. La parte grave es la más rica en sonidos armónicos y a medida que se asciende en la altura de los sonidos éstos serán más pobres en cuanto al número de armónicos. La parte cuya frecuencia debe controlar el intérprete es la grave, puesto que el control de la frecuencia de los armónicos es verdaderamente problemático. El sonido real y el sonido armónico ofrecen a su vez múltiples posibilidades.

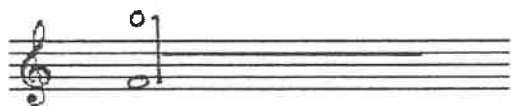
Sonido real y armónicos en *Versos a 4* de Angel Oliver.



Movilidad de los armónicos sobre un sonido real.



Armónicos tenidos sobre un sonido real.





Sonido real sobre un sólo armónico cuyo resultado es la resonancia interferencial.

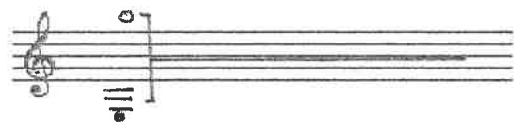


Sonidos reales en movimiento con un armónico tenido.

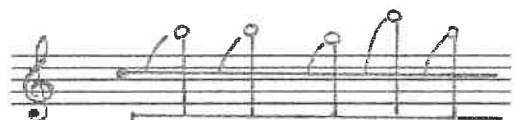


A estas calidades sonoras se pueden unir las distintas articulaciones y elaboraciones de la columna de aire.

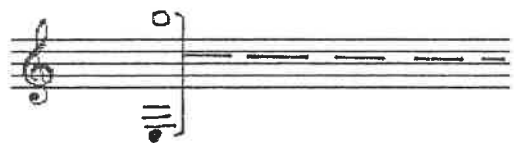
El sonido fundamental y el armónico se mantienen tenidos. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



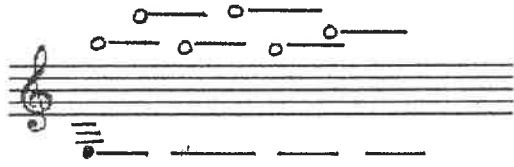
El sonido fundamental es mantenido, mientras los armónicos se mueven y superponen ligados. Empleado en *Espectros* de Agustín González Acilu.



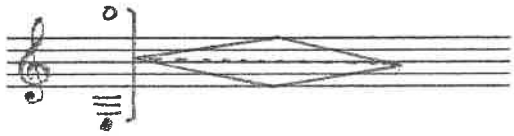
El sonido fundamental y los armónicos son atacados suavemente -no secos-. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



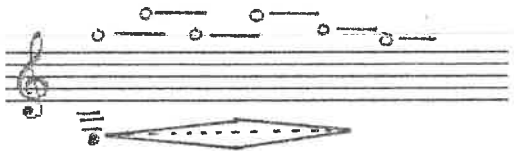
El sonido fundamental es atacado suavemente con armónicos que cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



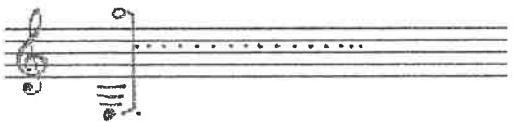
El sonido fundamental y los armónicos son atacados suavemente en *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido fundamental es atacado suavemente en *crescendo* y *accelerando*. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



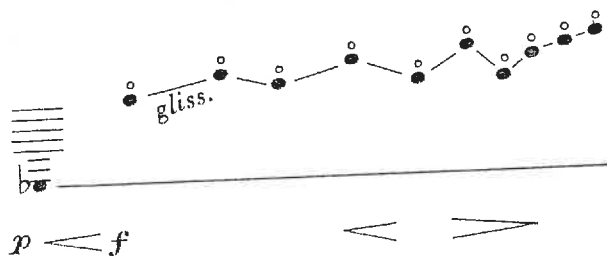
El sonido fundamental y los armónicos son atacados secamente. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



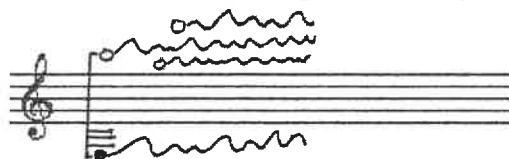
El sonido fundamental es atacado secamente con armónicos que cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



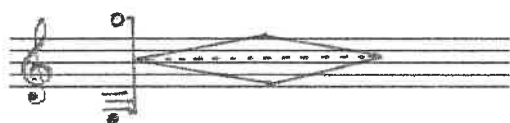
*Glissando* entre los armónicos producidos sobre un sonido real. Empleado en *Hoquetus* de Tomás Marco.



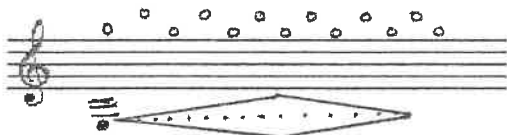
Sonido real con oscilaciones ascendentes y descendentes sobre el que se realizan armónicos con oscilaciones ascendentes y descendentes. Utilizado en ...y después de Agustín Bertomeu.



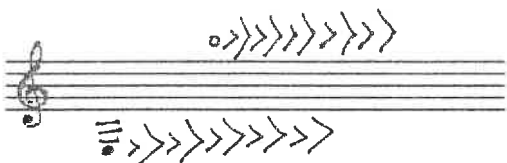
El sonido fundamental y los armónicos son atacados secamente en *crescendo* y *accelerando*, *disminuyendo* y *rallentando*. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido fundamental es atacado secamente en *crescendo* y *accelerando*, *disminuyendo* y *rallentando* con armónicos que cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido fundamental y los armónicos son atacados secamente, con distinta velocidad e intensidad. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



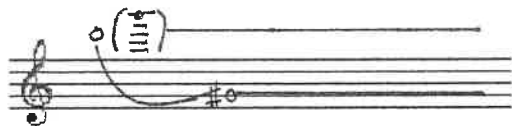
El cuarto multifónico es el obtenido con el sonido resultante y los sonidos armónicos. Realmente sólo se puede realizar con nueve sonidos resultantes. En este tipo de recursos se omite la realización del sonido real emitiendo directamente el resultante y su armónico. La dificultad de este multifónico es importante puesto que se obtienen a la vez dos sonidos cuyo control es bastante complejo,

sobre todo si realizamos diferentes dinámicas y elaboraciones sobre los mismos.

Las posibilidades que ofrece este multifónico son también múltiples. Se pueden dividir en: posibilidades de emisión y combinación, y en posibilidades de elaboración y ataque de las distintas calidades sonoras tratadas. En función de la emisión, un armónico puede ser emitido con los resultantes simultáneamente o bien puede ser emitido primero el resultante y luego el armónico, o viceversa. El armónico puede ser tenido moviéndose los resultantes, y viceversa. En cuanto a las posibilidades de elaboración tanto de los armónicos como de los resultantes estas son varias y variadas. Este recurso no ha sido empleado únicamente por Villa Rojo, sino que a partir de este tratado vemos cómo ha sido utilizado, al igual que los anteriores y posteriores recursos, por otros compositores.

Las dos emisiones que presentamos a continuación no son simultáneas desde el inicio del sonido, sino que primero se emite una frecuencia y después otra para luego coincidir ambas.

Emisión primero del sonido armónico y después el sonido resultante.  
Utilizado en ...y después de Agustín Bertomeu.

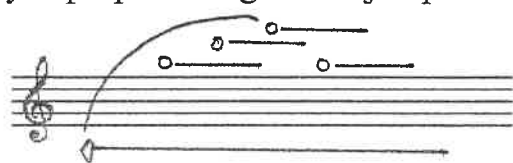


Emisión primero del sonido resultante y después del sonido armónico. En ...y después de Agustín Bertomeu.

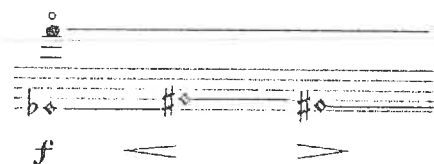


El movimiento de los armónicos es una de las posibilidades repetidamente empleadas, puesto que el clarinete permite una gran movilidad de sus armónicos debido a su relativamente fácil obtención, sobre todo si no se especifica la frecuencia de los mismos.

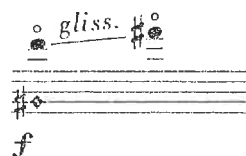
El sonido resultante es mantenido mientras los armónicos se mueven y superponen ligados. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido armónico es tenido mientras los resultantes se mueven. Utilizado en *Hoquetus* de Tomás Marco.



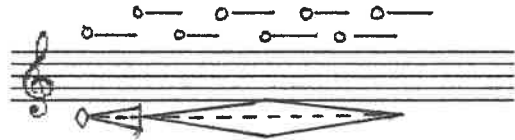
El sonido resultante es mantenido mientras se mueven en un *glissando* los armónicos. Empleado en *Hoquetus* de Tomás Marco.



El sonido resultante es atacado suavemente, mientras los armónicos cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



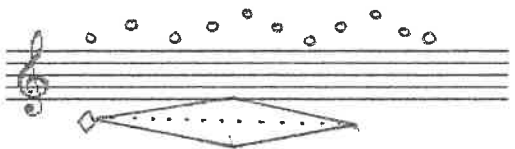
El sonido resultante es atacado suavemente en *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*, mientras los armónicos cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido resultante es atacado secamente mientras los armónicos cambian y se superponen. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido resultante es atacado secamente en *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



El sonido resultante y los armónicos son atacados secamente con distinta velocidad e intensidad. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



*Glissando* producido entre dos sonidos resultantes y sus armónicos. Empleado en *Hoquetus* de Tomás Marco.



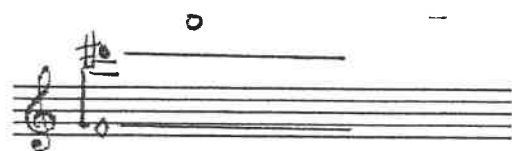
El quinto multifónico es la combinación de los anteriores mediante la emisión simultánea del sonido real con los resultantes y

los armónicos. El centro de la fusión es el sonido real. A él son unidos el armónico y el resultante. La voz puede también puede emitirse a través de los tubos sin afectar la emisión de los sonidos del instrumento. La extensión en la que pueden obtenerse las tres calidades sonoras de forma simultánea es la misma en la que pueden realizarse el sonido real y el sonido resultante. Villa Rojo recomienda el empleo de este recurso en dinámicas en *piano* y advierte que solo es posible la realización en valores lentos. En cuanto al ataque este puede ser simultáneo o realizando diversos tipos de combinaciones. Si tratáramos de realizar este recurso en una dinámica *forte* el resultado sería similar al de un sonido roto, puesto que se provocarían choques frecuenciales. La obtención de este procedimiento es sumamente compleja y para alcanzar su dominio es absolutamente indispensable controlar la emisión, por separado, de cada uno de los tipos de sonido y después controlar la simultaneidad de las emisiones realizándolas de dos en dos (real y resultante, real y armónico, resultante y armónico).

Emisión simultánea de sonido real, sonido resultante y sonido armónico en ...y después de Agustín Bertomeu.



Emisión simultánea del sonido real y el resultante e incorporación posterior del armónico en ...y después de Agustín Bertomeu.



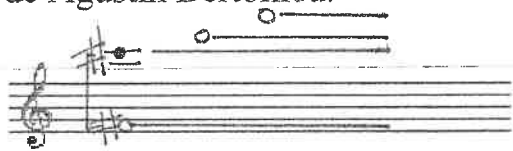
Emisión primero del sonido resultante y después simultáneamente del real y el armónico en ...y *después* de Agustín Bertomeu.



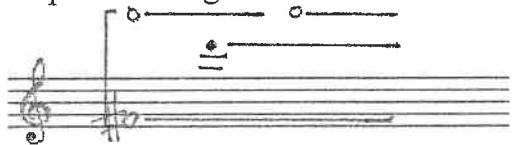
Emisión primero del sonido resultante y el armónico simultáneamente y posterior incorporación del sonido real en ... y *después* de Agustín Bertomeu.



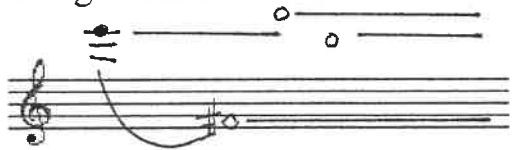
Emisión primero del real y el resultante simultáneamente y posterior incorporación de forma sucesiva de dos armónicos en ... y *después* de Agustín Bertomeu.



Emisión primero simultánea de sonido armónico y resultante a la que luego se incorporan el sonido real y un segundo armónico en ...y *después* de Agustín Bertomeu.



Emisión de sonido real al que luego se unen en orden sucesivo y a intervalos de tiempo el resultante y dos armónicos en ... y *después* de Agustín Bertomeu.

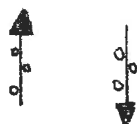




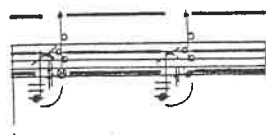
Los sonidos rotos son el penúltimo tipo de multifónicos. Están formados por la simultaneidad del sonido real y los sonidos armónicos. La peculiaridad de los sonidos rotos radica en el choque interferencial que se produce entre los armónicos, cuya separación interválica es mínima. Esta separación es la responsable de que se produzca este choque intermitente entre los sonidos. Este recurso puede realizarse en la parte grave, la parte medio inferior y la parte medio superior del instrumento, siendo la parte medio inferior la más aconsejable. Los sonidos rotos son utilizados constantemente por Villa Rojo en las obras pertenecientes a su segundo periodo compositivo; pero también son empleados por otros muchos compositores. Se ha considerado a este recurso como el más revolucionario de los presentados en el tratado. Aunque su obtención puede parecer compleja no es así, puesto que el compositor aporta una tabla de digitaciones para realizar las diferentes frecuencias que pueden alcanzar los sonidos rotos.

Villa Rojo utiliza una grafía específica para indicar la realización de este procedimiento. Algunos compositores respetan esta grafía, pero otros aportan signos gráficos nuevos sumamente interesantes.

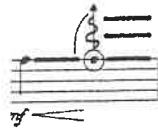
Sonidos rotos en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



Sonidos rotos en *...y después* de Agustín Bertomeu.



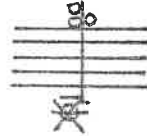
Sonidos rotos en *Espectros* de Agustín González Acilu.



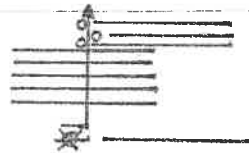
Sonidos rotos en *Reflejos* de Claudio Prieto.



Sonidos rotos en *Sonata 8* de Claudio Prieto.



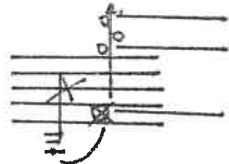
Sonidos rotos en *Tlapuzalli* de Manuel Enríquez.



Sonidos rotos en *Solo N.9* de László Dubrobay.



Sonidos rotos en *Fantasia* de Agustín Bertomeu.



Otro procedimiento es el producido por la simultaneidad de la voz del instrumentista y el sonido del clarinete, ambos emitidos por el mismo tubo del instrumento. Villa Rojo no considera que este recurso sea un multifónico. No puede ser considerado un multifónico

porque la voz emitida por el tubo no es un sonido producido expresamente por el clarinete sino un sonido producido a través del clarinete. La diferencia entre la voz y el sonido natural del instrumento es el punto de vibración. En la voz del instrumentista la vibración se produce en las cuerdas vocales. Cuando la voz entra en contacto con el clarinete el sonido ya se ha producido. Sin embargo la vibración se produce en el clarinete por la vibración de la columna de aire, cuando ésta entra en contacto con la lengüeta. La voz y el sonido tienen una naturaleza distinta y también una emisión totalmente diferente. Pero ambas se fusionan aportando una poderosa riqueza sonora. La voz permite realizarse simultáneamente con el sonido junto con varias calidades sonoras: los sonidos reales, los resultantes o los armónicos. La obtención simultánea de estos sonidos de distinta naturaleza es posible en los registros en los que se puede realizar el sonido del clarinete. La dificultad de este procedimiento aumenta en el momento que entre sonido y voz se realizan intervalos de segunda menor o segunda mayor; sin embargo al unísono la posibilidad sería muy sencilla para el intérprete. En la notación se suele indicar el tipo de registro que debe utilizar el intérprete al emitir el sonido vocal. Este procedimiento puede enriquecerse considerablemente mediante la realización de múltiples tipos de ataques, elaboraciones, intervalos ligados o separados, emisión simultánea o separada de cada uno de los sonidos. La dinámica está limitada a la hora de emplear este recurso. Es importante tener en cuenta que mantener los sonidos en *pianísimo* se convierte en un proceso dificultoso, siendo realizables sin problemas a partir del *mezzoforte* y con seguridad en el *forte* y en el *fortísimo*.

La obtención de este recurso no es compleja, y es posible en todos los instrumentos de viento. Su realización no exige habilidades técnicas importantes, puesto que lo que implica, sobre todo, es un alto grado de control sobre la columna de aire que necesita mayor grado de presión para hacer vibrar la lengüeta que la empleada sólo cuando cantamos. Las posibilidades de este recurso se amplían con la realización simultánea de tres sonidos, real, voz y armónico, o bien, voz, resultante y real, a la vez que con las elaboraciones y ataques.

Voz del registro grave y sonido real del registro grave en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



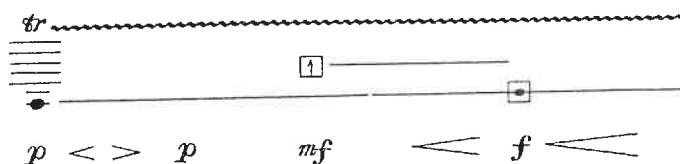
Voz en el registro grave con sonido real del registro agudo en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



Sonido real grave tenido y voz moviendo primero en el registro agudo y luego en el grave en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



Sonido real en el registro grave simultáneamente con voz en el registro agudo al que suceden, sonido en el registro grave y voz al unísono en *Hoquetus* de Tomás Marco.



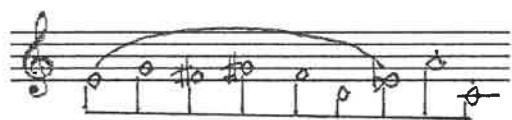
Villa Rojo también estudia ampliamente los distintos tipos de calidades sonoras. Estas calidades habían sido presentadas en los multifónicos, pero ahora son expuestas de forma independiente. Lógicamente, tras haber visto la utilización polifónica del instrumento, este tipo de sonidos no resultan tan atractivos, aunque evidentemente enriquecen la concepción sonora del clarinete y de los otros instrumentos a los que se apliquen estas técnicas.

El primero de los sonidos es el resultante, que ofrece una obtención independiente. Este sonido se puede realizar sin necesidad de emitir el sonido real del cual proviene. Siempre es necesario tener en cuenta que el sonido resultante solo es posible a partir de la fusión con el real, pero cuando se emplea sólo se elimina el real. Puede aparecer solo o unido -en orden sucesivo- a un sonido real. Además, el resultante ofrece amplias posibilidades de elaboración.

*Flutterzunge* sobre sonido resultante.



Sucesión de resultantes primero ligados y luego picados en ...y después de Agustín Bertomeu.



El armónico es una de las calidades más habituales, puesto que su estudio es habitual en la técnica de todos los instrumentos de viento. La peculiaridad más interesante que presenta Villa Rojo en los armónicos cuando estos aparecen solos es la elaboración, así como la grafía ausente de indicación de frecuencia.

El clarinete es uno de los instrumentos más ricos en armónicos pero -como el mismo Villa Rojo indica- hay poca diferencia entre el sonido real y el sonido armónico. La existencia de una misma posición digital para la obtención de hasta cinco armónicos -en algunos sonidos- hace que el control de la frecuencia sea complejo, y por lo tanto también sea complejo fijar la altura. Los armónicos son susceptibles a infinitas elaboraciones sonoras, combinaciones y tipos de ataques.

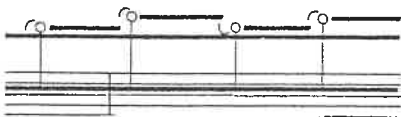
Sonidos armónicos (sin determinar su frecuencia) en *Reflejos* de Claudio Prieto.



Sonidos armónicos en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



Sonidos armónicos en *Espectros* de Agustín González Acilu.



Sonidos armónicos en *LIM 79* de Claudio Prieto.



El siguiente recurso es la voz, ésta puede ser emitida a través del tubo sin ningún tipo de sonido adicional propio de la vibración de la lengüeta. Puede ser considerado como un recurso poco interesante, puesto que no aprovecha las cualidades del clarinete, pero debemos tener en cuenta que en función de las características del tubo: su longitud, el tipo y número de perforaciones, su material, su forma cónica y cilíndrica, el grosor de la madera, etc, el sonido de la voz es totalmente diferente y peculiar.

La voz emitida a través del tubo del instrumento es un procedimiento totalmente habitual de la práctica instrumental primitiva. Este recurso es tan innato a la experimentación con cualquier tubo sonoro que es sencillo ver como un niño pequeño cuando le ofrecen cualquier tubo sonoro lo primero que hace es emitir voz a través de los tubos. Por lo tanto, emitir voz a través de un tubo sonoro es tan o más natural que emitir soplo de aire. Villa Rojo no determina la frecuencia de la voz sino que tan solo fija el registro; voz aguda, voz central o voz grave. La emisión de voz por el tubo permite una serie de posibilidades de elaboración.

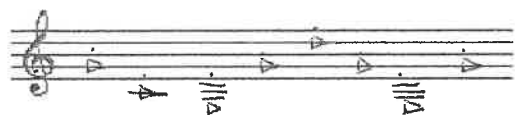
Voz en el registro medio en sentido ascendente y ligada en *Reflejos* de Claudio Prieto.



La emisión de aire a través del tubo, al igual que la voz, puede también parecer un procedimiento demasiado simple y también un desaprovechamiento de los recursos sonoros. Pero como ocurría con el recurso anterior, es una posibilidad más que es totalmente válida y aprovechable si tenemos en cuenta de que las características físicas del instrumento hacen que sea tan interesante como el sonido convencional, en cuanto a la forma de obtención, del mismo.

La emisión de aire a través de los tubos es un procedimiento que permiten los instrumentos de viento. Este recurso se realiza introduciendo aire a través del instrumento, pero sin la fuerza suficiente para alcanzar el punto de excitación de la lengüeta. La sonoridad del aire va cambiando a medida que se pasa de una posición a otra. Villa Rojo matiza que el cambio de sonoridad más acusado se produce en el cambio del “tubo cerrado” al “tubo al aire”. Las emisiones de aire son susceptibles a la realización de diversas elaboraciones.

Sonidos secos. Ejemplo de *El clarinete y sus posibilidades*.



Sonidos prolongados. En *Espectros* de Agustín González Acilu.

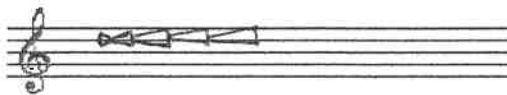




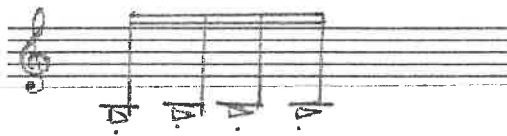
Sonidos prolongados con *vibrato*.



Sonidos en *crescendo*, *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*. En *Espectros* de Agustín González Acilu.



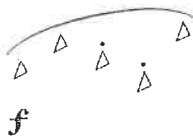
Articulados picados. En *Solo N.9* de Laszlo Dubrobay.



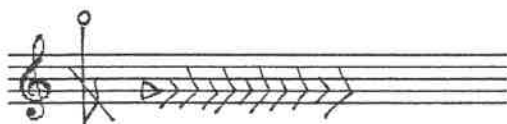
Articulados ligados. En *Versos a 4* de Ángel Oliver.



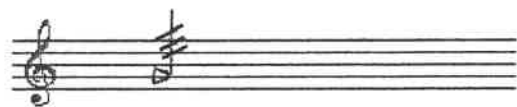
Articulados picados-ligados. En *Hoquetus* de Tomás Marco.



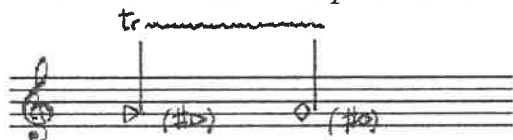
Prolongación del sonido, atacándolo con distinta velocidad e intensidad secamente. En *Espectros* de Agustín González Acilu.



*Flutterzunge.* En *Espectros* de Agustín González Acilu.



Trino. En *Un altro capriccio* de Mauro Porro.



*Glissando.* En *Solo N.9* de Laszlo Dubrobay.



Villa Rojo muestra otra de las posibilidades, negadas a este instrumento durante largo tiempo por la técnica tradicional. Una de las obsesiones del instrumentista es fijar la afinación y controlarla, eliminando así los cambios no deseados de frecuencia. Mediante los cuartos de tono, aprovechamos la flexibilidad de la embocadura del clarinete para variar la frecuencia a nuestro antojo moviéndonos en un ámbito menor al semitono que la distancia mínima que permite la disposición de agujeros y llaves del instrumento.

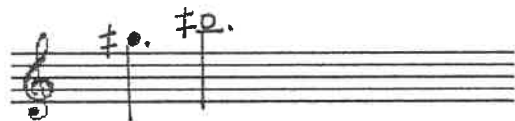
Los cuartos de tono no son una innovación de la música contemporánea. Se trata de un procedimiento relegado a partir de la creación del sistema temperado. El problema radica en que los instrumentos de viento -que hoy conocemos- están contruidos tomando como base este sistema. Con la expansión armónica y melódica surge en la música occidental un nuevo interés por estas distancias y se ponen en marcha proyectos de construcción de

instrumentos que superan la barrera del sistema temperado. La electrónica, la música oriental, la música primitiva y la música folklórica de algunos países fueron el principio del interés por esta posibilidad, negada en la música culta occidental durante tanto tiempo. Según Alois Haba<sup>238</sup>, Carrillo realizó en 1925 varios instrumentos que pudieran realizar cuartos de tono para interpretar sus obras. Entre los instrumentos que Carrillo construyó estaba un clarinete que no tuvo mucha aceptación por parte de otros constructores e intérpretes. El clarinete -que hoy en día conocemos- no está construido para realizar cuartos de tono pero según Villa Rojo, la habilidad del ejecutante y su conocimiento técnico pueden permitir -siempre con limitaciones- soluciones satisfactorias. La modificación de la embocadura es la forma más sencilla de obtener estas modificaciones sonoras. Si se emplearan posiciones digitales, el intérprete se daría cuenta de que el clarinete no tiene llaves suficientes para obtener este procedimiento. El cuarto de tono descendente es más sencillo de obtener con leves movimientos de embocadura. Villa Rojo indica que la forma de obtenerlo es aflojando la embocadura, produciendo así el descenso de la frecuencia. Ascendentemente, se consigue oprimiendo la embocadura. Al modificar la embocadura, el intérprete se encuentra con la limitación física de la boquilla y de la caña. Los cuartos de tono se pueden utilizar en valores largos por que su utilización en valores cortos es imposible de realizar correctamente debido los cambios e embocadura.

---

<sup>238</sup> HABA. A.: *Nuevo tratado de armonía*. Real Musical. Madrid. 1984. Pág. 7.

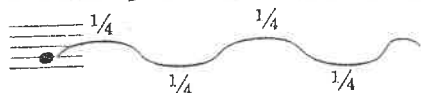
Cuarto de tono ascendente.



Cuarto de tono descendente.



Oscilación ascendente y descendente de cuarto de tono.

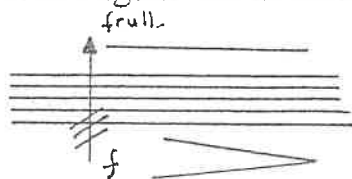


Uno de los aspectos más interesantes de sus investigaciones ha sido la aplicación al clarinete de diferentes elaboraciones, no empleadas tradicionalmente.

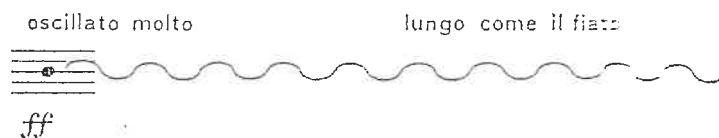
Las elaboraciones de la columna sonora permiten una serie de variaciones que Villa Rojo convierte en parámetros que pueden ser controlables. En el pasado, estos parámetros no eran controlados por los compositores. Sin embargo, ahora se dejan a la voluntad del intérprete otros como la frecuencia y la duración mientras se intentan controlar éstos. La elaboración permite realizar diferentes vibrados, irregularidades dinámicas, trinos, trémolos, *flutterzunge* y diversidad de ataques. En la obra de Villa Rojo estos son parámetros que siempre están controlados. La oscilación, por ejemplo, no puede tener mayor amplitud que el tono porque sino se transformaría en un *glissandi*. Este recurso puede ser practicado en toda la extensión del instrumento, y en ella se produce una alteración ascendente o

descendente de medio tono. La embocadura es la responsable de la consecución de este procedimiento. Puede realizarse con el sonido real o con las diferentes calidades sonoras: voz, aire, armónico, resultante. Su realización permite llevar este recurso a todos los multifónicos. Los trinos son realizables en cualquier registro o extensión. Los trémolos presentan dificultades a partir del intervalo de novena y en la parte sobreaguda Villa Rojo indica que necesitan una atención especial. Se pueden aplicar al sonido real y resultante, al sonido resultante solo, a voz y sonido. Los trinos a distancia de cuarto de tono son de fácil obtención si se dispone de llaves adecuadas, sino son imposibles. En los trémolos sucede lo mismo con los trinos. A continuación, exponemos los tipos de elaboraciones que emplea, tanto Villa Rojo como otros compositores, así como la grafía asociada a las mismas.

*Flutterzunge* en sonido agudo sin determinar frecuencia.



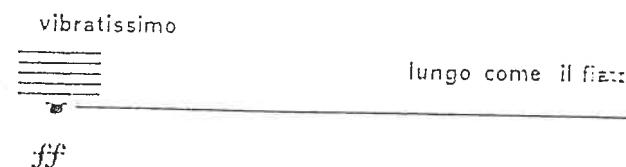
Sonido oscilado.



Sonido vibrado.



Sonido muy vibrado.



Oscilación de sonido en *Versos a 4* de Ángel Oliver.



- El *glissando*:

El *glissando* es una incorporación de la música de jazz. Su utilización ha sido muy difundida a lo largo del siglo XX recordemos el *glissando* con el que el clarinete finaliza el *Concierto para clarinete y orquesta* de Aaron Copland. Su empleo es bastante generalizado, pero su particularidad -en Villa Rojo- radica en el uso del *glissando* en los multifónicos. Villa Rojo es consciente, y así lo advierte, de que no va a aportar nada que no esté dicho sobre el *glissando* pero sí que ofrece unos datos interesantes y amplía las probabilidades de éste, al incorporarlo a todos los recursos anteriormente citados. Las técnicas de obtención del *glissando* son variadas. Puede utilizarse la variación de la embocadura, la acción de la garganta o el desplazamiento de la digitación. El clarinetista puede utilizar los medios que mejor le convengan para unir dos puntos sonoros sin detenerse en ningún punto intermedio.

*Glissando* entre dos resultantes con sus armónicos.



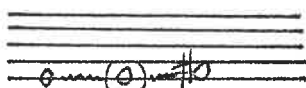
Sonido tenido y *glissando* entre los armónicos.



*Glissando* desde sonido del registro grave sin frecuencia determinada y armónico sobreagudo de frecuencia determinada.



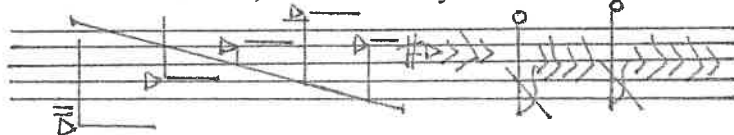
*Glissando* entre sonidos resultantes.



- Sonidos de diversas naturalezas en sentido monódico:

Lo que Villa Rojo denomina “sonidos de diversas naturalezas en sentido monódico” son distintas calidades sonoras que se realizan en orden sucesivo y no simultáneo. Parte de la base de que todo sonido - cualquiera que sea su naturaleza- puede ser precedido por otro sonido de distinta naturaleza que el anterior.

Sucesión de aire, armónicos y resultantes.

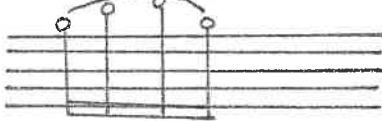


- Articulaciones:

El clarinete permite la realización de cualquier tipo de articulaciones, teniendo siempre en cuenta las limitaciones del instrumento. En el sonido real puede realizarse sin ningún problema cualquier articulación: picado, ligado, picado-ligado. Pero en los sonidos reales simultáneos no se pueden realizar picados secos, al igual que sucede en el resto de los multifónicos. Villa Rojo denomina “picado seco” el tipo de articulación que los clarinetistas

denominan *staccato*. Sin embargo, los sonidos resultantes independientes sí permiten todo tipo de articulaciones. Los armónicos son más ricos en elaboraciones y articulaciones cuando su frecuencia es indeterminada. En los cuartos de tono se puede realizar cualquier tipo de articulación excepto los ligados, cuya obtención es dificultosa y poco precisa con similitud a un pequeño *glissando*. Los “sonidos de diversa naturaleza en sentido monódico” pueden realizarse con cualquier tipo de articulación.

#### Armónicos ligados.



#### Armónicos picados en *Espectros* de Agustín González Acilu.



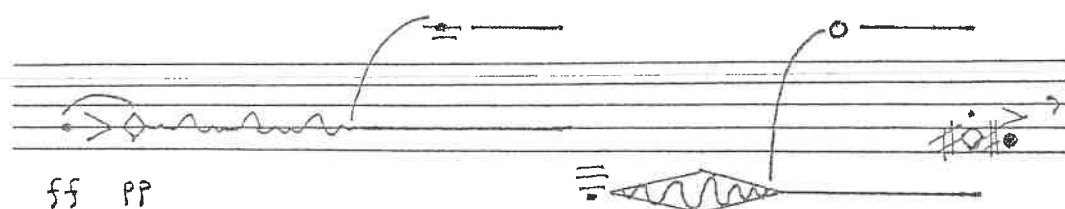
- Dinámica:

El clarinete es un de los instrumentos de mayor amplitud dinámica. Esta va desde un *piano* -apenas perceptible- hasta un *fortísimo*. Villa Rojo hace énfasis en la distinta capacidad y riqueza dinámica del clarinete, en función de sus partes. La parte grave es la que más posibilidades de dinámica ofrece y a la vez la que mejores elaboraciones en distintas amplitudes dinámicas posibilita. La extensión de los sonidos rotos se limita a la amplitud, que va desde el *piano* hasta el *mezzoforte*. En general, todos los multifónicos necesitan partir -al menos- de un *piano* para ser audibles. La voz y el sonido pueden llegar a un *fortísimo* (*fff*), posibilidad que no ofrecen el resto de los sonidos simultáneos cuyo límite es el *mezzoforte* en la parte grave. La parte medio inferior puede realizar desde un



*pianísimo* (*ppp*) hasta un *forte* (*ff*). Los sonidos rotos se obtienen desde un *piano* hasta un *forte* (*f*), ofreciendo la voz y el sonido simultáneos las mismas posibilidades que ofrecían en la parte grave. En la parte medio superior la amplitud posible va desde el *pianísimo* (*pp*) hasta el *fortísimo* (*fff*). La parte aguda comparte la misma amplitud que la zona medio superior. En la parte sobre aguda las limitaciones aumentan obteniendo *pianísimos* de poca calidad y *fortísimos* estridentes sin la calidad sonora de los otros registros.

Fragmento de ejercicios propuesto por Villa Rojo en *El clarinete y sus posibilidades*.

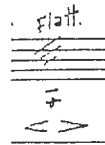


-*Flutterzunge*:

El *flutterzunge* es el último procedimiento o recurso que Villa Rojo expone. Utiliza este vocablo alemán para designar a una vibración lingual producida por la pronunciación de forma continua de varias “rrrr”. Villa Rojo afirma que no es incorrecto denominar a este procedimiento como “redoblillo”, “*frullatti*” o “*trémolo*”. Pero, la denominación de *flutterzunge* tiene más difusión internacional. Este procedimiento tiene una serie de limitaciones técnicas en cuanto a la dinámica. En la parte grave, medio inferior y medio superior no permite más que un *mezzoforte* mientras que en la parte aguda no

puede ser inferior a un *forte* (*f*). En la parte sobre aguda, los problemas de dinámica carecen de importancia porque los mismos problemas de realización obstaculizan la emisión del sonido. El *flutterzunge* su puede realizar sin problemas en los sonidos reales, sonidos resultantes, voz y sonido-en el resto de los sonidos simultáneos ofrece muchas dificultades de realización-, aire solamente, trinos y trémolos y *glissando* en breve intervalo.

Ejemplo de *Flutterzunge*.



Al final del trabajo -a modo de apéndice-, Villa Rojo aporta toda una serie de obras, ochenta y seis en total, en las que se utiliza este tipo de procedimientos. Estas obras tienen en común el hecho de haber sido realizadas para el LIM y, también, el hecho de haberse basado en *El clarinete y sus posibilidades* para la realización de la parte del clarinete. Un apéndice de signos utilizados en el trabajo aporta una información indispensable para las grafías no convencionales que van indisolublemente unidas a estos procedimientos. Y por último, una tabla de posiciones ofrece las distintas posibilidades de posición digital para la obtención de multifónico.

#### IV. 2. *El clarinete actual.*

*El clarinete actual* es, al igual que *El clarinete y sus posibilidades*, una iniciativa pionera en este instrumento, puesto que es una aportación más que interesante a la literatura para clarinete.

Esta publicación nace como consecuencia de los dos trabajos anteriores de Villa Rojo, *El clarinete y sus posibilidades* y *Lectura Musical Iº*. El libro consiste en la recopilación de una antología de obras de compositores que son conocedores de las investigaciones del compositor. La labor de Villa Rojo en este tratado ha sido realizar el prólogo y la introducción, así como organizar la publicación, estudiar las partituras y analizarlas desde el punto de vista técnico e interpretativo. Las obras comentadas y analizadas pertenecen a once autores, entre los que se encuentra una, *Tucano*, del propio Villa Rojo. El análisis de las obras es sumamente interesante, puesto que el enfoque es el de un compositor que a su vez conoce los lenguajes que generan las obras publicadas.

Todas las obras fueron compuestas para la ocasión a excepción de *Cirit* de Michael Finnissy. Según Ramón Barce<sup>239</sup> “independientemente del interés musical de cada obra, todas responden bien al objetivo de mostrar y utilizar notaciones y técnicas nuevas, con lo que el resultado de conjunto es un variado panorama de la escritura clarinetística”.

La Introducción del libro comienza con un pequeño párrafo, a modo de prólogo, en el que Villa Rojo hace hincapié en los avances conseguidos en el clarinete a partir de la obra de Stravinsky y del nacimiento de la electrónica. Villa Rojo introduce un concepto nuevo: el término de “renacimiento instrumental”. Utiliza este término para referirse a los resultados de las investigaciones y especulaciones tímbricas que sufrieron a partir de la música

---

<sup>239</sup> BARCE. R.: “VILLA ROJO. J.: *El clarinete actual*”. RITMO. Noviembre. Madrid. 1992. Pág. 60.

electrónica. La presentación de los procedimientos contenidos en *El clarinete y sus posibilidades* es indispensable para abordar las obras que se comentan más adelante. Pero en esta ocasión, los procedimientos son presentados de una forma muy sencilla y práctica para la posterior realización de las obras que contiene el libro. *El clarinete actual* es interesante desde muchos puntos de vista, pero posiblemente la parte más interesante del libro esté en la exposición de once obras completamente nuevas que enriquecen la literatura para clarinete. El formato de *El clarinete actual* está dotado con texto en inglés y en castellano. Este formato y la participación de compositores españoles y extranjeros le dota de un carácter internacional como, en efecto, fue su difusión. El libro es una muestra de que las investigaciones sobre el clarinete de Villa Rojo fueron mucho más allá de nuestras fronteras influyendo la producción para clarinete a nivel mundial. Villa Rojo matiza desde el primer momento, al igual que lo hizo en *El clarinete y sus posibilidades*, que no todos los recursos suponen auténticas aportaciones instrumentales sino que son recursos practicados en la antigüedad que habían sido relegados u obviados por la técnica tradicional. Sin embargo, si pueden considerarse nuevas aportaciones los multifónicos, cuyas investigaciones han sido inspiradas por los resultados conseguidos por la música electrónica. Villa Rojo expone uno a uno los tipos de multifónicos -sonidos reales, sonido real y resultantes, sonido real y armónicos, sonido resultante y sonidos armónicos, sonido real con resultante y armónicos y sonidos rotos- y su forma de obtención. Villa Rojo defiende la obtención de los multifónicos a través de digitaciones normales empleadas en los sonidos reales y no empleo de digitaciones especiales, que es la otra posibilidad. La primera opción se basa en el control de la columna de

aire y es la más acertada, porque la segunda opción plantearía un problema al aplicar los multifónicos a clarinetes construidos con diferentes sistemas. El segundo apartado de la introducción lo dedica a los sonidos de diversas naturalezas, o sea, resultante, voz, armónicos y aire. El tercer apartado es ocupado por la elaboración de la columna de aire. Frente a la utilización lineal de la columna de aire -realización común en periodos anteriores -ahora se ofrecen otras múltiples posibilidades. Algunas de ellas -como el *vibrato*- forman parte de la técnica tradicional de algunos clarinetistas. El *glissando* es un elemento de utilización habitual en el jazz; el trino y el trémolo forma parte de la técnica tradicional; las articulaciones (picado- picado ligado o ligado) también forman parte de la práctica instrumental más convencional; y el *flutterzunge* es de uso tan corriente en la música del siglo que ya no presenta nada de novedoso. La novedad de la elaboración de la columna sonora se encuentra en el control del *vibrato*, el control del *oscilato* y la utilización de las otras elaboraciones, en sonidos de naturalezas diversas o en los multifónicos. La microintervalica es el penúltimo apartado de la introducción. Conociendo sobradamente la limitación del clarinete -construido en función el sistema temperado- se otorga a este instrumento la cualidad de realizar movimientos ascendentes y descendentes mediante cuartos de tono. Esta práctica es realizada mediante leves movimientos de la embocadura, aunque también pueden utilizarse, en algunos casos, posiciones digitales. El último apartado es el dedicado a agradecimientos; Villa Rojo lo denomina "reconocimientos" a los compositores, que son al fin y al cabo el centro del libro. Su aportación a la literatura para clarinete y la evolución del instrumento es agradecida por Villa Rojo que es consciente como compositor, e intérprete, de que la evolución de la

práctica instrumental sólo es posible desde los dos planos: el compositivo y el interpretativo.

Los análisis y comentarios de las obras ocupan el grueso del trabajo. En este apartado no se realizará el análisis de *Tucano*, porque esta obra ocupa ya ha sido analizada.

Tras *Tucano*, la segunda de las obras es  $2*1=1*2$  compuesta en 1989 por Enrique Raxach. El título de la obra hace referencia a su planteamiento, muy original por otra parte. En función a este planteamiento puede ser considerada como una pieza para dos clarinetes o dos piezas para un clarinete. El elemento aleatorio está presente en la interpretación, al igual que sucedía con las variantes oportunas en *Hoquetus* de Tomás Marco, o en obras donde el número e intérpretes es un parámetro a determinar por el propio ejecutante. *4+...* de Villa Rojo o *Reflejos* de Claudio Prieto son claros ejemplos de ello. Pero estos últimos ejemplos tienen la variante de que la sonoridad es la misma, ya que la cinta magnética sustituye al intérprete en vivo mientras que en  $2*1=1*2$  la interpretación por uno o dos intérpretes cambia la estructura, e incluso la sonoridad de la obra.

La oposición de las dos piezas es evidente, mientras la primera pieza debe interpretarse lo más *legato* posible y rápido, la segunda pieza se interpreta *non legato* y el tiempo es moderadamente rápido. Sin embargo, no hay contrastes dinámicos respecto a la primera pieza. Si la pieza se interpreta como dúo la indicación temporal cambia y se convierte en la misma para las dos partes, siendo también igual el fraseo.

La grafía utilizada por Raxach es totalmente convencional y la partitura está totalmente ausente de procedimientos y recursos que se aparten de la técnica tradicional. La única innovación interesante, al margen del planteamiento ya detallado, es el tratamiento del ritmo. El ritmo es un elemento cambiante a lo largo de la obra, y no sólo por los continuos cambios de compás, sino también por las combinaciones rítmicas que tienen lugar en cada compás, así como las polirritmias generadas en el caso de ser interpretada como un dúo.

Como dúo, está construida de forma que el contraste entre la primera voz (*legato*) con la segunda (*marcato*) sea un rasgo definitorio de la escritura. La pieza n.2 está jalonada de silencios en un contraste con relación a la pieza n.1, que presenta un carácter más melódico.

Pieza n° 1

Fragmento de  $2*1=1*2$  de Enrique Raxach. En VILLA ROJO, J.: *El clarinete actual*. Alpuerto. Madrid. 1991.

El análisis de la obra como si se tratara de un dúo es más interesante que el análisis de la obra como si fueran dos piezas, aunque la valoración de las dos posibilidades sea necesaria. La misma presentación del material hace que el análisis de la obra como dúo sea la opción más coherente y, en base a esta opción, es realizado.

Si se considera el dúo de clarinetes, la partitura comienza con la exposición de material del clarinete 1, material que pertenece a la parte aguda del instrumento y en el que los movimientos sincopados son los protagonistas. Los cambios de compás efectuados en éste solo son leves -de 4/4 a 2/4 y viceversa- como si el autor quisiera introducir al oyente suavemente en los cambios que le esperan más adelante. El clarinete 2 interviene en el compás 19; marcando desde el inicio el contraste con el material del clarinete 1. El contraste se efectúa con el registro del clarinete 2, el grave; mientras, el clarinete 1 sigue moviéndose por el agudo. Los valores del clarinete 2 son más cortos y articulados que los empleados por el clarinete 1. Una vez expuestos los materiales por las dos partes, aparece una interesante polirritmia que se acentúa por los potentes contratiempos en valores mínimos que realiza el clarinete 2. El primer cambio se produce en el compás 43, y a partir de este momento el clarinete 2 pasa a moverse en el registro agudo con valores muy cortos. Estos valores están separados por continuos silencios que contrastan con los *legati* del clarinete 1. El clarinete 1 cambia al registro medio inferior y el clarinete 2 se mueve hacia el sobreagudo. El segundo cambio hace que el clarinete 2 vuelva a su zona grave, que comparte con el clarinete 1. A partir de ahí los intercambios de tesituras se hacen más



frecuentes, como también se hace menos entrecortada la exposición del material del clarinete 2.

En el acercamiento al final, los materiales del clarinete 1 van adquiriendo rasgos cada vez más semejantes al material del uno. El plano rítmico es el que más ricamente trabaja Raxach en la partitura. El compositor cuida la polirritmia hasta tal punto que hace coincidir cuidadosamente los cambios de compás de las dos partes. Aunque la sensación auditiva conduzca al constante movimiento y cambio, la partitura refleja una ordenación métrica muy rigurosa con continuas referencias a los intérpretes. Estas referencias están marcadas por barras discontinuas, para evitar las pérdidas y conseguir el efecto rítmico exacto. Se podría establecer una comparación muy superficial con el tratamiento que Stravinsky da a sus obras. Un solo ejemplo aseguraría, al menos externamente, lo justificado de esta afirmación.

La siguiente obra que Villa Rojo analiza es diferente, en cuanto al planteamiento, a la anterior. *Capricho* fue compuesta en 1989 por Michèle Reverdy para un clarinete. Esta obra ofrece al intérprete un clarinete mucho más evolucionado que el empleado por Raxach. El tiempo, el espacio y la elaboración sonora son los parámetros que la compositora controla de forma más interesante. Los valores rítmicos están perfectamente organizados y definidos; sin embargo, no hay una división temporal general de la partitura, sino que la compositora utiliza toda una gama de pausas para organizar la obra. El espacio sonoro recurre a todas las posibilidades del clarinete, explotando la obtención de sonidos pertenecientes a todos los registros y combinando distintas tesituras mediante saltos de difícil realización.

La frecuencia está totalmente determinada, así como la dinámica y el tempo. La dinámica es uno de los elementos más estudiados. La partitura tiene una amplitud dinámica que va desde el *pianísimo* (*ppp*) hasta el *fortísimo* (*fff*); estas dinámicas que ya hacen su aparición en los primeros pentagramas. No sólo hay un recorrido por todas las dinámicas que el clarinete permite; también están sometidas a diferentes variaciones con constantes reguladores, *crescendos* y *diminuendos*. El *tempo* parte de un *vivacísimo* con constantes paradas más largas o cortas determinadas por el tipo de pausa. El *vivacísimo* inicial pronto se ve interrumpido por *ritardandi* y *accelerandi*, que en ocasiones son matizados. El *tempo* es completamente flexible en la partitura llegando incluso a una pequeña sección de duración *ad libitum*, que es empleada por la compositora para realizar los sonidos reales y los resultantes. Las articulaciones son muy ricas en diversidad: picado, doble picado, *staccato*, *accenti*, ligados, subrayado y picado-ligado. Las elaboraciones sonoras más innovadoras son el uso del *flatterzunge* y del *glissando*, y también la realización de calidades sonoras como los siguientes multifónicos: “sonido real y resultante”. Todos estos elementos, que configuran el material expuesto en la partitura, merecen un estudio concreto y dotan a la partitura de un cierto carácter virtuoso.

Pausas. Son colocadas como división de las diferentes secciones y como indicaciones de la respiración del intérprete.


◡ Respiración corta.

∨ Respiración media.

∩  
∨ Respiración larga.


∩  
∨ Respiración muy larga.

Las articulaciones son controladas al máximo y ofrecen todo un campo de posibilidades al intérprete debido a las distintas combinaciones de las mismas.

 Subrayado, picado-ligado.

 *Staccato*.

 Doble picado.

 Acentos.

Elaboraciones de la columna de aire. Las elaboraciones son empleadas con ciertas limitaciones. Por ejemplo, El *flutterzunge* es empleado siempre en duraciones largas, el *glissando* está dividido por indicaciones de alturas determinadas que le otorgan un movimiento melódico no aleatorio sino preestablecido por el

compositor, la voz emitida simultáneamente con sonido es empleada con matices que indican que el timbre debe ser ronco y el sonido percutido.

En cuanto a la aparición de otros recursos, los únicos multifónicos que aparecen en la partitura son el sonido real y resultante. Los sonidos reales pertenecen al registro sobre agudo, lo que limita la obtención de los resultantes. Villa Rojo recomienda las posiciones habituales de los sonidos reales, excepto para el sol bemol sobre agudo que da como resultante el sol natural. La dificultad de obtención de este recurso es conocida por la compositora, que lo emplea en valores indeterminados separados cada uno por pausas muy cortas y con una indicación *ad libitum*.

Claudio Prieto compuso la *Sonata 8* para clarinete y vibráfono en 1989. No era la primera vez que realizaba un trabajo dedicado a Villa Rojo; *Reflejos* y *L.I.M. 79* fueron escritas anteriormente para el LIM. Prieto era conocedor de la obra teórica y práctica de Villa Rojo y así lo demuestra en la obra compuesta especialmente para *El clarinete actual*. *Sonata 8* es una obra muy elaborada, con un tratamiento instrumental completamente innovador que emplea todos los recursos al alcance de los instrumentos encargados de la interpretación. La utilización de materiales diversos es el elemento diferenciador de las secciones. El tiempo está controlado en algunas secciones, mientras que en otras es un factor indeterminado. El tempo está siempre indicado mediante términos, solos o acompañados de indicación metronómica. Las frecuencias están también determinadas; Prieto juega con las posibilidades de la

amplia tesitura del clarinete. Los procedimientos serán analizados uno a uno dentro de cada sección.

La primera sección está construida a base de movimientos ascendentes, descendentes y adornos semitoniales de sonidos. El movimiento de los pequeños grupos culmina con un sonido mantenido y oscilado. Prieto emplea una especie de ligadura invertida que puede hacer la función de pequeño *glissando*.

La segunda sección está dividida a su vez en dos partes. La primera parte no tiene ningún elemento innovador, tan solo está formada por grupos de dos compases idénticos que presentan materiales diferentes. Pero la segunda parte de la segunda sección es mucho más compleja. En un principio, los multifónicos dominan los primeros compases y después son alternados con una especie de melodía en la que se intercalan a modo de ruptura sonora. La melodía irá tomando forma y alargándose hasta llegar a grupos irregulares de cinco figuras, que culminan en un sonido largo realizado con un trino.

La tercera sección se divide en tres partes. La primera parte está formada íntegramente por sonido real y armónico en valores de negra. La segunda parte comienza con un esquema de grupo irregular de cinco semicorcheas seguido de tresillo de corchea y negra. Este grupo motivico se desarrolla hasta llegar a un segundo grupo de negra y cuatro semicorcheas, que a su vez es desarrollado hasta llegar a la tercer parte de la sección formada por un grupo irregular de nueve semicorcheas por compás que evolucionan temporalmente de menos a más y de más a menos. Tras este torbellino llega a un

momento de calma. Pero la calma tiene una corta duración, puesto que otro grupo motivico de once semicorcheas seguidas por dos blancas elaboradas por *flatterzunge* toma la acción. Toda la partitura está generada a partir de pequeños grupos motivicos de dos compases que son desarrollados, lo que hace pensar en cierta influencia minimalista en esta obra de Prieto.

Siete pequeñas secciones más completan esta obra. Cada una aporta uno o varios elementos motivicos novedosos en distribución rítmica, en ataques y elaboraciones. Al inicio de una de las secciones finales, la repetición de un sonido precedente es indicada con una grafía no convencional de utilización asidua en la escritura contemporánea.

La siguiente obra, *Cirit*, fue compuesta por Michael Finnissy con anterioridad a la concepción de *El clarinete actual*; por lo tanto no estaba destinada a esta publicación. *Cirit* no contempla ninguna de las aportaciones de Villa Rojo; pero aún así emplea un clarinete interesante y rico en recursos entre los que predominan los cuartos de tono. Por lo tanto el empleo que hace Finnissy de este instrumento es innovador, en principio, aunque centre esa innovación sólo en una de las múltiples posibilidades que ofrece el clarinete.

El compositor emplea la apertura en algunas parámetros, mientras que otros están controlados. La frecuencia y los valores rítmicos están determinados, aunque no lo están la división temporal de la partitura. La obra también utiliza las equivalencias rítmicas para conseguir una exactitud métrica. Finnissy hace continuas referencias al tempo deseado mediante indicaciones metronómicas que otorgan

gran movilidad. La dinámica está indicada a lo largo de la obra y ofrece una amplitud sonora desde el *pianísimo* (*pppp*) hasta el *fortísimo* (*fff*). Las articulaciones en *staccato* son las más destacadas, junto con el uso del mordente como elemento articulatorio. Las secciones de corcheas articuladas con mordentes contrastan con secciones más melódicas y cargadas de expresividad.

... *Un altro Capriccio*, para clarinete y piano, fue compuesta en 1988 por Mauro Porro. El compositor conoce la obra de Villa Rojo de primera mano, ya que asistió a cursos con él. Esta obra, según Villa Rojo, surge como resultado de los cursos de composición celebrados en Roma en 1988. A pesar de utilizar una escritura convencional, en cuanto a la división temporal, la altura, dinámica y organización rítmica ofrece elementos muy curiosos para el clarinete, puesto que trabaja con todas las posibilidades del instrumento. Como en obras anteriores, Villa Rojo indica las posiciones digitales adecuadas para la realización de los multifónicos, que aparecen tanto en esta obra como en las anteriores.

El compositor emplea las siguientes articulaciones:

- picado simple.
- picado doble.
- picado triple.
- subrayado.
- acento.
- staccato* lo más rápido posible y *rallentando*.

Los multifónicos también aparecen con una presencia importante, que llama la atención, puesto que implica un alto grado de conocimiento de la técnica del instrumento:

-sonido real y resultante.

-sonido real y armónico.

Junto con los multifónicos, llama la atención la aparición en la partitura de las siguientes calidades sonoras:

-Aire y sonido.

-Aire.

-Sonido resultante.

Además, los sonidos son elaborados mediante procedimientos bastante convencionales, si tenemos en cuenta el grado de avance al que llega con la utilización de otros recursos:

-*Flutterzunge*.

-Trinos.

*Zwei etüden* fue compuesta para clarinete sólo en 1989 por Ulrich Leyendecker. Está dedicada a Villa Rojo, pero en ningún momento emplea sus aportaciones. La dificultad técnica de la partitura es enorme, puesto que toda ella está concebida para un intérprete virtuoso que domine perfectamente los procedimientos técnicos habituales, así como otros procedimientos más extraños al instrumento como son los cuartos de tono. Toda la partitura está compuesta en notación convencional con: división compaseada del tiempo, indicaciones temporales metronómicas y frecuencias determinadas. La estructura está bien diferenciada en dos partes, que



hacen referencia cada una a una obra. La primera a la ópera *Carmen* de Bizet y la segunda al *Op.17 n.º4* de Chopin.

“Los *Zwei Etüden* sirven como ejemplo síntesis del tratamiento instrumental de los últimos años. Aunque no se utilizan procedimientos que puedan romper bruscamente con su utilización habitual, como sucede en otros ejemplos de esta colección, existe un concepto muy amplio de la evolución técnica y de su desarrollo con relación a la estética. Procedimientos característicos del expresionismo o de sus consecuencias en la Escuela de Viena, conviven con procedimientos surgidos principalmente en el jazz, en la microinterválica o en los estructuralismos. El resultado, de variados matices, mantiene el equilibrio propio de una escritura centrada en exponer las ideas desde una perspectiva musical actual. Estas, no obstante, pretenden mantenerse ligadas a la tradición de los grandes solos, muchas veces presentados como estudios con el nivel virtuosístico consabido, siguiendo la indicación *Alla maniera di Carmen, Alla maniera di Op.17 n.º4 di Chopin* que en cierta forma remiten hacia planteamientos interpretativos y de realización conocidos.”<sup>240</sup>

El compositor controla al máximo parámetros como la dinámica. Incluso, algunos sonidos están indicados con una dinámica propia y diferente. La dinámica es uno de los aspectos que aportan movilidad y dinamismo a la obra a partir del movimiento constante de los reguladores que conducen de una de las variedades del *piano* al *forte*. Las articulaciones también son controladas y enriquecidas con

---

<sup>240</sup> VILLA ROJO, J.: *El clarinete actual*. Musicinco. Madrid. 1991. Pág. 116.

elementos como el mordente y los grupos irregulares de figuras, así como la presencia de silencios que producen constantes contratiempos. La expresividad se sirve también de la determinación de alturas que están sometidas a saltos de registro. Estos saltos conducen a frecuencias extremas y contrastan con secciones ausentes de movimiento. Las elaboraciones sonoras utilizadas están perfectamente asimiladas a la técnica tradicional.

Articulaciones que aparecen en la partitura:

- picado.
- picado ligado.
- ligado.
- picado doble.

Otros procedimientos o elaboraciones sonoras:

- trinos.
- flutterzunge*.
- glissando*.
- trino y *flutterzunge* (simultáneamente).
- glissando* produciendo los sonidos intermedios.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es el empleo de la microinterválica:

Cuarto de tono más alto que un bemol.



Cuarto de tono más que un becuadro.



Cuarto de tono más alto que un sostenido.



Cuarto de tono más bajo que un bemol.



Cuarto de tono más bajo que un becuadro.



Cuarto de tono más bajo que un sostenido.



*Tlapizalli* fue escrita para clarinete solo por Manuel Enríquez en 1988 y dedicada a Jesús Villa Rojo. Enríquez ha utilizado los recursos y la grafía del propio Villa Rojo. Estos recursos están al servicio de cierto descriptivismo, al que el mismo título hace referencia. Según Villa Rojo, *Tlapizalli* significa flautas en la lengua náhuatl de México. Este tipo de flautas es capaz de emitir dos o tres sonidos simultáneamente; y este ha sido el motivo generador de la partitura ya que el compositor ha llevado al clarinete, a través de los multifónicos, las posibilidades de estas flautas mexicanas. La obra responde a un planteamiento estructural dividido en dos partes. La primera parte está formada por una introducción y tres partes diferenciadas en la partitura como A, B y C. La segunda parte es más compleja que la primera, por el elemento aleatorio que contiene la parte D. Según éste, se deben elegir al azar durante dos minutos los segmentos que la forman. Estos elementos están numerados del uno

al seis y están integrados por elementos completamente distintos unos de otros. El bloque E está escrito a modo de coda final.

La introducción contiene elementos de naturaleza diversa. Las alturas están totalmente determinadas y los valores están fijados en algunos sonidos, mientras que en otros la grafía solo sugiere. Cada grupo de sonidos está matizado dinámicamente e incluso elaborado, mediante reguladores y *crescendi*. Diferentes calderones sirven de respiraciones y de divisiones seccionales. La única articulación es el ligado; sin embargo, el elemento que aporta más diversidad es la elaboración de la columna sonora *-flatterzunge*, trinos, prolongación del sonido precedente, *crescendo y accelerando, diminuido y rallentando el vibrato*, prolongación del sonido precedente sin vibrar-. Otro de los elementos que aportan esa diversidad es empleo de multifónicos *-real, voz y armónico, real y resultante-* y la utilización de sonidos de diversas calidades como la voz y sonido simultáneos y la emisión de aire.

Primera parte.

La sección A incorpora materiales novedosos, en el sentido de que no habían sido expuestos en la introducción. Estos materiales son: los sonidos resultantes, real y armónicos, sonidos rotos, prolongación del sonido precedente muy vibrado, prolongación del sonido precedente *diminuyendo y rallentando el vibrato*.

La sección B y la C tienen una duración más corta que A y la introducción, pero condensan en pequeños espacios una gran información en cuanto a procedimientos. La separación entre ambas

secciones se produce mediante una larga pausa, encargada de diferenciar espacialmente las secciones. Como sucedía con las secciones anteriores, los materiales de B son nuevos y diferentes a los ya presentados. Con C ocurre lo mismo, siendo los materiales el elemento diversificador de las secciones. El único material que siempre aparece es la emisión lo más rápido posible de sonidos, permanente en todas las secciones. Sin embargo, aunque se vuelvan a emplear calidades sonoras diversas como el aire, éstas aparecen siempre con un elemento novedoso, que en el caso de B respecto a A es la articulación.

Materiales que se incorporan en B:

-Resultante prolongado y atacado con la misma intensidad, secamente, obtenido simultáneamente con armónicos sin determinar su frecuencia. El sonido real permanece tenido mientras los armónicos se mueven.

-Realización simultánea de resultante y tres armónicos, los tres se atacan a la vez y son mantenidos sin vibrar.

-Resultante prolongado *diminuendo y rallentando* al que se superponen sucesivamente sonido real y armónico.

-Aire con articulación subrayada.

-Aire prolongado atacado con la misma velocidad e intensidad secamente.

-Aire prolongado muy vibrado.

-Sonidos reales prolongados sin vibrar combinados por grupos de sonidos que se debe realizar lo más rápido posible.

Material de la Sección C.

-Sonidos reales prolongados sin vibrar combinados por mordentes.

-Sonidos reales emitidos simultáneamente y prolongados sin vibrar.

-Sonido real y resultante, subrayados y prolongados sin vibrar.

-Armónicos de altura determinada prolongados sin vibrar.

La segunda parte la forman la sección D y E. En D, el compositor controla el material, que él mismo distribuye en seis elementos. También el tiempo total de la sección, pero no controla el orden de exposición de los seis elementos. El intérprete es el encargado de ordenar a su antojo todos los materiales y darles forma. El factor aleatorio incide en la estructura, o más bien en el planteamiento estructural. Por lo tanto se puede hablar de una forma o estructura abierta, que el intérprete es el encargado de concretar. Cada elemento de D está formado por materiales diversos y centrados en una característica.

El segmento 1 se centra en la articulación de sonidos reales empleando el picado, el acento, el picado doble, el *flutterzunge*, etc.

El segmento 2 elabora únicamente sonidos rotos divididos en dos grupos que están separados por un real y resultante. Los sonidos rotos se elaboran de dos formas: prolongando el sonido sin vibrar y prolongándolo con *vibrato*.

El segmento 3 no determina la frecuencia de los sonidos utilizados. Entre estos elementos predomina el aire; realizado lo más rápido posible y ligado; prolongado sin vibrar; prolongado con la misma velocidad e intensidad secamente articulado lo más rápido posible en picado; prolongado con la misma velocidad y acentuado. Los dos únicos sonidos que aparecen junto al aire son: un resultante elaborado con un trino y la realización simultánea y prolongada con *vibrato* de un resultante y armónicos.

El segmento 4 emplea como motivo tres bloques de sonidos realizados lo más rápido posible que responden a la misma organización interválica sucesiva. Estos tres bloques difieren en su presentación. El primero de ellos aparece en sonidos reales; el segundo con reales y resultantes moviéndose ambos y prolongados con la misma intensidad, no secamente; y el tercero prolongando los reales con la misma intensidad, no secamente y el resultante prolongado manteniendo el sonido sin vibrar. Como en segmentos anteriores, dos sonidos rompen la similitud de materiales empleados: el real y resultante.

El segmento 5 está centrado en la utilización de la voz con frecuencia determinada. La voz siempre aparece emitida con uno o dos sonidos simultáneamente; voz mantenida sin vibrar y

sonidos reales en movimiento; voz en movimiento y sonido real mantenido sin vibrar por debajo de la voz; voz en movimiento y sonido real mantenido sin vibrar por encima de la voz: voz, resultante y real simultáneamente mantenidos sin vibrar. Los dos sonidos que difieren son -en este caso- sonidos reales prolongados con oscilaciones ascendentes y descendentes.

El segmento 6 emplea los armónicos y su elaboración y articulación. Todos los armónicos empleados aparecen sin determinar su frecuencia: realizados en picado lo más rápido posible; simultáneamente con sonido real ambos prolongados con la misma velocidad en *crescendo* y luego *diminuendo*; y realizados simultáneamente con aire prolongado con la misma velocidad y acentuado. Un sonido real en *flutterzunge* y un grupo de resultantes realizados lo más rápido posible y prolongados con la misma velocidad e intensidad, no secamente, ejercen de contraste con los armónicos.

La sección E finaliza la obra a modo de coda o bloque final, recopilando materiales empleados en anteriores secciones; los sonidos rotos prolongados sin vibrar, sonido en *flutterzunge*, resultante y armónico, etc.

*Solo N.9*, para clarinete solo, fue realizada en 1990 por László Dubrovay. La obra pertenece a una serie basada en la atención a las nuevas posibilidades de los instrumentos. La partitura está dividida en tres partes; una primera parte centrada en los sonidos de diversas naturalezas o lo que es lo mismo diversas calidades sonoras; una segunda parte dedicada a la emisión de aire a través del tubo escrita



sin determinar la altura, y elaborada y articulada en función de varias posibilidades; y por último, una tercera parte que emplea de nuevo el aire pero con altura determinada y combinado con diversas formas de emisión, ataques, acentuación, dinámica y figuraciones rítmicas. A través de las figuraciones rítmicas el compositor incorpora otros sonidos para ejercer un contraste con el resto de los sonidos, enriqueciendo la acentuación de la sección. A pesar de la organización de materiales en tres partes, la organización general está concebida claramente en dos partes. La primera con la indicación de *Libero* y la segunda con indicación de *Allegreto*, concretada con indicación cronométrica. La parte libre *-Libero-* no está sujeta a una división compaseada del tiempo. La duración no se deja a la voluntad total de intérprete, sino que el compositor da unos tiempos de referencia al final de cada dos o tres líneas en las que aparece una señalación aproximativa con el número de segundos que deben durar.

*Kunata*, para clarinete y piano, fue escrita por Edgar Alandia en 1990. La concepción conjunta de clarinete y piano implica la necesidad de una referencia métrico temporal, como es la división compaseada del tiempo y la indicación cronométrica del tiempo. A pesar de las indicaciones que organizan el tiempo de la obra, la dificultad de realización conjunta es importante, de ahí que el compositor haya facilitado la labor de los intérpretes mediante pausas que sirven como respiraciones al clarinete y también como referencias a los dos intérpretes.

“*Kunata* es un trabajo que superpone dos mundos instrumentales completamente distintos, dentro del equilibrio conseguido por la

lejanía en que se encuentran las ideas utilizadas. Contrariamente a la lejanía producida en otros ejemplos, superponiendo materiales similares pero que su realización ofrece resultados distintos, según los procedimientos que se empleen, Alandia parte de la elaboración de elementos que dada su naturaleza, difícilmente podrán coincidir por su parecido. Es unir mundos distantes representados en los instrumentos que intervienen en la pieza, manteniendo su fisionomía peculiar en elementos contrastantes para ofrecer un amplio panorama de medios centrados en la calidad tímbrica y su capacidad de transformación. Esta, opera desde las variantes que responden a una imagen sonora en su tratamiento técnico habitual para extenderse a procedimientos que presentan nuevos conceptos instrumentales o que parten de lo infrecuente para llevarnos a lo infrecuente también, pero desde una concepción de la lógica que parece frecuente.<sup>241</sup>

Alandia emplea -desde la perspectiva virtuosística- una serie de procedimientos y materiales combinados de una forma magistral, que está contenida dentro de una organización rítmica severa que a la vez permite un juego de valores que están sumamente articulados., más que elaborados. El empleo de multifónicos -real y armónico de frecuencia determinada-necesita de posiciones digitales específicas, por la rapidez de los pasajes en los que se encuentran y la compleja articulación de los mismos. Villa Rojo aporta una tabla de posiciones, para los reales realizados simultáneamente con armónicos que aparecen en la obra. Aunque la mayor parte de los valores estén sometidos a una rítmica precisa, el compositor utiliza como contraste las secciones libres, con valores que deben realizarse

---

<sup>241</sup> VILLA ROJO, J.: *El clarinete actual*. Musicinco. Madrid. 1991. Pág. 154.

lo más rápido posible. Las articulaciones son una amplia muestra de las posibilidades de emisión del clarinete; subrayado picado, picados simples, dobles y triples picados sobre sonidos reales, aire o multifónicos.

*Fantasia*, para clarinete solo, fue escrita por Agustín Bertomeu en 1989. Bertomeu ya había compuesto anteriormente para clarinete *De vez en cuando, ... y después* y *Recordando a Ramón Gómez de la Serna*. Todas sus composiciones para este instrumento siguen los procedimientos presentados en *El clarinete y sus posibilidades* y están dedicados a Villa Rojo o al LIM. *Fantasia* es una exposición de todas las posibilidades del clarinete expuestas según la grafía de Villa Rojo. La estructura formal de la pieza está integrada por microsecciones. En ellas, un material determinado ejerce su hegemonía a la vez que sirve de contraste con la anterior y la posterior. No hay ninguna organización métrica que estructure la partitura. Pero el compositor sí ha tenido en cuenta la indicación del tempo, dividiendo la partitura en cuatro bloques independientes: *Moderato*, *Lento*, *Mosso* y *Piú mosso*.

El *Moderato* emplea casi todo los tipos de procedimientos; *vibrato* en *diminuendo* y *rallentando* del sonido real; resultante, real y armónico; reales en movimiento y resultante tenido; sonidos rotos precedidos de mordentes; resultante prolongado con breves interrupciones emitido simultáneamente con armónicos sin determinar frecuencia y en movimiento; dos reales y armónico; resultante prolongado sin vibrar emitido con reales elaborados con trino y *rallentando*; *flutterzunge*; resultantes; armónicos sin determinar frecuencia; resultante con armónico de frecuencia

determinada; real y armónico de frecuencia determinada; real prolongado creciendo de intensidad y vibrándole sonido.

En el *Lento* se diferencian dos secciones; en la primera de ellas una especie de pedal de fa sostenido en sonido real se enriquece con la superposición de armónicos y reales, que bien se presentan simultáneamente o se superponen sucesivamente. La segunda parte está formada por un sonido real en una octava más grave del resultante de la primera parte, que es mantenido sin vibrar y armónicos con alternancia de *glissando* y sonidos mantenidos sin vibrar.

En el *Mosso* se pueden diferenciar claramente dos secciones; una primera sección, en la que sonidos de calidades diversas en sentido monódico se elaboran al máximo posible; y una segunda sección construida íntegramente por multifónicos.

Materiales empleados en la primera sección:

-Sonido real atacado con distinta velocidad e intensidad, secamente, seguido de oscilación y luego atacado brevemente con regularidad *crescendo* y *diminuendo* simultáneamente y oscilación en el sentido de la línea, entre otros ejemplos.

Materiales empleados en la segunda sección:

-Sonidos rotos prolongados sin vibrar.

El *Piú mosso* es la sección más rica, porque utiliza todas las posibilidades de las tres secciones anteriores pero ampliando las elaboraciones y articulaciones. Aquí se exponen algunas de las elaboraciones que ofrece la partitura:

-Sonidos reales y armónicos sin frecuencia determinada atacados ambos en distinta velocidad e intensidad.

-Sonidos reales y resultantes prolongados con oscilados.

-Sonidos reales y resultantes ligados alternados con armónicos picados.

---

Villa Rojo recoge al final del libro, además de la bibliografía general y específica, una bibliografía musical que contiene toda la literatura contemporánea para clarinete hasta el momento de la publicación de *El clarinete actual*. Villa Rojo ordena esta bibliografía musical en varios apartados; clarinete solo, varios clarinetes, clarinete y piano, clarinete y otro instrumento, clarinete y cinta magnética y clarinete y pequeño grupo instrumental. Esta información le ha exigido al compositor un arduo trabajo de recopilación, que Villa Rojo realizó esperando que sirviera de fuente de gran utilidad para los clarinetistas.

#### **IV.3. Lectura musical 2º. El clarinete.**

Villa Rojo realizó esta publicación como un método para clarinete que trata de conseguir un acercamiento del intérprete a los nuevos

conceptos sobre música instrumental. El estudio hace referencia a todos los aspectos técnicos, desde un punto de vista pedagógico: la respiración, la articulación y los multifónicos. La grafía ocupa un amplio espacio, puesto que Villa Rojo incluyó sendos capítulos sobre tipos de grafías utilizados en la música contemporánea por diferentes autores, así como un apartado que expone todo un catálogo de grafías y sistemas de organización estructural aplicados al clarinete. Las innovaciones rítmicas, la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, la aleatoriedad, los multifónicos, el sonido real y los sonidos armónicos, la voz y el sonido y las estructuras, conforman los capítulos o apartados del método. *Lectura Musical 2º El clarinete* forma la segunda parte de un serie comenzada con *Lectura Musical 1º. Nuevos sistemas de grafía*, que Villa Rojo dedicaba a los estudiantes de lenguaje musical que todavía no se han adentrado de lleno en la práctica vocal o instrumental. Villa Rojo pretendía realizar un tercer tratado dedicado al violín, pero hasta el momento el último libro de la serie ha sido *Lectura Musical 2º. El clarinete*, publicado en 1994 por Real Musical. Esta es la última de sus publicaciones dedicadas al estudio de las nuevas posibilidades del clarinete en la música contemporánea.

Realizando una desmenuzación punto por punto del método se lograría tratar en profundidad el tipo de estudio realizado por Villa Rojo. En el primer apartado dedicado a la Introducción, Villa Rojo plantea cómo la verdadera evolución interpretativa en el siglo XX ha partido del replanteamiento de los criterios interpretativos, en los que la composición ha influido de forma directa. Los nuevos conceptos surgidos en la música contemporánea -fruto de movimientos

estéticos o de lenguajes compositivos independientes- han sido capaces de distanciar los planteamientos interpretativos del siglo XX respecto a los de siglo anteriores. Todos estos conceptos tenían la necesidad de ser plasmados en la partitura, de ahí que se generen nuevas grafías creadas para tal efecto. Villa Rojo parte de la obra de Stravinsky como primer compositor contemporáneo que transforma el mundo instrumental. La aportación de la Escuela de Viena es más estética y de organización sonora que innovación instrumental, pero implica un hecho representativo que inicia la apertura en todos los sentidos: la ruptura con la tonalidad. Villa Rojo afirma que los movimientos surgidos al abrigo de la Segunda Escuela de Viena: el atonalismo, dodecafonismo y todas sus variantes, surgen del cromatismo. Sin embargo, los mecanismos instrumentales estaban concebidos para un mundo diatónico, A su vez, estos movimientos que en un principio requerían libertad respecto al sistema tonal, se tornan en corsés que exigen una nueva evolución y apertura. Esta apertura llegará de manos de la aleatoriedad, que permite el control de unos parámetros por el compositor dejando otros a la voluntad del intérprete. A partir de la aleatoriedad la creación e interpretación se van uniendo indisolublemente, desde el momento que el intérprete participa en la creación como acto que va implícito al momento mismo de la ejecución. Villa Rojo resume en dos los aspectos significativos que han conducido a la evolución de la práctica instrumental: la incorporación de técnicas pertenecientes a otras épocas o a otras culturas y la valoración del sonido generado o elaborado por los medios tecnológicos actuales.

La respiración es explicada por Villa Rojo partiendo del hecho de que es el procedimiento generador del sonido en el clarinete.

El apartado dedicado a los multifónicos nos remite a explicaciones realizadas en trabajos anteriores. Este tipo de procedimientos sí son una aportación novedosa, porque su utilización en instrumentos primitivos partía de la existencia de instrumentos de viento con dos tubos mientras que en el clarinete su obtención se realiza a través del mismo tubo sonoro. La realización de sonido real y sus armónicos era un procedimiento conocido por los instrumentistas, pero las variantes de sonido resultante y armónicos, real y resultante y sonidos rotos aparecen por primera vez enunciados y explicados en los tratados de Villa Rojo. Se omiten aquí las explicaciones de los multifónicos por estar suficientemente tratadas en los dos capítulos anteriores del trabajo.

En el apartado dedicado a “Signos de frecuente aparición en partituras del siglo XX”, Villa Rojo ofrece una serie de ejemplos que contribuyan a la familiarización con las grafías no convencionales. Los signos son divididos en grupos; un primer grupo de “ejemplos diferentes que representan una misma idea” recoge todas las formas de representar los cluster; todas las grafías que indican la realización de *glissandi*, trémolo, y los golpes en las llaves de los instrumentos. Los signos relaciones con la altura engloban la microinterválica, la indicación de los registros sonoros, los distintos tipos de trinos, los tipos de oscilaciones y el trémolo. Los signos relacionados con la duración contienen el silencio; los distintos tipos de pausas y de respiraciones; las duraciones en función de su representación en la obra de algunos compositores y las modificaciones de tiempo. Los signos relacionados con la elaboración de la intensidad dinámica indican los tipos de ataques; y



los acentos o las formas de representar el sentido dinámico en función de determinados compositores. Los signos relacionados con la elaboración y transformación instrumental del sonido hacen referencia a las distintas calidades sonoras monódicas, a los ataques, a los materiales utilizados (en el caso de los instrumentos de percusión), al tipo de sordina en los instrumentos de metal, y a las elaboraciones de la columna sonora. Taimen hacen referencia a los tipos de prolongación del sonido y a las emisiones del sonido y procedimientos de empleo del arco en las cuerdas. Los signos relacionados con la elaboración y transformación de la voz hacen referencia a los tipos de hablado, emisiones, pronunciación, vocalización, tipos de sonido -casi aire- y ataques de un sonido. El último apartado está dedicado a los signos relaciones de otros aspectos; apartado que Villa Rojo dedica a la realización de determinados pasajes, prolongaciones irregulares de los sonidos, ataques irregulares, *portamenti* y sonidos de diferentes calidades. Seguidamente a este capítulo, Villa Rojo dedica otro a los signos que son utilizados en este trabajo. Estos signos son organizados de la siguiente manera; en función de la altura; relacionados con el tiempo y la duración; relacionados con la elaboración del sonido; relacionados con el mecanismo y las particularidades del instrumento; y los relacionados con el sistema de organización. Los signos relacionados con la altura son: las indicaciones de registro, los tipos de trino, la oscilación, el *glissando* y la microinterválica. En los signos relacionados con el tiempo y duración Villa Rojo incluye: los tipos de grafías utilizadas para indicar la duración en segundos, calderón, pausa, *acelerando*, *rallentando* y sonidos muy cortos. En el grupo de los signos relacionados con la elaboración del sonido están incluidos: los giros, sonidos vibrados, oscilaciones irregulares, el

doble picado, cambios de altura los mutifónicos y los sonidos monódicos de naturaleza diversa. En este apartado, Villa Rojo indica el doble picado refiriéndose a él con el término *staccato*. La terminología habitual denomina *staccato* a un picado simple, en principio, y muy percusivo. Los signos relacionados con el mecanismo y las particularidades del instrumento a los que Villa Rojo hace referencia son: los esquemas de las posiciones digitales, las posiciones de la embocadura, la presión sobre la embocadura. Por último los signos relacionados con el sistema de organización hacen referencia a los esquemas de la estructura y al orden de lectura o de interpretación de los diversos elementos que componen la estructura.

El primer apartado práctico del método es el dedicado al ritmo y sus variantes. Stravinsky es la referencia, por sus innovaciones rítmicas. A ese respecto, el clarinete de Stravinsky y su tratamiento instrumental -en general- se caracteriza por ser intensamente percusivo, por el empleo de los desplazamientos de acentos y por utilizar la articulación como un poderoso elemento rítmico. El ejercicio que propone Villa Rojo bien podría servir de entrenamiento para abordar cualquiera de las obras de Stravinsky pero lógicamente, parte de un planteamiento pedagógico y por lo tanto es más sencillo. Partiendo del constante cambio de ritmo, introduce al estudiante en la idea de “pulso interior”, totalmente necesario para abordar muchas de las obras del siglo XX. El “pulso interior” toma como referencia una pulsación. En el caso del primer ejercicio, es determinada por la corchea y en el segundo ejercicio es determinada por la negra, junto con la indicación cronométrica que las acompaña. La idea de melodía expresiva -como se venía entendiendo en el clasicismo y en el romanticismo- está totalmente diluida; y el ritmo pasa a ser el

parámetro más controlado, junto con la articulación. En conciertos como *El Concierto para clarinete* de Mozart o en conciertos románticos como los dos conciertos de Weber o los conciertos de Spohr, la articulación no estaba especificada en la partitura original, de ahí que los editores proponían su propia articulación en función del clarinetista que revisara la partitura. Stravinsky controla al máximo las articulaciones y los acentos, que él mismo anotaba con todo rigor.

El ejercicio que Villa Rojo propone no plantea problemas si se mantiene la pulsación y se controla los tres últimos tipos de articulación empleados, el picado simple, el ligado y el acento, articulaciones que son combinadas ejerciendo así un gran dinamismo.

La atonalidad ha sido otro de los movimientos estéticos por los cuales la música ha tenido que pasar, para liberarse totalmente de las ataduras impuestas por la tradición occidental. En los ejercicios que Villa Rojo propone sobre la atonalidad, el planteamiento se hace desde una sola voz. Este planteamiento hace imposible apreciar la ausencia de armonía tonal, pero esta disposición monódica es perfecta para conocer desde la práctica la música atonal. Aunque haya una ausencia de armonía, las relaciones diatónicas propias de la melodía tonal desaparecen en el atonalismo, que huye de toda referencia a escalas tradicionales basadas en la atracción ejercida por algunos grados en otros. Estos grados son, en la música tonal, el centro de articulación de las obras que parten de la idea de tensión y reposo. Sin embargo, la sensación dualista de tensión reposo es sustituida en la atonalidad por la sensación de tensión. A través de

los ejercicios, el clarinetista se familiariza con la escritura, la práctica y la audición de este tipo de sistema.

El dodecafonismo es explicado someramente por Villa Rojo, que comenta las reglas por las que se rige; el por qué surge; qué elementos lo forma; quien lo crea y cuales son los seguidores de la escuela dodecafónica y que perspectivas siguen cada uno.

“El caos organizativo que empezaba a producirse en la música de los primeros años de nuestro siglo, llevó a Schoenberg a confeccionar unas reglas que pudieran servir de guía al compositor que hubiera encontrado insuficientes los medios que la tonalidad le vía ofreciendo para su expresión musical personal. Estas reglas proponían como punto de partida y conforme a los criterios estéticos del periodo, la igualdad de los doce sonidos que habían sido elaborados parcialmente en la música anterior con la prioridad relevante de algunos de ellos. Lógicamente, Schoenberg como creador de estas reglas, es el principal exponente, contribuyendo decisivamente a su desarrollo sus alumnos Berg, desde una perspectiva lírica y romántica y Webern en la abstracción sintética de sus posibilidades expresivas”<sup>243</sup>

Los ejercicios que propone Villa Rojo parten de una serie dodecafónica, que es continuamente transformada; invirtiéndola, retrogradándola, invirtiendo la retrogradación, cambiando la octava, etc

---

<sup>243</sup> VILLA ROJO, J.: *Lectura Musical 2º. El clarinete*. Madrid. 1994. Pág. 42.

El serialismo lleva a todos los parámetros las propuestas iniciales tomadas del dodecafonismo. Webern es el punto de partida; tomando como base las doctrinas de Schoenberg sobre el dodecafonismo-sistema que establecía unas rigurosas reglas que solamente controlaban el parámetro altura, Webern va más lejos, no sólo controlando las alturas de forma más precisa sino el resto de los parámetros del sonido, la intensidad, la duración y el timbre. Villa Rojo propone al alumno dos ejercicios, contruidos conforme al sistema serialista. El ejercicio nº7 expone una serie que posteriormente es modificada dinámicamente y rítmicamente en tres ocasiones, conservándose solamente las mismas alturas.

El apartado dedicado a la aleatoriedad, posiblemente sea el más fascinante de los movimientos estéticos que recoge Villa Rojo en este método. Desde la óptica de la práctica instrumental, el serialismo había limitado las posibilidades interpretativas al concebir las partituras de una forma que persigue la precisión matemática, en algunos casos. El serialismo no solo limitaba la práctica instrumental sino también la actividad compositiva, que tras conseguir dejar atrás los límites estrictos de la tonalidad se encontró con un sistema todavía más estricto en sus reglas que el anterior. La aleatoriedad era el movimiento que aseguraba la evolución de los sistemas compositivos, y por lo tanto de la práctica instrumental. Las partituras comienzan a abrirse al intérprete a través de diversas opciones de realización, que se representan como sugerencias al intérprete. El control controla unos parámetros al máximo, mientras que deja otros a la voluntad del intérprete. Según Villa Rojo, el control organizativo fue planteado desde diversas perspectivas que pudieron afectar a algunos parámetros. Villa Rojo plantea varios

ejemplos en los que determina uno o varios parámetros y deja otros al azar.

- En el primer ejemplo, Villa Rojo controla las alturas, la elaboración de las mismas y las articulaciones, así como el *tempo*, mientras que deja el ritmo y la duración de las figuras sin determinar.

- En el segundo ejemplo, la duración de algunos fragmentos es controlada cronométricamente en segundos, mientras que otros fragmentos no tienen una duración determinada. Las alturas están determinadas, así como: el *tempo*, la expresividad, la articulación y la dinámica.

- En el tercer ejemplo de este apartado, el compositor ejerce un control aproximado sobre las alturas, determinando la tesitura pero no la altura exacta. Las duraciones de las figuras están determinadas. También lo está el ritmo y la pulsación, pero no hay una división compaseada del tiempo. Este tipo de partituras requieren de una grafía específica, que debe ser aclarada por el compositor antes de presentar la partitura. La duración de las figuras precisa también de unos signos determinados.

Redonda.

□ Δ ▽

Blanca.

9 4 9

Negra.



Corchea.



Semicorchea.



-El cuarto y último ejercicio es una partitura planteada como una sugerencia. Todos los parámetros que en épocas anteriores estaban controlados por el compositor ahora son dejados a la voluntad del intérprete; el ritmo, la duración de las figuras, la altura. La presentación de la partitura es totalmente gráfica y esquematizada. En ella, el compositor controla la dinámica; indica la realización -lo más rápido posible- de algunos fragmentos; la articulación y la prolongación de sonidos sin vibrar; y el acento o la articulación de un grupo de sonidos sin determinar su número:

- a) Sonidos ligados realizados lo más rápido posible. Ejercicio nº12. En ellos se indica que unos deben de ser más agudos que otros por las diferencias de altura de las plicas.
- b) Sonidos acentuados y realizados con *sforzando* sobre los que se hace un trino.
- c) Tres sonidos ligados, el segundo más agudo que el primero y el tercero.

Los sonidos multifónicos son explicados por Villa Rojo de forma teórica y después -uno por uno- de forma práctica. Villa Rojo comenta de una forma muy clara y precisa de donde provienen este tipo planteamientos, cómo se forman y cómo se obtienen. Bruno Bartolozzi<sup>244</sup> es el primero que plantea -de forma teórica- la posibilidad de realizar con instrumentos monódicos dos o más sonidos simultáneamente. Villa Rojo toma los planteamientos teóricos de Bartolozzi y los lleva a la práctica. Al realizar un sonido, éste lleva implícitos -en la misma posición digital- varios sonidos, que son desechados en la búsqueda de una buena calidad sonora monódica. La posibilidad de emplear todos estos sonidos no empobrece el timbre del clarinete, sino que lo enriquece. Los multifónicos se obtienen con la realización simultánea de varios sonidos de la misma calidad, o de sonidos de calidades diversas. Su obtención puede ser: de forma natural o artificial. La forma natural implica el empleo de las posiciones digitales de uso habitual en el instrumento. La artificial implica posiciones especiales para conseguir el determinado procedimiento. Villa Rojo solo expone -en los ejercicios correspondientes a este apartado- sonidos que se obtengan con posiciones normales. Estos sonidos se consiguen modificando la presión de la embocadura y el equilibrio de la columna sonora, que es la que realmente permite la obtención de estos sonidos. Como en los apartados anteriores, el compositor aporta una serie de ejercicios prácticos sobre los multifónicos y su obtención:

---

<sup>244</sup> BARTOLOZZI. B.: *Sounds for Woodwind*. Oxford University Press. Londres. 1967.



a) Sonido real y sonido resultante. Ejercicio nº13. En este ejercicio no sólo expone esta posibilidad sino que también pretende que el alumno practique su elaboración y movilidad mediante trinos, movimiento de los sonidos reales, movimiento de los resultantes, resultantes independientes. Todos los sonidos del ejercicio son realizados en *legato*. A parte de la realización de trinos no se contempla ninguna elaboración más, que la prolongación del sonido precedente sin vibrar.

b) Sonidos armónicos. Ejercicio nº14. Por tratarse de un ejercicio pedagógico, todos los armónicos tienen altura determinada. Villa Rojo ofrece varias posibilidades de combinación y de elaboración, entre las que se encuentra la prolongación del sonido con *vibrato*, sonido real tenido y *glissando* entre los dos armónicos superpuestos, etc.

c) El Ejercicio nº15 pretende que el alumno, una vez realizados por separado los reales y resultantes y los reales y armónicos, emprenda la realización combinada de ambos multifónicos.

Villa Rojo no estudia detalladamente en este método otras posibilidades como: los sonidos reales simultáneos, resultante y armónicos, reales, resultante y armónicos simultáneamente o sonidos rotos. Solamente presenta estos recursos en la introducción. Tampoco dedica ningún espacio a: la emisión de aire, los armónicos independientes y solo introduce en el Ejercicio nº13 tres resultantes de forma independiente. Pero sí dedica un apartado a la voz y el sonido simultáneos, o combinados en sentido monódico. Villa Rojo advierte de la precaución de no exigir a los instrumentistas alturas

determinadas que les obliguen a poseer cualidades vocales que en principio no tienen razón de ser, aunque siempre haya excepciones no es la norma general. En el ejercicio, la voz se mueve conjuntamente con el sonido a poca distancia interválica o simplemente al unísono. Puede aparecer de forma simultánea o sucesiva, y también está sujeta a diferentes elaboraciones: el *glissando* o la oscilación ascendente o descendente.

Los microintervalos o, lo que es lo mismo, la división del espacio en fracciones de tono menores del semitono no están contemplados en la técnica tradicional de los instrumentos de viento, ni tan siquiera en su construcción. Villa Rojo recomienda de nuevo la obtención de forma natural y no la artificial. La primera se realiza mediante la modificación de presión en la embocadura, y la segunda mediante la utilización de llaves que alteren las posiciones digitales. La artificial no es recomendable, porque no sería válida para su utilización estándar debido a los diferentes sistemas de construcción del clarinete. Las limitaciones técnicas del instrumento precisarían de muchas más llaves para la obtención de este procedimiento. Los microintervalos que el clarinete puede realizar no son divisiones claras, debido a sus limitaciones, pero pueden acercarse bastante a los objetivos. En el Ejercicio nº17, Villa Rojo emplea las dos opciones. Señala posiciones digitales normales con un triángulo, que según su posición indica mayor o menor presión de la embocadura. También señala las posiciones digitales específicas necesarias para obtener el sonido determinado.

Las estructuras son el centro del movimiento basado, como la misma palabra indica, en sistemas estructurales de organización.

Estas estructuras generan formas abiertas que parten de la peculiaridad de presentar al intérprete una partitura gráfica con varias posibilidades de lectura. El Ejercicio nº18 muestra seis segmentos musicales. Los materiales están determinados desde todos los parámetros. El ejercicio se corresponde con una estructura abierta en la que compositor deja a la voluntad del intérprete el orden de su realización, produciéndose de esta forma múltiples combinaciones. El Ejercicio nº19 emplea ocho segmentos; uno de ellos con duración cronométrica de la sección; tres de ellos con duración cronométrica de cada sonido; y uno con duración cronométrica de las pausas existentes entre los sonidos. El resto -tres segmentos- deja a la voluntad del intérprete la duración de la sección. El orden de interpretación de los ocho segmentos también será determinado por el intérprete. El Ejercicio nº20 está formado por un gran cuadrado que contiene nueve cuadrados pequeños y dentro de cada uno diferentes materiales. En el centro del cuadrado se encuentra una pausa con una duración de tres minutos. En los vértices el compositor coloca cuatro cuadrados sin duración determinada de la sección, ni tampoco altura determinada de los sonidos que la integran. El resto -cuatro cuadrados- tampoco tienen duración total del segmento, pero los sonidos tienen determinada su altura. El compositor da al intérprete tres posibilidades de realización combinando los nueve cuadrados contenidos en el cuadrado grande. El último de los ejercicios propuestos en este apartado responde perfectamente al tipo de organización estructural utilizada por Villa Rojo en *Juegos gráfico musicales*. Cinco secciones de duración cronométrica forman la estructura, que está formada por un cuadrado en el centro en el que los sonidos tienen altura determinada y articulación en *legato*. A los lados, cuatro círculos (A B C D) con

duración cronométrica en segundos, que contienen materiales diversos sin altura determinada. El círculo A contiene sonidos realizados lo más rápido posible en *forte* y acentuados. El círculo B contiene materiales que deben ser ejecutados lo más rápido posible y ligados, algunos de esos materiales se realizan en *forte* y otros en *piano*. El círculo C ni siquiera especifica el grupo de sonidos realizados, sino que la grafía tan solo señala que se debe de realizar una combinación de varios efectos sin ninguna indicación dinámica. El círculo D contiene dos sonidos que son elaborados utilizando el trino y los cambios de altura, haciendo *portamenti* rápidos y muy ligados cambiando la dinámica. La realización de este esquema organizativo es indicada por el compositor. Se debe empezar y terminar por el cuadrado central denominado 1. Este debe de ser interpretado cada vez que se ejecute el material de uno de los círculos. La estructura resultante podría ser 1-A-1-B-1-C-1-D-1, aunque podrían realizarse otras combinaciones.

Villa Rojo incluye, a modo de apéndice, una tabla de posiciones para la realización de sonidos rotos, sonido real y armónicos, sonido real y resultante, resultante y real, resultante y armónicos. En esta tabla, además de las posiciones digitales emplea indicaciones acerca de la posición de la embocadura y de la presión de la misma.

#### **IV.4. *Lectura musical 1º. Nuevos sistemas de grafía.***

El siguiente tratado que analizamos surge del interés de Villa Rojo por los sistemas de grafía, interés que aparece prácticamente de forma simultánea a sus investigaciones acerca de los recursos del clarinete. Desde su óptica de compositor, sus preocupaciones por

aclarar los sistemas gráficos están plenamente justificadas. De igual manera, su preocupación por aclarar los procedimientos del clarinete está justificada desde su óptica de intérprete. Ha sido el compositor español que más estudios ha dedicado a este tema; y su presencia en simposios nacionales e internacionales así como la dirección de seminarios sobre grafía avalan, junto con sus estudios y su propia obra, el merecido reconocimiento. En 1972, Villa Rojo se reúne en Roma con otros compositores en el “Simposio Internacional sobre la Problemática actual de la Grafía Musical”. En este simposio se pretendían obtener soluciones para la problemática que presenta a todos los niveles la escritura musical. Según Villa Rojo “algunos participantes expusieron la necesidad de que los signos utilizados para la escritura musical fueran comunes de y familiarización interpretativa, algo así como que todo compositor siga sirviéndose de los mismos sistemas gráficos, basándose en materiales difundidos que han sido de fácil comprensión. Otros participantes encontraban en la problemática un asunto de auténtica política; pero en número elevadísimo, los jóvenes compositores estuvimos auténticamente de acuerdo en las pretensiones originales y creativas de la actual grafía musical, sin control previo, sin limitaciones estéticas y sin encasillamientos históricos que exijan la aprobación de sistemas, posiblemente contradictorios a uno mismo”<sup>245</sup>. Tras esta cita, Villa Rojo vuelve a ser convocado por la Universidad de Gante para el “Congreso Internacional sobre la Notación de la Música Contemporánea”, así como otras a reuniones, para discutir sobre el problema de los diferentes sistemas de grafía utilizados en la música contemporánea. Villa Rojo dirige un Seminario sobre la grafía

---

<sup>245</sup> VILLA ROJO, J.: “La grafía: problemática de la composición actual”. *Ritmo*. Abril. Madrid. 1979. Pág. 32-35.

musical en el Conservatorio Superior de Valencia y también publica diferentes ensayos sobre el tema en festivales. Un ejemplo de su actividad dedicada al tema es “La Nueva Grafía Musical”<sup>246</sup> prólogo de lo que será *Lectura Musical 1º. Nuevos sistemas de grafía*<sup>247</sup>. Este método es publicado en 1988 por Real Musical y sigue unos objetivos puramente pedagógicos, que consisten en familiarizar al estudiante de lenguaje musical o solfeo con los sistemas de grafía más utilizados en la música contemporánea. El alumno será -en el futuro- un intérprete que debe ser conocedor de los sistemas de notación del siglo XX. De no ser así, en el futuro sería un intérprete muy limitado, además de profundamente ignorante. El método plantea el tema desde un punto de vista teórico, mediante breves y claras explicaciones. También aporta un punto de vista práctico mediante ejercicios destinados a la entonación y el ritmo. Villa Rojo divide el material en cinco grandes apartados; signos de frecuente aparición en partituras del siglo XX; signos utilizados en este trabajo; nuevo concepto de elaboración espacial y temporal del sonido; elementos repetitivos; y estructuras. Todo ello es precedido de una introducción en la que explica por qué surge una nueva grafía, cuales son las limitaciones de este trabajo y cual es su enfoque.

Los nuevos sistemas de grafía surgen, según Villa Rojo, de la apertura sonora iniciada de la ruptura de la tonalidad, de las

---

<sup>246</sup> VILLA ROJO. J.: “La Nueva Grafía Musical”. *COLOQUIO Artes*. Nº66. 2ª Serie. 27º Año. Septiembre. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1985. Pág. 52-59.

<sup>247</sup> CARREIRA. X.M.: “Lectura Musical 1º. Los nuevos sistemas de grafía”. *Revista de Musicología*. Vol. VIII. Nº2. Madrid. 1988. Pág. 48-51.

multiplicaciones de expresión a través del sonido, de la aparición de la electrónica y de la misma evolución y transformación de la estética. Las limitaciones de este trabajo se centran en la imposibilidad de reflejar las razones que han exigido los nuevos sistemas de organizar la partitura. El trabajo está enfocado al estudiante y a los profesionales que conocen los sistemas musicales históricos pero que no conocen los nuevos sistemas de grafía utilizados en los últimos años.

El primer apartado dedicado a la grafía aparece con la denominación de “signos de frecuente aparición en partituras del siglo XX”. Este mismo apartado aparece también en *Lectura Musical 2º. El clarinete*. En él presenta diferentes formas gráficas de expresar ideas sonoras. En el apartado incluye sistemas particulares de representación gráfica como las indicaciones temporales utilizadas por Cerha, Penderecki, Raxach, Karkoschka, Juan Hidalgo, Pousseur o el mismo Villa Rojo. El apartado dedicado a los “signos utilizados en este trabajo” difiere del apartado que lleva el mismo título en *Lectura Musical 2º. El clarinete*. En esta ocasión, los signos utilizados no sólo son propios de la literatura musical. Villa Rojo los agrupa en cuatro grupos: los relacionados con la altura, relacionados con el tiempo y la duración, relacionados con la elaboración del sonido y los relacionados con otros aspectos. Los signos relacionados con la altura indican el registro mediante triángulos o cuadrados. También son utilizados cluster en el caso del piano, que especifican si se tocan las teclas blancas o negras, si el cluster es diatónico o cromático y el registro aproximado. En este apartado también figuran los sonidos que pueden leerse en cualquier clave y que pueden ser invertidos una octava superior o inferior. Los trinos o trémolos, y los

sonidos mantenidos con oscilación irregular entre un cuarto de tono ascendente o descendente también están reflejados gráficamente. Los signos relacionados con el tiempo y la duración empleados hacen referencia a: los tipos de prolongación del sonido indicada o no en segundos, la indicación en segundos de las secciones, los tipos de calderones, la duración de los sonidos, la duración de los compases, la no determinación del tiempo, y las indicaciones para dividir o subdividir algunos fragmentos, buscando la similitud con procedimientos convencionales. En tercer apartado está dedicado a los signos relacionados con la elaboración del sonido. Este reúne los tipos de sonidos repetidos y la sugerencia de un tipo determinado de emisión fonética. El último apartado, signos relacionados con otros aspectos, contiene: el *accelerando*, el *rallentando*, grupo de sonidos en *accelerando*, grupo de sonidos en *rallentando*, grupo de sonidos en *accelerando* y *rallentando*, grupo de sonidos lo más rápido posible, sonido atacado secamente con distinta velocidad e intensidad, distintos esquemas de estructuras, y distintos tipos de orden de lectura o de interpretación de los diversos elementos que componen la estructura.

Al siguiente capítulo Villa Rojo lo titula “Nuevo concepto de elaboración espacial y temporal del sonido”. Es organizado en tres apartados: figuración y división de los valores, figuración y división de los valores en el sentido proporcional y cronométrico, y proporcionalidad y aleatoriedad de las alturas. El primer apartado toma como referencia a Stravinsky, en cuanto a su fragmentación del tiempo, las variantes temporales que emplea y la disposición irregular de los acentos. Proporciona así una sensación constante de inestabilidad y contraste rítmico. Este procedimiento aún no está



superado, puesto que ofrece infinitas combinaciones. Los ejercicios prácticos están planteados de la misma manera que el método de clarinete, centrándose cada ejercicio en un aspecto que el autor quiere que se trabaje en profundidad.

Villa Rojo presta atención especial en el Ejercicio nº1 al cambio de compases y la distribución de acentos. Este primer ejercicio es concebido para una sola voz, y se basa ante todo en un ejercicio de ritmo y medida. Villa Rojo pretende que el alumno se acostumbre a mantener una pulsación inmutable en toda la partitura, que es fragmentada mediante los diversos, cambios de compases y los acentos.

El Ejercicio nº2 es un ejercicio de medida y de entonación, puesto que la voz está acompañada por el piano. Los cambios de compás se realizan simultáneamente en el piano y en la voz, para no generar una polirritmia. Este procedimiento rítmico podría complicar en exceso la realización del ejercicio.

El Ejercicio nº3 parte de las premisas de la Escuela de Viena. Utiliza primero la figuración de los sonidos en compases y luego coloca la serie y sus transformaciones. Como no existe ninguna intencionalidad de realizar una melodía diatónica con puntos de reposo, la serie no tiene por que ocupar un número determinado de compases, o tener una acentuación determinada.

El Ejercicio nº4 explica la eliminación de las barras divisorias de los compases y menciona a Olivier Messiaen como uno de los primeros compositores que más ampliamente desarrolla este

procedimiento. Los valores de los sonidos están perfectamente determinados mediante el uso de figuras. Villa Rojo aporta una indicación de pulsación como referencia. Por lo tanto, la ausencia de barras divisorias de compás y de compás en sí mismo sólo incide en el acento de los sonidos. La primera variante del Ejercicio nº4 es la posibilidad de compasear el ejercicio.

El Ejercicio nº5 es una propuesta del sistema anteriormente explicado, pero ahora para voz con acompañamiento de piano. Aquí, el ritmo es unido a la entonación, no habiendo ninguna dificultad para el alumno ni para el pianista, puesto que la voz y las dos manos del piano se mueven siguiendo la misma figuración.

El Ejercicio nº6 complica lo expuesto en el Ejercicio nº4, alternando las figuras con duración determinada con pasajes que deben ser efectuados *accelerando*, *rallentado* o *accelerando* y *rallentando*. Una serie de pausas indican al alumno donde debe tomar las respiraciones y sirven, a su vez, de referencias para dividir en pequeñas secciones la partitura.

El Ejercicio nº7 ofrece la posibilidad contraria al Ejercicio nº6. Los compases son subdivididos con barras divisorias discontinuas para tratar de paliar la complejidad de distribución rítmica de las distintas partes.

El Ejercicio nº8 aplica lo contenido en el Ejercicio nº7 a la entonación, mediante el uso de la voz acompañada del piano. Este procedimiento es realmente aclaratorio; sobre todo, cuando varios instrumentos realizan una interpretación conjunta. La distribución de

la voz es ayudada a su vez por la distribución temporal del piano, y viceversa.

El siguiente ejercicio -Ejercicio nº9- es dedicado a la organización “microformal”. Esta organización surge del objetivo del compositor que persigue presentar una estructura clara de la que son eliminadas las líneas del pentagrama, que no tienen ninguna figuración escrita. Villa Rojo utiliza este planteamiento organizador en varias obras entre las que se encuentran *Espaciado-rítmico* o *Formas y fases*. Esta última, con un material y una estructura en sí más compleja. El ejercicio es precedido por un fragmento en el que se expone este tipo de estructuras en un trío de flauta, viola y violonchelo, seguido de un ejemplo de cómo sería la partitura si se utilizaran todas las líneas del pentagrama. Como el resto de los ejercicios, el nº9 es destinado a voz con acompañamiento de piano. La estructura resultante es muy sencilla, y en ella solo se trabajan tres opciones: la voz y el piano juntos en un bloque, bloque solo del piano y bloque solo de la voz. Para aumentar la facilidad de realización, cada bloque está separado por pausas de diferente duración.

El apartado b corresponde a la figuración y división de los valores, en sentido proporcional y cronométrico. El Ejercicio nº10 contempla tres posibilidades de duración de los bloques: la duración libre, la aproximativa y la exacta. Villa Rojo emplea signos para la aproximativa y la libre, e indicaciones numéricas en segundos para la exacta y también para la aproximativa.

El Ejercicio nº11 trata la misma problemática gráfica que el nº1, pero llevada a la voz con el acompañamiento de piano.


La duración de los sonidos -independientemente de la sección- también pueden estar determinada o tener una duración proporcional. En el Ejercicio nº12 y el Ejercicio nº13, Villa Rojo combina las dos posibilidades. Indica los sonidos cuya duración es determinada mediante figuras. La otra posibilidad son los sonidos con una duración aproximada en función de la duración del compás en el que se encuentran.


La siguiente sección -a la que pertenece el Ejercicio nº14- es dedicada al orden de sucesión de los elementos. Este orden es preestablecido por el compositor, bien mediante un gráfico o esquema, o bien con indicaciones sobre las secciones o segmentos. Es un sistema de organización apto para las estructuras “microformales” tratadas en ejercicios anteriores.


Villa Rojo dedica una sección y dos ejercicios a una forma muy personal de indicar la duración del tiempo. Este procedimiento fue utilizado por Juan Hidalgo en algunas obras como *Aulaga 2*. Esta es una obra de sobra conocida por Villa Rojo, por haber sido intérprete de la misma en repetidas ocasiones. Hidalgo emplea una grafía consistente en una esfera y las manillas del cronómetro. De esta forma determina el número de segundos que dura cada bloque sonoro.




0 segundos.


 15 segundos.

 30 segundos.

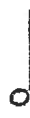
 45 segundos.

 60 segundos.

Para indicar el valor de cada sonido se emplea una figuración específica.

 Muy breves.

 Breves.

 Largas.

 Muy largas.

Otro tipo de organización temporal, es la ejemplificada en el Ejercicio nº17 y en el nº18. En estos ejercicios, Villa Rojo muestra una organización que divide la partitura, en ausencia de figuras y de compases. Utiliza secciones cuya duración es determinada en segundos, y cuyas figuras tienen un valor aproximativo.

En el Ejercicio nº18 Villa Rojo utiliza figuras breves y muy breves, así como grupos de sonidos que se deben realizar *acelerando* o *rallentando*.

El último apartado es el dedicado a la proporcionalidad y aleatoriedad de las alturas. Esta es planteada, según Villa Rojo, desde perspectivas diversas. Por ello, Villa Rojo propone varios ejercicios para cada una de tales perspectivas. La primera es la utilización del pentagrama como simple punto de referencia; y por lo tanto la altura del sonido puede ser interpretada en cualquier clave e incluso invertida una octava superior o inferior. El Ejercicio nº19 emplea una X en vez de determinar una clave; y en él todos los parámetros son determinados de forma convencional excepto las alturas.

El Ejercicio nº20 añade a la voz la singularidad de los clusters realizados por el piano. Estos son representados de una forma específica que contempla tres variantes, en función de las teclas que el piano utilice. Los clusters tienen determinada su duración y su altura aproximada, que va en función de la zona en la que estén colocados.



Cluster sobre teclas blancas (diatónico).



Cluster sobre teclas negras (diatónico).



Cluster sobre teclas blancas y negras (cromático).

En la segunda sección de este apartado, el espacio es dividido en: zonas, registros o cuerdas de los instrumentos. Villa Rojo propone para esta sección tres ejercicios: Ejercicio nº21, Ejercicio nº22 y Ejercicio nº23. En éstos, la ausencia de pentagrama es suplida por la colocación de sílabas con el nombre de las notas, encima de cada sonido. La altura aproximada está indicada mediante la posición del triángulo y el empleo del cuadrado.



Sonido agudo.



Sonido central.



Sonido grave.

En el Ejercicio nº21, la duración de las figuras está determinada en valores convencionales. Para organizar las secciones, Villa Rojo utiliza la división en compases y la indicación metronómica, para indicar la pulsación.

En el Ejercicio nº22, Villa Rojo organiza la sucesión de elementos, a falta de indicadores que dividan las secciones. Las alturas de la voz son aproximativas; mientras que en el piano combina las alturas determinadas con las aproximativas, que en este caso son cluster. Los valores tampoco son determinados sino

también aproximativos tanto en la voz como en el piano recurriendo a: breves, muy breves y grupos de sonidos que se realizan *accelerando* o *rallentando*. Es el primer ejercicio en el que se introduce la pronunciación de vocales solas o junto con consonantes. Las vocales empleadas son: “a”, “e” y “i” elegidas por su sencilla emisión.

El Ejercicio nº23 difiere del anterior en varios puntos; el más destacable es el tratamiento de las alturas. Villa Rojo divide el espacio de la voz en tres regiones: la aguda, central y grave, con un espacio destinado a cada una de ellas. Cada sonido es emitido pronunciando el nombre de la nota que corresponde a ese sonido, para facilitar la realización.

La tercera sección expone el sistema consistente en presentar una serie de alturas determinadas situadas en una casilla o paréntesis, que deben de ser aplicadas a un esquema rítmico. La distribución de las alturas en el esquema rítmico se deja a la voluntad del intérprete. Villa Rojo plantea dos ejercicios; cada uno de ellos con una particularidad sobre este sistema de organización; que está dotado de un importante elemento aleatorio. En el Ejercicio nº24, el esquema rítmico está dividido temporalmente en compases, y cada sonido tiene un valor determinado.

En el Ejercicio nº25, las alturas contenidas en la casilla son aplicadas al esquema rítmico de la voz; mientras que el piano responde a una escritura completamente convencional en todos los sentidos.



La última sección se encarga de la exposición de las alturas que quedan *ad libitum*, para que sea el intérprete quien las determina. En el Ejercicio nº26 no solo están indeterminadas las alturas, sino también la duración de algunos sonidos y de la sección. Villa Rojo combina sonidos sin duración determinada con sonidos con duración determinada. Las alturas no son escritas, pero encima de cada sonido coloca la sílaba correspondiente a una nota, para facilitar el aprendizaje.

En el Ejercicio nº27, la indeterminación de las alturas solamente es utilizada para la voz; sin embargo, en el piano todas las alturas están perfectamente determinadas. El piano es una referencia para la voz, ya que Villa Rojo traza líneas discontinuas que sirven como equivalencia del sonido del piano con el de la voz. También sirven para medir las pausas de la voz trazando desde ésta una línea que la une con un sonido del piano.

El penúltimo bloque se ocupa de los materiales que Villa Rojo denomina “elementos repetitivos”. Estos son denominados así porque forman bloques y superposiciones, que son repetidas creando una estructura en base a la repetición de los mismos. Los materiales contenidos en estos bloques puede ser diversos; ritmos y figuras determinados con alturas determinadas; ritmos y figuras sin determinar con alturas de los sonidos determinadas; ritmos y figuras determinados con alturas de los sonidos sin determinar; ritmos y figuras determinados con alturas de los sonidos determinados en algunos casos, con sugerencia de registro o zona donde deben efectuarse, en otros; ritmos y figuras sin determinar con alturas de

los sonidos sin determinar pero con sugerencia de registro o zona donde deben efectuarse; figuras con indicación “lo más rápido posible” y determinación cronométrica de valores con alturas de sonidos determinadas; figuras determinadas cronométricamente con alturas de los sonidos determinadas y figuras con indicación de “lo más rápido posible”; determinación cronométrica y libre de los valores dentro de la división por compases y partes con alturas de los sonidos determinadas. Cada apartado de los enumerados, está dotado de un ejercicio consistente en un bloque que contiene materiales con las características enunciadas. Un ejercicio para voz y piano resume lo visto en los anteriores ejercicios, para que el estudiante aprecie la estructura final surgida de la utilización de “elementos repetitivos”.

El último apartado está dedicado a las estructuras. Estas responden a unos esquemas gráficos que organizan la disposición de los materiales en el espacio, creando formas abiertas o formas cerradas. En las formas cerradas, el compositor especifica el orden de interpretación de los elementos. En las formas abiertas, el compositor puede dar varias opciones al intérprete, o dejar el orden totalmente a la voluntad del ejecutante. En el último caso, las probabilidades de combinación son múltiples. Según el contenido de los bloques, Villa Rojo divide los elementos en varias posibilidades. Los ejercicios nº38 y nº39 utilizan materiales en los que elementos como el ritmo, las figuras y las alturas de los sonidos están determinados. La estructura sigue los esquemas utilizados por Boulez en sus obras; y emplean el cuadrado como marco que contiene los números que se corresponden con cada bloque. También incorporan flechas que indican el orden en que deben ser interpretados los elementos.

El Ejercicio nº 41 contiene elementos de las mismas características que los dos ejercicios anteriores, pero cambia la estructura. En ella, el cuadrado está dividido a su vez en nueve cuadrados o partes que contienen los consiguientes bloques. La estructura responde al esquema del cuadrado que aprovecha la división de los materiales en partes del cuadrado para indicar mediante números el orden de interpretación de los elementos.

En el siguiente ejercicio -Ejercicio nº42- el ritmo y las figuras están sin determinar, pero dentro de duraciones cronométricas y con las alturas determinadas. La estructura utilizada es la misma que la del ejercicio anterior. Con la misma estructura pero materiales diferentes Villa Rojo propone el Ejercicio nº43. En él, los ritmos y las figuras están determinados mientras que las alturas están determinadas en algunos bloques e indeterminadas en otros. En Ejercicio nº44 es el último que se corresponde con la estructura expuesta desde el Ejercicio nº41. Pero en este caso, los ritmos y las figuras están determinados y también sin determinar pero dentro de duraciones cronométricas. Las alturas de los sonidos son indeterminadas pero con sugerencia de registro o zona donde deben efectuarse.

El tercer tipo de estructura estudiada sigue utilizando como marco el cuadrado, pero en esta ocasión los números son sustituidos por las letras A, B, C y D y el número 1. Esto indica que sólo se podrán utilizar cinco bloques de elementos. El 1 es elemento central, por el que se comienza y acaba la interpretación. Del 1 se pasa a realizar la letra indicada mediante la flecha, que al tener también sentido

inverso señala que al finalizar la realización del material indicado con la letra debe de ejecutarse otra vez el 1.

Esta estructura es empleada en el Ejercicio nº45. En este ejercicio la estructura es aplicada a materiales en los que los ritmos, figuras y alturas de los sonidos están determinados. El Ejercicio nº46 recurre al mismo esquema, pero con formas geométricas que sirven de diferenciación entre el material central -enmarcado en un cuadrado- y el material circundante -enmarcado en cuatro círculos-. En el Ejercicio nº46, los ritmos y las figuras están sin determinar, aunque dentro de duraciones cronométricas e indicaciones expresivas y de carácter.

Los dos últimos ejercicios -Ejercicio nº47 y nº48- se basan en una estructura que sigue una organización más aleatoria que los ejercicios anteriores. Las diferencias de estos ejercicios respecto a los dos anteriores, se encuentra en la determinación en segundos de la duración de cada figura. El material de cada círculo y del cuadrado central sigue -para su realización- un orden de sucesión de los elementos. Este orden es preestablecido por el compositor mediante flechas. El material central no es -en esta ocasión- un puente entre los materiales de los círculos, sino que es la base armónica y rítmica a la que se superponen el resto de los materiales.

Villa Rojo introduce al final del método un apéndice con todos los compositores estudiados. Un total de 105 compositores son enumerados. Todos ellos dotados de un lenguaje personal que necesita de un sistema gráfico y organizativo para la fijación en la partitura de sus ideas musicales.

#### IV.5. *Juegos gráfico-musicales.*

Una de las publicaciones más interesantes sobre partituras contemporáneas y su análisis es *Juegos gráfico-musicales*. El libro está centrado en la edición y análisis de siete composiciones de Villa Rojo: *Formas para una estructura*, *Figura erguido grave I-II*, *Estructuras I-II*, *Planos I-II*, *Elementos cantables*, *Realizaciones posibles* y *Móviles*. El autor afronta el análisis desde varias perspectivas; la de la estructuración formal; la interpretativa; y la espacial y temporal. El subtítulo del trabajo es ampliamente descriptivo, *Estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos*. *Juegos gráfico musicales* fue publicado en Alpuerto en 1982; y presentado el lunes 19 de abril de ese mismo año en el Instituto Alemán de Madrid. La presentación del libro acogió varios actos; la presentación propiamente dicha por parte del compositor Carmelo A. Bernaola; un concierto en el que Belén Aguirre y el Grupo de Clarinetes del LIM interpretaron *Juegos gráfico musicales VI* y *VII*; y la inauguración de una exposición documental sobre este tipo de visión pedagógico musical de la partitura.

Villa Rojo considera que el concepto de espacio sonoro del músico es limitado por su propio sistema auditivo. Esta concepción del espacio ha condicionado la construcción de instrumentos. Las nuevas posibilidades instrumentales hacen que el concepto evolucione; un ejemplo es el cambio de los instrumentos de viento, tradicionalmente monódicos, a polifónicos. El espacio está indisolublemente al timbre; y las calidades tímbricas buscadas en épocas anteriores poco tienen que ver con las conseguidas en la

música actual. El pasado musical parte de un concepto tímbrico muy limitado que hoy está perfectamente superado. En cuanto al tiempo, Villa Rojo afirma que en periodos anteriores ha existido una excesiva supervaloración del número de sonidos y sus ataques en el tiempo; sin embargo, otros parámetros temporales como la matización de los ataques, o la definición de las calidades tímbricas han sido infravalorados u obviados por el compositor. En el caso de la interpretación, Villa Rojo asume perfectamente el importante papel del intérprete. Según él, el intérprete tiene ante sí un mundo de posibilidades tan grande, que ni él mismo puede imaginar. Este olvida, a veces, su insustituible aportación creativa por la precisión temática y técnica; persiguiendo una depuración de las apreciaciones superficiales de la obra y prescindiendo de los auténticos valores internos.

Todas las obras contenidas en *Juegos gráfico-musicales* han sido analizadas, anteriormente, en este trabajo. Por lo tanto, desde este capítulo se aporta una visión del análisis diferente del anterior, centrándose en la perspectiva del propio compositor y en su enfoque analítico.

Al comienzo de la publicación, Villa Rojo nos aporta su personal visión del concepto de espacio y del tiempo. Según él el concepto de espacio y tiempo que posee el músico está sumamente limitado por la suma de las extensiones realizables por los instrumentos musicales heredados de la tradición, pero la investigación de las posibilidades instrumentales se multiplican enriqueciendo el factor tímbrico, haciéndose éste más confundible y menos diferenciable en su situación espacial, la consecuencia de todo ello es que nuestro

concepto del espacio se abre y cambia. Nuestro espacio sonoro ha sido reducido a muy pocas calidades tímbricas, por ello existe la necesidad de cambiar los conceptos de “monódicos” en “polifónicos” en cuanto a los instrumentos de viento. Por otra parte, la división y estructuración de la obra musical en el movimiento ha sido constituida por la valoración temporal del sonido. Villa Rojo considera que en periodos precedentes ha existido una excesiva supervaloración del número de sonidos y sus ataques en el tiempo, sin embargo la matización de las calidades tímbricas ha interesado menos al músico, aspecto que es un planteamiento fundamental de su trabajo.

Su concepto de la interpretación está también claramente definido. Villa Rojo hace énfasis en la importancia del contenido y del conocimiento de éste por parte del transmisor. Por ello, el estímulo visual que produzcan los elementos representantes del contenido para su exposición será fundamental en el momento de la interpretación- realización. Para el compositor, el principal logro de la partitura ha sido el haber conseguido los símbolos o grafismos idóneos.

A lo largo de las siguientes líneas, Villa Rojo comenta alguno de los aspectos que luego se verán en las partituras analizadas: el control o apertura en las frecuencias, el tratamiento del tiempo, las combinaciones tímbricas o la rítmica. También aporta unas breves pautas de interpretación (dice el compositor que no es una buena interpretación la exhibición virtuosística para mostrar determinados aspectos técnicos, ya que las posibilidades técnicas o virtuosísticas siempre estarán limitadas o controladas por las exigencias básicas del

contenido. Es evidente que este compositor está sumamente preocupado por la función del intérprete, que en muchos casos es una especie de cocreador.

En *Formas para una estructura*, Villa Rojo aborda una partitura en la que sabe que debe concretar mucho los materiales, puesto que la disposición tímbrica de cuatro grupos mixtos (arcos, maderas, cantantes y metales) abría un mundo de posibilidades infinitas que había que seleccionar, por ello selecciona el material más factible y reconocible para cada grupo. El parámetro frecuencia es clasificado en tres zonas pensando en la extensión de cada intérprete y en el resultado de la interpretación colectiva. Aunque este sistema parezca limitado, realmente no es así puesto que la imprecisión indicativa de cada intérprete, de cada grupo y de todo el colectivo abre a un mundo tímbrico.

En cuanto a la interpretación, el compositor aporta su visión acerca de los aspectos que es necesario tener en cuenta en el momento de la misma. Los signos representan una serie de ideas que no pretenden especificar con precisión su calidad sonora o tímbrica, sino que su existencia se justifica en la elaboración, articulación y prolongación de los sonidos. El papel del director es clave, puesto que es el organizador absoluto del combinado estructural, el cual exige el cambio continuado de las secciones y de los elementos que éstas contienen. En cuanto al control del tiempo, Villa Rojo emplea la división cronométrica y la libre, que es regulada por el director.

Al comienzo del análisis de *Figura erguido-grave I*, Villa Rojo justifica la concepción de la partitura comentando que es una pieza



realizada para trombón y unos limitados movimientos del instrumento y del instrumentista, ya que el trombón es uno de los instrumentos más ricos en posibilidades y formas interpretativas. El trombón es tratado con arreglo a procedimientos abiertos y abstractos. El espacio sonoro trata de otorgar libertad absoluta para que el intérprete determine la altura precisa. Dentro de cada zona o registro (aguda, media y grave) el intérprete escogerá la altura precisa en función de la elaboración de ese sonido que quiera realizar. El factor tiempo es dejado, completamente, a voluntad del intérprete, lo cual le permite una mayor aportación creativa.

En la primera versión de la partitura, *Figura erguido-grave I*, la acción y la mentalidad teatral había sido un aspecto fundamental en la concepción de la partitura. La partitura no determina el material, en el aspecto teatral, para propiciar la inventiva y creatividad del intérprete. Sin embargo, Villa Rojo advierte que la realización del material exige una fidelidad en cuanto a la calidad de cada elemento que no admite imprecisiones en ese sentido.

Las peculiaridades de la voz hacen la segunda versión, *Figura erguido-grave II* se convierta en una obra totalmente diferente en cuanto a resultados a la anterior. Aunque la partitura sea la misma en cuanto a la indicación de la acción, la estructura, la organización espacial y la ausencia de división temporal; el compositor incluye toda una serie de materiales propios que a su vez son elaborados y transformados. A esta transformación contribuyen los combinados de textos sin la menor relación literaria, pero de toda eficacia tímbrica y colorista, según comenta el propio compositor.

El principio organizador de *Estructuras*, tanto en su primera como en su segunda versión, es muy sencillo. El compositor concibe la partitura en quince páginas totalmente autónomas unas de otras. Aunque el sistema estructural es muy similar, contiene las variantes suficientes para que cada página sea totalmente diferente. Villa Rojo emplea el procedimiento de los elementos intercalados y repetibles en superposición o paralelismo en todas las piezas. El mecanismo organizativo está en función de la elaboración del material, el autor reconoce que lo más importante del empeño compositivo recae en la organización de los recursos nuevos (sonidos huecos, vacíos, desafinados, que no respondan a las características naturales del instrumento, sonidos blancos, racimos sonoros, voz con sonidos simultáneamente, etc).

En cuanto a la organización del espacio, esta surge como resultado imprevisto de las variadas elaboraciones que pretenden llegar a un agotamiento del articulado, a partir del cual surge lo más importante de la organización. Villa Rojo dice que la despreocupación por la organización de las frecuencias es casi absoluta, sin embargo existe un gran interés por la calidad sonora y por los resultados de las mezclas de sonidos de diversas calidades. En ese caso, la preocupación por la calidad del sonido vendrá a ser un sustitutivo de la altura. En el aspecto interpretativo, el compositor comenta que las alturas, o el instrumento que las realice, no tienen importancia, siempre que se obtengan las calidades sonoras que se desean. Lo recomendable es que sea un sonido que facilite las articulaciones o elaboraciones que sobre él deban hacerse. Por ello, el compositor no ha determinado totalmente las fuentes sonoras,

sabiendo que la elección de éstas por parte de los intérpretes puede ofrecer diversos resultados.

La siguiente obra de la serie que es analizada es *Planos I y Planos II*. El planteamiento organizativo es parecido a la obra anterior, puesto que la obra la constituyen el conjunto de ocho páginas totalmente autónomas. Pero, la diferencia sustancial reside en que, en este caso, la estructura de las ocho páginas es totalmente idéntica. La estructura viene generada a partir de la existencia de elementos individuales y elementos colectivos que deben ser realizados por todo el grupo. La organización del espacio es curiosa, ya que Villa Rojo organiza bloques con clara precisión en sus alturas, colocadas en lugares fijos. A cada parte le otorga tres alturas que sufren diferentes elaboraciones y transformaciones. Junto con estas alturas fijas, también realiza bloques donde la diversidad tímbrica con calidades sonoras imprecisas y poco claras persiguen un resultado mixto que desvirtúe los resultados interpretativos ofrecidos por los instrumentos tradicionales. La existencia de este férreo control sobre las alturas es totalmente contrastada con el bloque en el que el protagonismo pasa a las calidades, despreocupándose por la frecuencia. El control de parámetro tiempo necesita una fragmentación en lo que respecta a las partes individuales y a los bloques comunes. La división temporal consiste en la organización de los bloques en duraciones cronométricas.

Al controlar las frecuencias se añade una limitación de las posibilidades, lo cual exige una condensación expresiva de la simplicidad de las ideas. El compositor comenta que la realización de las partes individuales tiene un sentido particular y no es necesaria la

uniformidad entre éstas. En los bloques de calidades diversas, el intérprete aportará su propio enfoque y deberá resolver según sus medios técnicos e interpretativos.

Dentro de la serie, Villa Rojo dedica una partitura a la voz humana en realización colectiva. Alejándose de planteamientos convencionales, organiza el material de forma que persigue la adopción de diversas técnicas vocales. La planificación de la partitura responde al criterio seguido en obras instrumentales anteriores, aunque el contenido es fiel al propósito de la creación. La partitura está organizada en partes o secciones, pudiendo éstas ser realizadas por uno, dos o los tres grupos vocales. Entre los grupos puede haber diálogos y contrastes, aunque también pueden coincidir todos ellos en la realización de un mismo material. Villa Rojo hace hincapié en que la homogeneidad del resultado debe ser absoluta. El aspecto más característico de la composición reside en la diversidad del material utilizado. La diversidad es el medio responsable de la distinción dentro de la organización sonora.

En cuanto a la división del espacio, el propósito primordial era responder en la menor medida posible al sistema temperado. Para ello, la extensión será aquella que va desde las extremidades agudas de una voz de soprano a las extremidades graves de una voz de bajo. Villa Rojo prescinde del texto literario para que las diversas calidades sonoras sean matizadas según la fonética que con este objeto se les da. Todos los procedimientos seguidos para emitir sonidos con la voz están relacionados de alguna forma con el abecedario, según el compositor. En el aspecto interpretativo, la partitura exige criterios inventivos, al igual que el resto de las obras

de la serie. La realización debe ser colectiva, aunque esté separada en grupos, para que haya un verdadero equilibrio entre cada uno de los miembros, y de los grupos, y que ninguno predomine sobre el otro. La interpretación de cada uno de los elementos debe ser realizada dentro de la mayor uniformidad posible. El compositor deja libertad al intérprete para que haga su versión de cada parte sin que sea nunca una duplicidad exacta de las voces que interpretan la misma parte.

La siguiente obra analizada en la serie no responde a la creación para conjunto instrumental ni a la acción teatral. *Realizaciones posibles* pretende exponer ideas para la interpretación con un instrumento de arco. Las amplias posibilidades de los materiales no deben prevalecer sobre la estructura, dividida en parámetros con finalidades específicas. Villa Rojo separa cada actividad y la representa gráficamente en un parámetro para resaltar su importancia y precisar todo cuando debe suceder. El espacio sonoro es libre, no está sujeto a ninguna precisión más que la propia extensión del instrumento. Por ello, el compositor no fija las alturas sino que organiza el material en las cuatro cuerdas del instrumento y a su vez divide cada una de las cuerdas en tres alturas proporcionables: grave, media y superior. Además, la partitura aporta múltiples variantes que, aunque no afectan a la situación de las frecuencias, las transforman proporcionándoles diversos aspectos. El parámetro temporal está determinado por la duración de la interpretación de cada elemento. Villa Rojo no introduce ninguna indicación acerca de la duración de cada elemento, la única indicación que aparece son signos marcando la dirección del arco. La partitura está fragmentada en bloques, con pausas intercaladas entre éstos. Entre los bloques se produce el contraste por la acumulación de muchos materiales en

unos, y la limitación de elementos en otros. La partitura está concebida a partir de una serie de ideas basadas en la amplia utilización de las posibilidades del instrumento. Estas ideas se reflejan en materiales que pretenden guiar al intérprete en la realización pero no determinar sus resultados.

El planteamiento inicial de *Móviles* es similar, en cuanto a la idea, a *Realizaciones posibles*, aunque la organización de la partitura, los materiales y la fuente sonora no tengan nada en común. Villa Rojo concibe la estructuración de la obra como una amplia gama de elementos que sugieran una realización interpretativa musical. Los medios utilizados tienen varios significados, unos tienen un significado de precisión y otros representan un determinado contenido que no llega a estar controlado en su totalidad por el compositor.

El espacio sonoro de esta obra sólo está determinado por la extensión del instrumento de teclado que se utilice (piano, órgano o clave). El compositor si divide claramente los materiales en dos espacios: mano derecha y mano izquierda y, a su vez, dentro de cada mano en tres zonas (aguda, media y grave). Como pequeños elementos articuladores que sirven como “puntos bases”, Villa Rojo introduce sonidos que aparecen siempre en idénticas posiciones, estos sonidos contrastan con el amplio margen de libertad que se otorga a otros. El parámetro temporal es bastante complejo, puesto que la organización temporal consiste en el valor, no determinado, de los bloques independientes, simultáneos; y en los elementos de valor determinado a los que deberá ajustarse el material que contienen.

Cuando a los bloques son superpuestos otros elementos, el control estará condicionado por éstos.

En el apartado de la interpretación, Villa Rojo asegura que ciertos conocimientos básicos del músico aquí no sirven para nada. Pero lo que es indispensable es una preparación técnica por encima de lo que pueda concebirse, puesto que todo el material expuesto precisa de una interpretación virtuosística. En esta obra, la diversidad de ataques y formas de pulsar tiene una gran importancia y los resultados obtenidos de la rítmica que surge de las superposiciones es de muy difícil control. Aunque la obra pueda ser realizada en cualquier instrumento de teclado, si el intérprete posee más de un teclado puede hacer uso de ellos libremente. El compositor indica que los pedales y los registros, según el instrumento en que sea la pieza, serán utilizados por el intérprete de acuerdo con sus posibilidades técnicas y de acuerdo con la versión considerada del material expuesto.

#### *IV.6. Notación y grafía musical en el siglo XX.*

Esta publicación es la última, hasta la fecha, que ha realizado Jesús Villa Rojo. La necesidad de un estudio riguroso sobre los diferentes sistemas de grafía existentes a lo largo del siglo XX ha sido manifestada en repetidas ocasiones en diferentes, congresos, cursos, coloquios y festivales. Este estudio requería una personalidad conocedora del fenómeno y además participadora del mismo. La Sociedad General de Autores y Editores, a través de la Fundación Autor, consideró que Villa Rojo era la persona idónea para emprender esta ardua investigación. El resultado es este libro de

referencia obligada en la bibliografía musical por su naturaleza pionera y por el tratamiento de sus datos, planteados desde la perspectiva del compositor que conoce, desde dentro, el sistema estructural de una partitura.

Villa Rojo explica en los primeros párrafos del prólogo que *Notación y grafía musical en el siglo XX* es un libro escrito a partir de investigaciones centradas en los estudios de grafía. Agradece y considera fundamentales las aportaciones de los compositores y el material conseguido a partir de congresos y coloquios internacionales. También comenta las funciones de signos tan básicos como: los cuadrados, rectángulos, triángulos, círculos, líneas curvas, rectas, flechas, grafismos resultantes de la unión de curvas y rectas, etc. A lo largo del prólogo, el compositor ejemplifica diferentes formas de representar cuartos de tono u otras alteraciones ascendentes y descendentes menores al semitono, mayores al semitono, los *glissandi* (en función de la fuente sonora que los realice), y los sonidos simultáneos.

En la *Introducción*, comienza realizando un repaso histórico de los signos de notación. Dicho repaso comienza con el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela y llega hasta la actualidad, incluyendo extractos de su obra compositiva y pedagógica.

En el primer capítulo, *Nueva concepción instrumental*, hace referencia a cómo la evolución de los instrumentos tradicionales y los nuevos efectos sonoros ofrecen infinitas posibilidades que,



según el compositor, ofrecen resultados espectaculares. Este proceso ha llegado gracias a varios factores:

- a) La información de los medios instrumentales en otras culturas o el nuevo resurgir intercultural.
- b) Las fuentes productoras de sonido, surgidas de las nuevas tecnologías.
- c) La progresiva e ininterrumpida investigación instrumental de constructores e intérpretes.
- d) El deseo de innovación sonora de los compositores.

Villa Rojo afirma que el concepto de técnica nunca es definitivo, al estar sujeto a las aportaciones musicales e instrumentales de todo momento. La naturaleza de cada instrumento ha sugerido diferentes sistemas de notación. Entre los diferentes ejemplos de grafía, en función de la apertura de la técnica instrumental, cabe destacar el estudio que realiza sobre las investigaciones de Bartolozzi, precursor e inspirador de la obra gráfica de Villa Rojo y de sus preocupaciones por el avance de la técnica instrumental. Debido a la importancia de los estudios de Bartolozzi en el desarrollo de la obra de Villa Rojo, nos entendemos en el estudio de su grafía.

Las innovaciones de Bartolozzi se ubicaban en la forma de empleo de los instrumentos de madera, este compositor utiliza una grafía común para todos los instrumentos de viento y madera. Los

recursos que controla llegan al punto de concretar, incluso, la presión de los labios y el aire.

a) Presión de los labios.

Alargando.



Alargando poco.



Alargando mucho.



Reduciendo.



Reduciendo poco.



Reduciendo mucho.



b) Presión del aire.

Presión normal.

Pr. N

Mucha presión.

M. Pr

Poca presión.

P. Pr

Aumentar la presión.

A. Pr

Disminuir la presión.

D. Pr

## c) Embocadura.

Posiciones de los labios sobre la caña.

Normal.



Superior.



Inferior.



El control del vibrado que realiza Bartolozzi lleva consigo una serie de signos que nos resultan familiares ya que son los empleados por Villa Rojo en sus obras para controlar este mismo parámetro.

No vibrado.



Vibrado lento.



Vibrado normal.



Muy vibrado.



Vibrados progresivos (de no vibrado a muy vibrado y viceversa)



Los cuartos de tono son indicados de la siguiente manera:

Monesis, primer cuarto de tono ascendente.



Triesis, tercer cuarto de tono ascendente.



Mobemol, primer cuarto de tono descendente.



Tribemol, tercer cuarto de tono descendente.



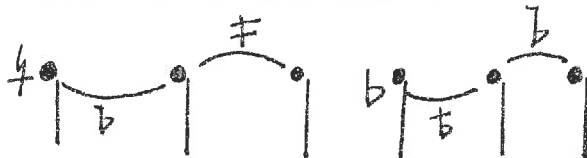
Semioscilaciones inferiores.



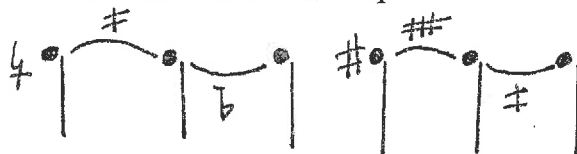
Semioscilaciones superiores.



Oscilaciones iniciales inferiores.



Oscilaciones iniciales superiores.



Villa Rojo ha empleado, repetidamente, en su obra los cuartos de tono y las desafinaciones ascendentes y descendentes del sonido, pero nunca ha llegado a concretar tanto como Bartolozzi, ni tampoco ha empleado una grafía específica para el control de las oscilaciones, parámetro que ha dejado abierto e la capacidad del intérprete.

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de los estudios de Bartolozzi, y que más trascendencia ha tenido en los estudios posteriores de Villa Rojo, ha sido el trabajo sobre los multifónicos de los instrumentos de madera. Este recurso sí ha necesitado de una grafía específica. Bartolozzi indica el número de sonidos y la altura

de los mismos, en algunos casos, también la presión de los labios en la embocadura y la posición digital.

Ejemplo. Pág.63 de *Notación y grafía musical en el siglo XX*.

The image shows a musical score for an oboe (Ob.) in a slow tempo (ANDAMENTO LENTO). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking. The score shows a series of notes with various articulations and dynamics. Below the main staff, there are several diagrams showing fingerings for specific notes, with numbers 15, 14, 11, 16, and 15 indicating finger positions. The diagrams use dots to represent fingers on the keys.

El segundo capítulo está dedicado a la *Estructuración*. En Este capítulo analiza las funciones que cumplen: el compositor, el intérprete y el oyente, como elementos interrelacionados por la partitura. Según el compositor “La organización de la partitura, su diseño y esquematización constituyen la propia estructuración formal. El elemento o elementos que la forman pueden contener el material característico y contrastante que represente en su conjunto las ideas básicas de la obra.” Villa Rojo analiza las diferentes formas de organización de una obra musical: estructuras, distribución temporal, organización e indicación de alturas y elaboraciones sonoras (en función de los materiales empleados).

*Aleatoriedad fundamental*, es el título elegido para presentar el tercer capítulo. En él trata el complejo tema de la aleatoriedad y lo que ésta ha significado para la renovación de los sistemas de escritura musical, a los cuales ha revolucionado e impulsado ya que los pasos que sigue el compositor para transmitir ideas a los intérpretes han apuntado el simbolismo y plasticidad a la

partitura. Dentro de la aleatoriedad, estudia el término “improvisación”, concepto que ha convivido con la aleatoriedad desde sus principios. A propósito del concepto de “improvisación” hace referencia a los interesantes estudios de Pellegrino Santucci, los cuales hacen referencia a la fantasía imaginativa del músico, partiendo de la ausencia total de signos o cualquier formato de escritura para llegar a los más determinados procedimientos de variación o glosado de partituras escritas con minuciosidad simbólica.

El compositor opina que la precisión-imprecisión a la hora de confeccionar una partitura ha sido un cambio en la apreciación de los parámetros que constituyen la obra musical.

El capítulo cuarto está dedicado al *Sonido y acción teatral*. En este capítulo estudia cómo el gesto del instrumentista ha sugerido varias formas de plasmar el concepto de teatralidad, ya que estos gestos poseen un interés plástico que algunos compositores quieren plasmar en la partitura. Aquí la referencia a personajes de primera línea como Vinko Globokar y Mauricio Kagel era totalmente obligada. Ambos compositores han sido referentes para Villa Rojo, puesto que su aportación al teatro instrumental y a la representación gráfica del mismo ha sido el punto de partida de muchas tendencias posteriores.

*Grafía y plasticidad como propuesta sonora*, es el título del quinto capítulo, en el que se estudia la grafía desde el punto de vista plástico. No cabe duda que la grafía, a través de su variedad de símbolos, tienen una apariencia visual atractiva que puede

desembocar en un interés plástico al margen de lo musical. Villa Rojo ha sido siempre consciente de ello, de ahí algunos de sus trabajos gráficos han sido ofrecidos al público en proyecciones al mismo tiempo que se realizaba la interpretación, incluso ha realizado exposiciones sobre gráficos. A pesar de ese interés puramente visual, en este capítulo afirma que los sistemas de notación o grafía con intención plástica no puede decirse que constituyan música gráfica ni tampoco representan opción estética alguna. Y continúa más lejos en su afirmación cuando escribe lo siguiente: “La escritura sirve para representar una idea pero en sí misma no es una idea”. Este capítulo, que contiene las afirmaciones más personales de todo el tratado podría generar innumerables discusiones acerca del tema del sentido plástico de la grafía.

Otro capítulo es el dedicado a *Notación y nuevos instrumentos*. Aquí son tratados temas como: la estética surgida a partir de la creación de obras con los “nuevos medios técnicos” y su impacto en la escritura musical. Sobre este tema, es evidente que la partitura tradicional pierde su significado en el mundo de la música electroacústica y deja de realizar su función, puesto que ahora esa función la cumple el laboratorio, evitando así las variantes interpretativas. La partitura es válida al combinarse con los elementos instrumentales o vocales.

En la música electroacústica, que también revoluciona, junto con la aleatoriedad, completamente el concepto de interpretación y el de partitura, el control es absoluto por parte del compositor. El acto de la creación es simultáneo al acto de la interpretación, en el concierto no podemos hablar de interpretación, ya que ésta se ha realizado

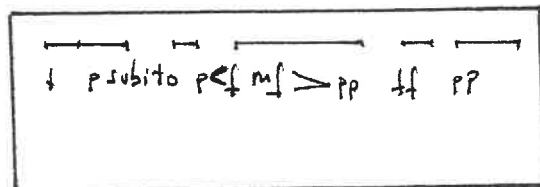
anteriormente. La eliminación del intérprete hace que la partitura no tenga ningún tipo de sentido. Pero cuando se combina la música electroacústica con los medios instrumentales o vocales en vivo, sí se precisa de una partitura que contenga la grafía para la música en vivo, pero también indique, en esta misma, el desarrollo de la parte electroacústica.

El penúltimo capítulo está dedicado a *Pedagogía y participación*. En este apartado, Villa Rojo habla de la importancia de una ciencia relativamente nueva: la pedagogía musical. La introducción del capítulo no deja de lado una pequeña queja acerca de la falta de estudios pedagógicos sobre el presente musical “Aunque la actualidad nos ofrezca excelente material pedagógico, las instituciones académicas basan sus planes principalmente en estudiar el pasado, dejando como circunstancial o excepcional lo acaecido en el presente.” La grafía se abre como un mundo de posibilidades para estudiar la creatividad musical, al no estar sujeta a ningún tipo de lenguaje o código. Entre los ejemplos que cita se encuentra el trabajo de Boris Porena sobre la forma de representar mediante gráficos: los siguientes elementos:

Las duraciones.

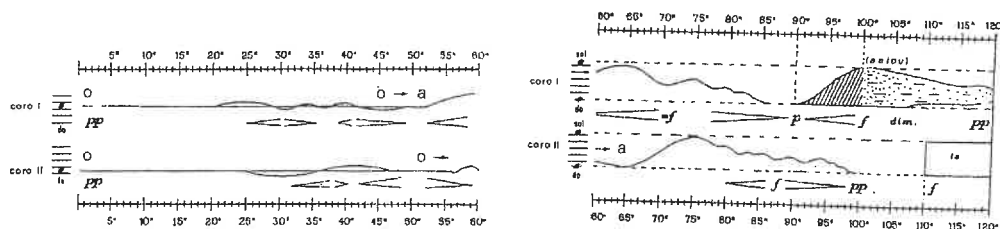


Las intensidades.



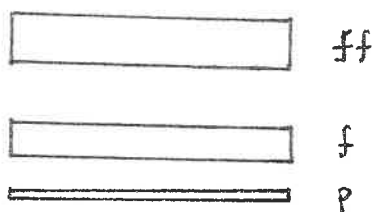


La secuenciación en distintas partes.

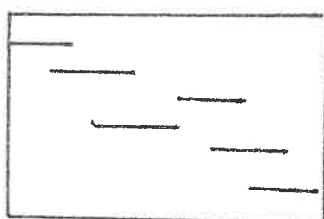


A continuación aporta una serie de códigos gráficos de los que pueden extraerse unas finalidades didácticas. Estos códigos, muchos de ellos pertenecen a *Lectura Musical 1º*. Los nuevos sistemas de grafía, afectan a los siguientes factores:

a) Definición de la dinámica según el grosor de los trazos.



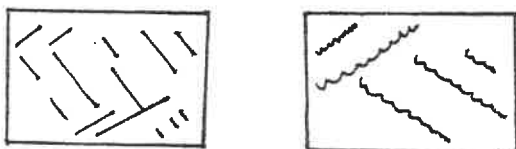
b) La altura según la colocación de los símbolos en la partitura o en la proyección.



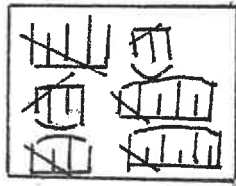
c) Las alturas y sus duraciones según el grosor de los puntos o la longitud de los trazos.



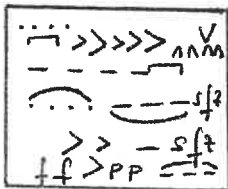
d) Movimientos ascendentes o descendentes.



e) Grupos de sonidos muy rápidos con distintas articulaciones.



f) Distintas formas de articulaciones.



Las diferentes variantes que ofrece la aleatoriedad son las responsables de la existencia de una rica y variada simbología creada *ex profeso* para cada obra. Villa Rojo aporta ejemplos extraídos de sus publicaciones en los que plantea formas específicas de fijar en una partitura las diferentes opciones: figuras y ritmos sin determinar pero dentro de duraciones cronométricas, figuras y ritmos determinados pero con alturas indeterminadas, figuras y ritmos determinados y alturas sin determinar dentro de duraciones cronométricas, figuras, ritmos y alteraciones sin determinar, dentro de duraciones cronométricas, ritmos y figuras determinados y alturas de los sonidos determinadas, ritmos y figuras sin determinar con las alturas de los sonidos determinadas, etc.

Las posibilidades que ofrece la organización formal también es estudiado recurriendo a los ejemplos de *Lectura Musical 1º. Los nuevos sistemas de grafía*, dichos ejemplos estudian de una forma pedagógica diferentes sistemas estructurales. A continuación, Villa Rojo toma los estudios realizados por Armando Gentilucci en el laboratorio Pedagógico del Instituto Musical "A Peri" de Regio

Emilia sobre los diferentes niveles de captación del sonido y su representación gráfica. En el tratado se pueden ver ejemplos gráficos de captación y plasmación de factores como: el timbre, los cambios de intensidad, los contrastes entre distintas articulaciones, la superposición en el mismo espacio de temas y ritmos, , etc.

Otra de las investigaciones, en el campo pedagógico, a la que hace referencia es la de Fernando Palacios. Villa Rojo estudia *Piezas gráficas*, que recoge una serie de obras gráficas, dedicadas a uno o varios parámetros.

El énfasis que Villa Rojo hace acerca de estímulo visual de la partitura es ejemplificado mediante ejemplos de música contemporánea española como: *Comic* de Josep Lluís Berenguer o los ejemplos de *Nueva didáctica della música* de Boris Porena. La partitura de Berenguer, con una gran importancia del aspecto plástico es una especie de juego que da lugar a la experimentar con una música lúdica, en cuanto a su aspecto, pero no en cuanto a su intención. Uno de los ejemplos más interesantes de este capítulo es de la aportación pedagógica de Daniele Lombardi: “Mantengo que la interpretación por parte de un concertista de profesión, aparentemente más válida sobre el plano de las antiguas estetizaciones, ahora sea equivalente a aquellas de quien por primera vez toca el instrumento. Así se realiza una revolucionaria aproximación a la música. Una revolución no de significados trascendentales, sino de *hacer música*, por el gesto mismo de experimentar los sonidos en primera persona. También la escucha de cualquier otra experiencia musical será facilitada por esta toma de

conciencia del significado en modo estructural”<sup>248</sup> La propuesta de Lombardi deja paso a ejemplos de planteamientos estructurales anteriores como el caso de Mozart y su sistema de dados para componer valeses y contradanzas, sistema alejado en el tiempo, pero no en la idea con el empleado por Cruz de Castro en su obra basada en el juego del dominó: *Dominó al seis doble*.

Otro de los ejemplos, pedagógicamente más interesantes, es *Epini* de Roque Pedro; obra planteada para un conjunto vocal que no necesita tener conocimientos musicales previos, de ahí que la grafía haga más hincapié en lo práctico que en la apariencia musical y que las condiciones vocales que demanda no exijan de intérpretes experimentados.

Este capítulo merece, por su orientación al mundo pedagógico, un manual dedicado íntegramente a este tema. Villa Rojo aborda los ejemplos de una forma peculiar, puesto que aporta una visión pedagógica a obras contemporáneas que no la poseen en su intención. Esta visión da una vuelta de tuerca a las posibilidades de la grafía.

El último capítulo, bien podría ser el primero, por su intención y su título: *El sonido representado gráficamente*. El autor trata el tema de la relación entre los conceptos musicales y las artes plásticas, pero siendo los primeros inspiradores de los segundos. Que la música ha inspirado a la plástica es tan evidente

---

<sup>248</sup> LOMBARDI, D.: *L'apprendista stregone*. Ed. Centro. Florencia. Reproducido de VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2003. Pág. 326.

como la situación inversa. Kandinsky es uno de los ejemplos, junto con Schoenberg. Sin embargo hace referencia explícita a un hecho sumamente interesante; a pesar de la doble vertiente de Schoenberg, la actividad compositiva y la pictórica, y el interés innovador de este compositor en la primera de ellas, dice Villa Rojo en su tratado que Schoenberg nunca se propuso llevar a la partitura sus experiencias conseguidas en la plástica. Los ejemplos de Paul Klee y Picasso pueden ser una puerta abierta hacia futuras opciones de concepción de partituras, aunque creemos que en el caso de Picasso el ejemplo es, posiblemente, excesivo.

En este capítulo trabaja tendencias de grafización como la de Ramón Barce, caso que estudia paso por paso explicando el sistema de síntesis de la partitura que pretendía encontrar las características de representación plástica más sobresalientes, partiendo de la escritura original. La música electrónica y su representación gráfica es otro ejemplo de grafía estudiada que ofrece unas posibilidades que han influido en el desarrollo de la grafía en general. Por último, el empleo de los colores es otro de los aspectos que interesa hacer hincapié a Villa Rojo como elemento más de los sistemas de grafía, importante en cuanto a la implicación sonora del mismo.

El tratado es completado con un apartado a numerar y citar la procedencia de todas las partituras estudiadas: doscientas quince en total. Algunas de esas partituras tienen una procedencia manuscrita y son inéditas lo cual hace que el tratado tenga una vocación investigadora de sacar a la luz y analizar obras importantes e innovadoras que Villa Rojo considera oportunas para el estudio de

diferentes aspectos de la grafía, pero que sin embargo no están tan difundidas como otras.

La repercusión de este tratado ha sido inmediata, dentro y fuera de España. Las presentaciones del mismo en diferentes lugares hacen una clara referencia al interés que ha despertado su publicación, tan esperada como necesaria. El trabajo está hecho desde la perspectiva de un compositor, esto es evidente por el enfoque de cada análisis y por la cantidad ingente de ejemplos que maneja. La mayoría de estos ejemplos son conocidos de primera mano porque muchos han sido estrenados por el LIM, y otros han sido interpretados repetidas veces por él. El contacto con muchos de los compositores que aquí cita hace que se trate de un libro vivo en cuanto a las condiciones en las que fue escrito, y también hace que la aportación del mismo y su enfoque sea único.

## V. CONCLUSIONES





## V. CONCLUSIONES.

A lo largo de la tesis doctoral se ha expuesto, de forma detallada, el desarrollo y la evolución del lenguaje compositivo así como la estética de Jesús Villa Rojo. El estudio de sus aportaciones se había propuesto como uno de los principales objetivos. A partir de estas aportaciones podemos establecer una serie de conclusiones sobre el papel y la importancia de la figura de este compositor en la música contemporánea. Para situar su creación era imprescindible estudiar el marco generacional que lo acoge, puesto que el compositor emerge junto con una serie de personajes coetáneos con los que comparte características y con los que tiene, también, diferencias. Estas diferencias responden a una suma de factores: formación académica, referentes, relación con otros compositores, otras dedicaciones, intereses y preferencias estéticas, relación con las instituciones oficiales o no oficiales, etc.

En el caso de Jesús Villa Rojo, su formación académica ha sido determinante, puesto que sus comienzos orientados a la interpretación han condicionado su trayectoria como compositor. Este es un aspecto que comparte con otros muchos compositores, pero que en él se ha convertido en un factor determinante que ha influido en la evolución de su lenguaje compositivo. La trayectoria interpretativa le ha permitido formar parte de momentos tan importantes como: la fundación del Grupo de Improvisación de *Nuova Consonanza*, *Nuove Forme Sonore*, o el LIM. Cada creador orienta su trayectoria hacia donde más le conviene, también en función de su curiosidad e inquietud en un momento determinado y es en ese momento en el que se define, en gran medida, su carrera.

La participación en los grupos italianos, aunque en ocasiones nace de la casualidad, hace que el compositor entre en contacto con personajes cuyo lenguaje está ya evolucionado en todos los ámbitos, esto, claro está, enriquece su visión no sólo interpretativa sino también compositiva. El estímulo externo de otros compositores e intérpretes ejerció en él una influencia tan profunda como la propia formación académica, puesto que a través de este nudo de relaciones surgen ideas que serán maduradas y llevadas posteriormente a la práctica. La interpretación en Villa Rojo ha estado, gran parte del tiempo, ligada a la investigación y en ésta última se ha basado parte de su lenguaje.

Desde el punto de vista de la investigación sonora, su obra es un referente y también una de las más innovadoras en todos los sentidos, afirmación que realizamos tras haber analizado su producción. El lenguaje compositivo de este creador evoluciona a medida que lo hace su lenguaje interpretativo. Partiendo de un primer periodo de formación académica, los intentos de innovar son todavía tímidos y sujetos a limitaciones. La dependencia de las formas anteriores y de los sistemas de escritura convencionales es notoria en su primera etapa. La organización sonora parte de una división del tiempo y del espacio tradicional, al igual que la distribución tímbrica y la elección de las fuentes sonoras. El deseo de innovar ya está presente en la primera etapa, pero la dependencia de la escritura y la forma tradicional muestra la ausencia, todavía, de elementos propios que tengan suficiente entidad para a partir de ahí evolucionar. La dependencia de Villa Rojo respecto a su instrumento, el clarinete, ya se manifiesta como importante desde el inicio de su producción. El encuentro en Roma con artistas de otros

campos, con compositores y con intérpretes, será el aspecto que más condicione su trayectoria como músico. El contacto con determinados intérpretes le acerca a una concepción instrumental que no tenía nada que ver con las técnicas que él había practicado. Si bien es cierto que se necesita un alto grado de apertura para aceptar este tipo de procedimientos poco habituales, y más aún cuando se ha estado sometido a muchos años de aprendizaje en los que todas estas realizaciones han sido ignoradas. Esta apertura sonora e interpretativa se produce gracias a que Villa Rojo no ve la innovación desde el punto de vista exclusivo del intérprete, sino también desde la óptica del compositor. A partir de ese momento, el experimentalismo forma parte de su trayectoria y es cuando comienza a gestarse su concepto de “músico integral”.

La evolución de su obra pasa por diferentes momentos dentro de cada periodo, de manera que toda su creación es una búsqueda constante por afianzar procedimientos para después superarlos. El lenguaje que este compositor comienza a utilizar, a finales de los años sesenta, le diferencia completamente del resto de los compositores coetáneos. Los multifónicos y las diversas calidades sonoras tienen unos comienzos tímidos y en el ámbito de soportes más bien convencionales. A medida que el dominio del material sonoro se hace más evidente, Villa Rojo deja de necesitar soportes o escrituras convencionales y genera su propio código. A pesar de no existir un procedimiento compositivo sobre el que se genere su obra - el concretismo de Cruz de Castro, los potenciales de González Acilo, el sistema de cuartas cerradas de Javier Darías, el sistema de anillos de Cristóbal Halffter o el sistema de niveles de Barce, etc- Villa Rojo llega a plantear el material de una forma organizativa muy

componentes extramusicales. En todo lenguaje vanguardista tienen cabida las relaciones interdisciplinarias y la obra de Villa Rojo es una muestra de ello. La evolución del “sonido puro” le conduce al “sonido musical”. Con el paso del tiempo, el compositor dejará de lado su etapa especulativa y volverá a realizar obras en un lenguaje convencional en cuanto a organización y notación. Villa Rojo es perfectamente consciente de la situación de la interpretación y considera que sus obras más gráficas y abstractas dejarán de interpretarse con él. Éste es uno de los motivos principales por los que vuelve a escribir en un sistema gráfico convencional. En un momento determinado, esto puede parecer un acto de abandono de la vanguardia pero no es así porque su lenguaje continúa siendo innovador, pero en otros sentidos.

A partir de los hechos analizados extraemos las siguientes conclusiones:

La importancia y trascendencia de la obra de Jesús Villa Rojo es una de nuestras principales afirmaciones, puesto que su trayectoria es única y singular en la música contemporánea española. Sus preocupaciones por la investigación en el campo sonoro así lo demuestran. Este compositor ha aportado toda una serie de estudios sobre la técnica instrumental, sobre todo en el campo del clarinete, que han representado una revolución a la vez que innovación. Estos recursos, basados en la ampliación de las posibilidades, hasta el momento, conocidas y aceptadas, se han sustentado en:

- a) La curiosidad por el estudio y la recuperación de técnicas primitivas y técnicas empleadas en otras culturas que son desechadas en la cultura occidental.
- b) Las posibilidades de los instrumentos, centrándose en el estudio de sus propias características físicas, sin incluir medios externos que modifiquen su capacidad fónica. En el campo instrumental, la sólida formación como intérprete le ha conducido a estudiar su instrumento y a partir de sus estudios y de los de otros compositores, ha extraído posibilidades polifónicas a instrumentos tradicionalmente monódicos. La trascendencia de sus investigaciones sobre el clarinete es ya un hecho consumado y se ha comprobado, a lo largo de más de treinta años de literatura compuesta a partir de sus tratados, que actualmente son una referencia obligada para el intérprete.

La exposición de recursos como los multifónicos ha supuesto una renovación de la técnica instrumental de los instrumentos monofónicos. El concepto de “multifónico” es amplio, en el sentido que engloba varias posibilidades de realización totalmente diferentes. Entre estas posibilidades, Villa Rojo aplica al clarinete técnicas como: voz y sonido, sonido real y resultante, sonido real y armónicos, sonido resultante y armónicos y “sonidos rotos”. Él es el responsable del primer tratado publicado en España, *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*, que aborda este tipo de técnicas. Ya hemos hecho referencia a la importancia del mismo para los intérpretes, pero debemos hacer constar la importancia y trascendencia que ha tenido en el campo

de la creación, al cual ha aportado una serie de materias primas con las que trabajar, sabiendo que su realización era posible.

Junto con los multifónicos también estudia otros recursos, centrados en formas de ejecutar el sonido, desechadas durante largo tiempo como: aire a través del tubo, resultantes, armónicos sin frecuencia determinada, voz a través del tubo, etc. Por lo tanto, consideramos que hay un antes y un después de las investigaciones de Villa Rojo. El transcurso del tiempo y la literatura musical emergente da testimonio de ello. Los resultados de sus experimentaciones causaron varios efectos en el momento de su aparición: indiferencia, curiosidad, hilaridad, rechazo, pero también aceptación. Hoy en día son recursos ya habituales en la literatura actual, pero debe quedar plasmado como fue y cual fue su punto de partida.

- c) En el campo de la música electrónica, la aportación de Villa Rojo se centra principalmente en la forma de servirse de ésta para multiplicar las posibilidades de los instrumentos tradicionales. Emprender la composición obviando las posibilidades de la electrónica cuando es una de las aportaciones más importantes del siglo XX sería negar el progreso. Cada compositor trabaja dentro de ese campo de una manera concreta acercándolo a sus intereses. La manipulación centrada en el interés por extraer todos los elementos posibles del “sonido puro” es el trabajo que Villa Rojo ha desarrollado. Las investigaciones con el clarinete se han visto multiplicadas con las posibilidades de la electrónica, puesto que los recursos tradicionales del instrumento son

necesario encontrar una grafía adecuada para cada recurso; en algunos casos, Villa Rojo empleó grafías “no convencionales” ya sistematizadas por otros compositores y, en el caso de recursos nuevos, él mismo crea su propio código. Este código es hoy de uso común, puesto que ha sido difundido, no sólo a través de sus obras, sino a través de sus tratados y conferencias. Junto con el peculiar tratamiento de la técnica instrumental, su obra gráfica es uno de los aspectos que más ha trascendido de este compositor.

Villa Rojo siempre ha defendido la utilización de la grafía “no convencional”, pero sólo cuando ésta es necesaria; ya que, en otros casos, ésta no es un elemento indispensable y solamente tiene un valor plástico. La utilidad de su grafía es otro de los puntos que debemos destacar, puesto que existe en función de un uso específico que tiene sentido cuando la opción convencional no es válida. La aportación más relevante es la creación de su propio código aplicado a las nuevas técnicas que plantea en sus obras. Además, este compositor se ha preocupado encarecidamente de dar a conocer este código más que ningún otro. El interés por difundir esta forma de escritura y de sistematizarla para posteriores usos compositivos e interpretativos da fe de la confianza en la efectividad de la misma.

- e) La organización estructural es también una de las características de su obra, afirmación que realizamos tras analizar su catálogo, todo él condicionado por una gran preocupación por dotar a la música de una coherencia formal que aporte lógica y claridad a un discurso ya de por sí complejo. La organización de la idea que se pretende transmitir es uno de los aspectos más difíciles de la

composición. El aspecto visual sólo es importante, para Villa Rojo, si es efectivo a la hora de interactuar entre compositor e intérprete. La apertura de unos parámetros, la incorporación de otros nuevos a la partitura (como el gesto), y el ultracontrol de otros hace que las formas clásicas pierdan totalmente su función organizadora en éste tipo de música. Era necesario entonces encontrar otra forma de estructurar todo el material de una manera comprensible, que dejara al intérprete capacidad de ejecución y que no limitara sus posibilidades. Villa Rojo deja perfectamente claro al intérprete que parámetro desea controlar y que parámetro deja a la necesidad de la ejecución, puesto que al igual que un plano, todo parte de una idea preconcebida que necesita una estructura a la que luego se incorporan materiales. La forma de interactuar y de relacionarse los distintos elementos de una obra o sección de la obra, también es un sumamente interesante. Los juegos de superposiciones, contrastes, intervenciones alternadas o simultáneas dan lugar a la organización sonora. Esta organización es una de las características más interesantes de su obra. Como ocurría en el caso de la grafía, este compositor nunca ignora las formas preexistentes, sino que, por el contrario, se sirve de ellas cuando es preciso o cuando quiere hacer una referencia. El perfecto dominio de formas o procedimientos compositivos del pasado es otro de los rasgos que lo diferencian de muchos compositores; así como también lo es, el hecho de no renunciar a las posibilidades que lo anterior ofrece.

La aportación que Villa Rojo realiza a la vanguardia musical es incuestionable y, de hecho, así ha sido reconocida. La evolución de



su pensamiento estético ha tenido un desarrollo tan interesante como lógico y esperable. Los intereses que movían su creación en los años setenta han cambiado, pero no su vocación innovadora. El análisis de su obra y de su pensamiento estético, cuando éste se encuentra todavía en plena actividad, hace que plantear hipótesis sobre la importancia y futura trascendencia del mismo pueda parecer arriesgado, aunque consideramos mucho más arriesgado no realizarlo y obviar uno de los caminos de la creación más sólidos e interesantes que ha dado la composición española. No todas las propuestas de la creación llegarán a ser consideradas en el futuro, puesto que muchas de ellas son una repetición de propuestas preexistentes, por ello algunas investigaciones apuestan desde el presente inmediato por lenguajes que a través de la curiosidad, la formación, la intuición, etc, han sabido convertirse en hechos artísticos con vocación de ser históricos.



## VI. CATÁLOGO.

### VI.1. Catálogo por géneros.

Este catálogo corrige los errores del publicado por la SGAE en 1994 e incorpora las obras compuestas por Villa Rojo desde su publicación hasta hoy.

#### V. 1. 1. MÚSICA ESCÉNICA.

*Hombre aterrorizado-dor* (1970). 18'. Texto de Manuel Bayo.

Actor-mimo, clarinete y luces.

E: "Presentación del Grupo *Nuove Forme Sonore*". Teatro Nino de Tollis. Roma (Italia). 24.2.1971.

Intérpretes: Rai Saunders (actor-mimo), Jesús Villa Rojo (clarinete) y James Dashow (luces).

P: Suvini Zervoni (Milán).

Encargo de *The Forum Players*. También se programa como *Hombre aterrorizado*, *Hombre aterrador*.

*Juegos gráfico-musicales II (Figura erguido-grave I)*. (1972). 10'.

Trombón.

E: Teatro Nino de Tollis. Roma (Italia). 29.5.1973.

Intérprete: Giancarlo Schiaffini.

G: RNE.

P: Alpuerto.

*Juegos gráfico-musicales (Figura erguido-grave II)*. (1972). 10'. Sobre vocalizaciones de texto.

Voz indeterminada.

E: Barcelona. 24.3.1976.

Intérprete: Esperanza Abad.

G: RNE.

P: Alpuerto.

#### V.1.2. OBRAS PARA ORQUESTA.

##### V.1.2.1. Orquesta sola.

*Derivaciones espaciales y temporales* (1974). 18'.

3.3.3.3-4.2.3.0.-10.10.8.8.6.

P: EMEC.

Premio del Concurso Permanente de Composición Musical del Ministerio de Educación y Ciencia, en la modalidad sinfónica.

*Rupturas* (1975-1976). 17'.

3.3.3.3-6.3.4.0.-10.10.8.8.6

E: Teatro Real. Madrid. 12.1.1980.

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (OSRTVE). Dir. Enrique García Asensio.

G: RNE.

P: Alpuerto.

Compuesta con una beca a la Creación Musical concedida por la Fundación Juan March.

*Continuo* (1979). 14'

1.2.2.1-1.1.1.0-2 perc-8.8.6.6.4.

E: "Festival Gulbenkian". Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa (Portugal). 4.6.1981.

Intérpretes: Orquesta Gulbenkian. Dir. Álvaro Salazar.

P: EMEC.

*Antilogía* (1979-1980). 15'

3.3.3.3.-4.3.3.0-5 perc-2 arp-p-16.16.12.12.8

E: Teatro Real. Madrid. 27.3.1981.

Intérpretes: Orquesta Nacional de España (ONE). Dir. José Ramón Encinar.

G: RNE.

P: EMEC.

Encargo de la Orquesta Nacional de España.

*Pasodoble* (1992) 15'

4.3.4.3.-6.4.3.1.-5 perc-15.15.10.10.6

E: Auditorio Nacional de Música. Madrid. 13.11.1992.

Intérpretes: Orquesta Nacional de España (ONE). Dir. Máximo Zumalave.

G: RNE.

P: Real Musical.

Encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE).

V.1.2.2. Solista instrumental y orquesta.

*Concierto I* (1977) 16'

Violín-1.1.1.1.-1.1.1.0-2 perc-8.8.6.6.4

P: EMEC

*Concierto II* (1982-1983) 21'

Violonchelo-3 perc-arp-p.

E: "Encontre Internacional de Compositors". Teatro Principal. Palma de Mallorca. 26.10.1995.

Intérpretes: José María Mañero (violonchelo). Orquesta Sinfónica Balears "Ciutat de Palma". Dir. José Ramón Encinar.

Violonchelo-2.2.2.2.-4.0.0.0.-15.15.10.10.6

E: "Ciclo de Cámara y Polifonía". Auditorio Nacional de Música. Madrid. 14.12.1995.

Intérpretes: José María Mañero (violonchelo). Orquesta de Cámara "Villa de Madrid". Dir. Mercedes Padilla.

P: EMEC.

Encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

*Quasi un solo* (1989-1991) 18'

Clarinete-2.2.2.2.-2.0.0.0.-2 perc-arp-15.15.10.10.6

E: "7º Festival Internacional de Música Contemporánea". Teatro Principal. Alicante. 28.9.1991.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo (clarinete). Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Dir. Cyril Diederich.

G: RNE.

P: Real Musical.

*Concierto plateresco* (1995-1997)

Oboe y orquesta de cuerdas.

E: XXII Ciclo de Cámara y polifonía. 17/05/2000.

Intérpretes: Rafael Tamarit (oboe) y la Orquesta Clásica de Madrid. Dir. George Pehlivanian.

Dedicado a Rafael Tamarit.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC).

V.1.2.3. Orquesta y cinta magnética.

*Passacaglia y cante* (1997-1998) 17'05

E: "Festival de Música Contemporánea de Alicante. 22.8.1998..

Intérpretes: Orquesta de Radiotelevisión Española. Dir. José de Eusebio.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC).

Dedicada a la memoria de Federico García Lorca y Luigi Nono.

V.1.2.4. Orquesta y voz solista.

*Cantar con Federico* (versión orquestal). (1997-1998). Sobre textos de Federico García Lorca. 17'42

I. *Cantabile*

II. *Allegro*

III. *Moderato, molto cantabile*

IV. *Allegro e giocoso*

E: Museo de Santa Cruz. Toledo. 10.9.1998.

Intérpretes: Soraya Chávez (mezzosoprano). Orquesta de Córdoba. Dir. Gregorio Gutiérrez.

Compuesta para la conmemoración del centenario del nacimiento de Federico García Lorca.



## V. 1.3. OBRAS PARA CORO.

### V.1. 3.1. Coro a capella.

*Dos piezas sacras* (1969). Textos litúrgicos. 5'

Coro a tres voces blancas.

I. *O salutaris....* (*Andante molto moderato*)

II. *Uni trino...* (*Allegro*)

P: Alpuerto

Se programa también como *Dos piezas blancas para coro a tres voces blancas* y *Dos piezas sacras para coro de niños a tres voces*.

*Juegos gráfico-musicales V* (*Elementos cantables*). Sobre vocalizaciones de texto. 17'.

Tres grupos vocales

I. S.S.A.A.

II. S.A.T.B.

III. T.T.B.B.

E: Teatro Bellas Artes, México D.F (México).

Intérpretes: Coro de Bellas Artes. Dir. Rufino Montero.

P: Alpuerto.

V.1. 3.2. Solistas vocales, coro y conjunto instrumental.

*Cantata a la Virgen de la Peña* (1995)

Soprano-barítono-coro-flauta-oboe-violín-violonchelo-órgano.

E: Iglesia de Santa María de Brihuega. Brihuega (Guadalajara).

22.7.1995.

Intérpretes: Grupo LIM y Pura Martínez, soprano; Federico Gallar, barítono; Carlos García, narrador; Coro de Santa María de la Peña. Dir. Jesús Villa Rojo.

Obra compuesta por encargo para celebrar el 550 aniversario del patronazgo de la Virgen de la Peña en Brihuega.

V.1.4. OBRAS PARA VOZ.

V.1.4.1. Voz solista.

*Juegos gráfico-musicales II (Figura erguido-grave II)* (1972). Sobre vocalizaciones de texto. 10'.

Voz indeterminada.

Véase obra escénica.

*Vocabulario en la* (1988). Sobre vocalizaciones de texto. 10'

4 sopranos.

G: RNE.

#### V.1.4.2. Voz y flauta.

*Cantar con Federico* (1986). Textos de Federico García Lorca. 11'

Soprano y flauta.

E: Casa de Velázquez. Madrid. 12.3.1986.

Intérpretes: Ghislaine de Saint-Barthelemy (soprano) y Antonio Arias (flauta).

G: RNE.

P: Real Musical.

Dedicada a Ghislaine de Saint-Barthelemy y Antonio Arias.

#### V.1.5. OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL.

##### V.1.5.1. Dos instrumentos.

*Sonata* (1968). 14'

E: Instituto Italiano. Madrid. 20.3.1968.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo (clarinete), Joaquín Parra (piano).

G: RNE.

P: EMEC.

Dedicada a Leocadio Parras.

Se programa también como *Sonata para clarinete y piano*.

*Acordar* (1978) 9'41

Trombón (o instrumento indeterminado de viento) y percusión.

E: Beat-71. Roma (Italia). 14.11.1981.

Intérpretes: Giancarlo Schiaffini (trombón) y Michele Ianncone (percusión).

G: LP-CD

P: Edi-Pan (Roma).

Encargo de *Nuove Forme Sonore*.

Dedicada a Giancarlo Schiaffini y Michele Ianncone.

*Divertimento I* (1981) 13'

Violín y violonchelo.

E: Teatro Real. Madrid. 19.1.1982.

Intérpretes: Francisco Martín (violín) y Belén Aguirre (violonchelo).

G: RNE.

P: Ricordi

Dedicada a Francisco Martín y Belén Aguirre.

*Atrezzo* (1985) 15'

Clarinete y piano

E: Sala de conciertos de *Nuova Consonanza*. Roma (Italia). 3.6.1986.

Intérpretes: David Keberle (clarinete) y María Carla Notarstefano (piano)

G: RNE.

Encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) para el Año Europeo de la Música.

*Divertimento II* (1989) 12'

Flauta y guitarra.

E: "Mostra de música contemporánea". Centro Cultural de la Fundación La Caixa. Barcelona. 15.10.1993.

Intérpretes: Montserrat Gascón (flauta) y Xavier Coll (guitarra).

*Divertimento III* (1992) 8'

2saxofones.

E: Teatro Rossini. Pésaro (Italia). 3.9.1992.

Intérpretes: Vicente Toldos, Jesús Librado.

Encargo del Festival Mundial del Saxofón de Pésaro (Italia).

V.1.5.2. Tres instrumentos.

*Música sobre unos módulos* (1969) 6'

2 flautas y viola.

E: Academia Musicale Chigiana. Siena (Italia). 28.8.1969.

Intérprete: Klimentina Bochnacova (flauta), Reingard Oler (flauta), Ruht Morrow (viola).

P: Alpuerto.

*Recordando a Bartók* (1986) 16'

Violín, clarinete y piano.

E: "35º Festival Internacional de Santander". Claustro de la Catedral. Santander (Cantabria).13.8.1986.

Intérpretes: Grupo LIM. (Francisco Martín, violín; Jesús Villa Rojo, clarinete; Luis Rego, piano).

G: RNE-CD.

P: Real Musical.

Obra escrita para el Grupo LIM.

V.1.5.3. Cuatro instrumentos.

*Tiempos* (1970) 15'

2 violines, viola y violonchelo.

E: Academia Superior de Música Franz Liszt. Budapest (Hungria).27.3.1971.

Intérpretes: Cuarteto *Kodaly* (Károly Duska, violín; Tomás Szabo, violín; Gabor Fais, viola; Janos Devich, violonchelo).

G: Radio Húngara- RNE-LP.

P: Editio Musica Budapest.

Dedicada a Pilar, su esposa.

Premio Béla Bartók de la Asociación de Músicos Húngaros (1971).

Seleccionada para representar a España en la Tribuna internacional de Compositores de la UNESCO (1972).

*Juegos gráfico-musicales III (Estructuras II) (1972) 15'*

Cuatro instrumentos de metal indeterminados.

E: Beat-71. Roma (Italia). 3.11.1977.

Intérpretes: *Cuarteto Romano de Metales* (trompa, trompeta, trombón y tuba).

*Juegos gráfico-musicales IV (Planos I) (1972). Sobre vocalizaciones de texto. 15'*

Soprano, clarinete, trombón y contrabajo.

E: Hospital de Santa Cruz. Barcelona. 22.2.1973.

Intérpretes: *The Forum Players*.

G: RNE.

*Lineal Secco (Homenaje a Gerardo Gombau) (1973) 7'*

2 violines, viola y violonchelo.

E: Ateneo. Madrid. 12.11.1975.

Intérpretes: Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (OSRTVE).

G: RNE.

P: EMEC

Dedicada a Gerardo Gombau.

Se programa también como *Homenaje a Gombau*.

*Espaciado- rítmico* (1975) 10'

Violín, viola, violonchelo y piano.

E: Sala Fénix. Madrid. 28.4.1977.

Intérpretes: Grupo de *Música Contemporánea de Lisboa*.

G: RNE

P: Alpuerto.

Dedicada a Luciano González Sarmiento.

Se programa también como *Espaciado rítmico*.

*Nosotros* (1977) 12'

Violín, clarinete, percusión y piano.

E: "Ciclo de Música Contemporánea. Palacio de Carlos V. Sevilla. 7.2.1977.

Intérpretes: Grupo LIM. (Pedro León, violín; Jesús Villa Rojo, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Ricardo Requejo, piano).

G: RNE-RF-LP.

P: EMEC.

Encargo del Grupo LIM.

Seleccionada por el jurado internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) para representar a España en el Festival Mundial de Estocolmo (Suecia) y Helsinki (Finlandia).

*... y también* (1978-1979) 12'

Violín, clarinete, violonchelo y piano.



E: "Noveno ciclo de conciertos Aula de Nueva Música". Instituto Francés. Madrid. 7.3.1983.

Intérpretes: Grupo LIM. (Francisco Martín, violín; Jesús Villa Rojo, clarinete; Belén Aguirre, violonchelo; Luis Rego, piano)

G: RNE-RAI-LP

P: Ricordi.

*Líneas convergentes* (1984) 12'

Saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor y saxofón barítono.

E: Centro de Exposiciones y Congresos. Zaragoza. 8.3.1985.

Intérpretes: *Cuarteto Español de Saxofones* (Manuel Miján, Manuel Ruiz, Juan Fernández, Ángel Luis de la Rosa)

G: RNE

Encargo del *Cuarteto Español de Saxofones*.

V.1.5.4. Grupo instrumental.

*Cuatro movimientos* (1967) 11'

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

I-II-III-IV

E: Ateneo. Madrid. 11.2.1969.

Intérpretes: Quinteto de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española.

G: RNE.

*Música sobre un tema* (1968) 10'

Trompeta, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

E: instituto Alemán. Madrid. 20.1.1969.

Intérpretes: Juan Luque (trompeta) y el Quinteto de Juventudes Musicales de Madrid.

G: RNE.

Encargo de Juventudes Musicales de Madrid.

*Formas planas* (1972) 19'

Conjunto de cuerda (2.2.3.3.2.)

E: "Festival de Música de vanguardia". Museo San Telmo. San Sebastián (Guipuzcua). 30.10.1974.

Intérpretes: Grupo Instrumental. Dir. José María Franco Gil.

G: RNE.

P: Alpuerto.

Premio Nacional de Música (1973)

*Planificaciones* (1972) 8'

Clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín y violonchelo.

E: "VI Decena Musical". Sinagoga del Tránsito. Toledo. 20.5.1974.

Intérpretes: *Diabolus in Música*. Dir. Joan Guinjoan.

P: Alpuerto.

*Diálogos posibles* (1973) 18'

2.1.2.1.-2.2.2.0-2-0.1.2.1

Premio del Concurso Permanente de Composición Musical del Ministerio d Educación y Ciencia, en la modalidad de Música de Cámara.

Premio Arpa de Plata de la Confederación Española de Cajas de Ahorros (CECA).

*Klim* (1978) 12'

Clarinete piccolo, clarinete soprano, clarinete contralto, clarinete bajo y clarinete contrabajo.

E: Museo de Arte Contemporáneo. París (Francia). 13.12.1978.

Intérpretes: Grupo LIM. (Manuel Lillo, clarinete piccolo; Jesús Villa Rojo, clarinete soprano, Fernando Aranda, clarinete contralto; Tomás Castillo, clarinete bajo; Miguel López Torres, clarinete contrabajo)

G: RNE-RF-LP

P: EMEC

*Églogas (Memorando a Juan del Encina)* (1979) 12'

3 trompas, 3 trompetas y 3 trombones.

E: Centro Cultural de la Villa. Madrid. 9.12.1979.

Intérpretes: Banda Sinfónica de Madrid. Dir. Jesús Villa Rojo.

G: RNE-CD

P: EMEC

Encargo de RNE para conmemorar el 450 aniversario de Juan del Encina.

Se programa también como *Memorando a Juan del Encina*.

*Espirales* (1983) 15'

Flauta, clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, viola y violonchelo.

E: "Festival *Nuova Consonanza*". Sala de Conciertos *Nuova Consonanza*. Roma (Italia). 30.11.1983.

Intérpretes: Grupo *Strumentale Musica d'Oggi*. Dir. Angelo Faja.

G: RAI

P: Ricordi.

Encargo del Festival *Nuova Consonanza*.

Dedicada a Goffredo Petrassi.

*Historias en el aire* (1987-1988) 34'35

Clarinete, violín, violonchelo, piano y cinta magnética

E: Radio-2. RNE. 26.3.1988.

Intérpretes: Grupo LIM. (Jesús Villa Rojo, clarinete, Francisco Martín, violín, Belén Aguirre, violonchelo, Luis Rego, piano).

G: RNE.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC).

*A modo de tiento* (1988) 10'

Clarinete, violín, violonchelo, percusión y piano.

E: Sala Pleyel-Chopin. París (Francia). 24.9.1988.

Intérpretes: Grupo LIM. (Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín, Belén Aguirre, violonchelo, Pedro Esteban, percusión; Gerardo López Laguna, piano).

Dedicada a Louis Jambou.

*Recordando a Falla* (1989) 15'

Flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y clave (o piano).

E: "XV Ciclo de conciertos del LIM.". Instituto Alemán. Madrid. 11.12.1989.

Intérpretes: Grupo LIM. (Antonio Arias, flauta; Rafael Tamarit, oboe; Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo; María Teresa Chenlo, clave)

G: RNE-CD.

P: Real Musical.

*Glosas a Sebastián Durón* (1990) 11'

Flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.

E: "Concierto-homenaje a Jesús Villa Rojo en su 50 cumpleaños". Iglesia de San Felipe. Brihuega (Guadalajara). 7.7.1990.

Intérpretes: Grupo LIM. (Antonio Arias, flauta; Rafael Tamarit, oboe; Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo).

G: RNE-CD.

P: EMEC.

*Como un suspiro*(1993) 11'

Flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

E: Auditorio delle Magdalena. Padua (Italia). 26.3.1994.

Intérpretes: *Interensemble*. Dir. Bernardino Beggio.

Encargo del *Interensemble*.

*Lo frate sole* (1994) 12'

Flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

E: "43° Festival Internacional de Santander. Homenaje a Petrassi en su 90 cumpleaños". Sala Pereda. Palacio de Festivales de Cantabria. Santander (Cantabria). 16.8.1994.

Intérpretes: Grupo LIM. (Antonio Arias, flauta; Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo; Gerardo López Laguna, piano).

Encargo del 43° Festival Internacional de Santander.

Dedicada a Goffredo Petrassi en su 90 cumpleaños.

*Septeto* (1997-1998)10'14

Clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo y contrabajo.

E: Teatro Rosalía de Castro. La Coruña. 20.3.1998.

Intérpretes: Grupo instrumental *S.XX* de La Coruña.

G: CD.

*Conmemorativa* (2000)10'

Flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

E: "Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante".21.9.2000.

Intérpretes: Grupo LIM. (Antonio Arias, flauta; Jesús Villa Rojo, clarinete, Salvador Puig, violín, José María Mañero, violonchelo; Gerardo López Laguna, piano).

Escrita para conmemorar el 25 aniversario del LIM. (1975-2000).

*Quinteto* (2001)23'

Clarinete en la y cuarteto de cuerda.

I. *Allegro deciso*. 5'51''

II. *Adagio*.7'57''

III. *Veloce con fuoco*.7'23''

E: "50 Festival Internacional de Santander". Claustro de la Catedral. Santander (Cantabria). 19.8.2001.

Intérpretes: Darko Brlek (clarinete) y el Cuarteto *Parisii*.

Encargo del 50 Festival Internacional de Santander.

Dedicada a José Luis Ocejo.

*Bach-Preludio*

Clarinete, flauta, oboe, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

E: Auditorio Nacional de Música de Madrid. 24/10/2001.

Intérpretes: Grupo LIM (Jesús Villa Rojo, clarinete; Antonio Arias, flauta; Rafel Tamarit, oboe; Gerardo López Laguna, piano; Salvador Puig, violín; Alan Melchor Kovacs, viola; José María Mañero, violonchelo y Miguel Ángel González, contrabajo).

## V.1.6. OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL Y SOLISTA.

## V.1.6.1. Conjunto instrumental y solista instrumental.

*Formas y fases* (1971) 16'

Clarinete-1.0.1.1.-0.0.0.0-3.0.4.4.4.

E: "II Semana de Nueva Música". Teatro Real. Madrid. 7.2.1972.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo (clarinete), *Conjunto Catalán de Música Contemporánea*. Dir. José María Franco Gil.

G: RNE-LP

P: EMEC

Encargo de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia (MEC) para la II Semana de Nueva Música.

Seleccionada por el jurado internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) para representar a España en el Festival Mundial de Reykiavik (1973).



Premio Internacional del Disco Koussevitzki-1978 a la mejor obra sinfónica de compositor vivo grabada en disco.

*Concerto grosso I* (1975) 16'

Oboe, clarinete, fagot y grupo de cuerda (4.3.4.3.1)

E: Teatro Real. Madrid. 2.12.1975.

Intérpretes: Grupo instrumental. Dir. José María Franco Gil.

G: RNE-LP

P: Alpuerto.

Premio Arpa de Plata de la Confederación Española de Cajas de Ahorros (CECA).

*Concerto grosso II* (1976) 17'

Piano, vibráfono y clave (solistas), tres conjuntos instrumentales.

I. flauta, viola, violonchelo y fagot.

II. 2 violines, viola y violonchelo.

III. Violín, oboe, clarinete bajo y contrabajo.

E: "Festival de Saintes". Saintes (Francia). 17.7.1978.

Intérpretes: Grupo *Koan*. Dir. José Ramón Encinar.

G: RF

P: EMEC

*Vosotros y...* (1977) 17'

Clarinete y conjunto instrumental (flauta, fagot, trompa, trombón, vibráfono, violín, violonchelo y contrabajo).

E: "Conciertos del Grupo *L'Itineraire*". París (Francia). 5.12.1977.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo (clarinete), Grupo *L'Itineraire*. Dir. Charles Bruch.

G: RNE-RF.

P: EMEC.

Encargo del Grupo *L'Itineraire*.

*Concerto grosso III* (1978) 12'

Trompa, trompeta, trombón y tres conjuntos instrumentales.

I. flauta, oboe y clarinete.

II. Xilófono, vibráfono y piano.

III. Violín y 2 violonchelos.

E: Fundación Juan March. Madrid. 21.11.1979.

Intérpretes: Grupo *Koan*. Dir. José Ramón Encinar.

P: EMEC.

V.1.6.2. Conjunto instrumental y solista vocal o coro.

*Girando sobre diversos centros* (1972) 20'. Sobre texto de Manuel Bayo.

7S.2A.2T.7B.-3.3.0.0.-0.0.0.0.-0.4.5.3

*Juegos gráfico-musicales IV (Planos I)* (1972) 15'. Sobre vocalizaciones de texto.

Soprano, clarinete, trombón y contrabajo.

E: Hospital de Santa Cruz. Barcelona. 22.2.1973.

Intérpretes: *The Forum Players*.

G: RNE.

*Apuntes para una realización abierta* (1975) 15'. Sobre vocalizaciones de texto

Voz indeterminada, clarinete, percusión y piano.

E: "I Ciclo de conciertos del LIM.". Instituto Alemán. Madrid. 25.11.1975.

Intérpretes: Grupo LIM. (Esperanza Abad, soprano; Jesús Villa Rojo, clarinete; Joaquín Anaya, percusión, Rafael Gómez Senosiain, piano.)

G: RNE-LP

P: EMEC

Encargo del LIM.

Se programa también como *Apuntes para una realización*.

*Ellos* (1976) 12'. Sobre vocalizaciones de texto.

Voz indeterminada, flauta, trombón, violonchelo y percusión.

E: Beat-71. Roma (Italia). 3.11.1977.

Intérpretes: *Nuove Forme Sonore*.

Encargo de *Nuove Forme Sonore*.

*Canta, pájaro lejano* (1990-1992) 40'. Sobre texto de Juan Ramón Jiménez.

1. *Pájaro del agua.*
2. *Pastoral.*
3. *Verde verderol.*
4. *El pájaro libre.*
5. *Canción de otoño*
6. *Canción de invierno.*

Soprano, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

E: Fundación Juan March. Madrid. 17.2.1993.

Intérpretes: Grupo LIM. (Pura María Martínez, soprano; Antonio Arias, flauta; Jesús Villa Rojo, clarinete; Salvador Puig, violín; José María Mañero, violonchelo; Gerardo López Laguna, piano)

G: RNE

P: EMEC

Encargo de la Fundación Juan March.

#### V.1.7. OBRAS PARA CONJUNTO (INSTRUMENTAL/VOCAL) INDETERMINADO.

*Obtener variantes* (1970) duración libre.

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Teatro Nino de Tolis. Roma. Italia. 28.5.1971.

Intérpretes: *Nuove Forme Sonore* (Michiko Hirayama, voz; Giancalo Schiaffini, trombón; Bruno Tommaso, contrabajo; Jesús Villa Rojo, clarinete).

G: RNE-SER-RF-France Culture-Globe-CD.

P. Edi-Pan.

Representa a España en el concierto que Radio France dedica a los centros culturales extranjeros en París (1979).

*Juegos gráfico-musicales (Formas para una estructura)* (1972)  
duración libre.

Cuatro conjuntos indeterminados (conjunto vocal, conjunto instrumental de viento-madera, conjunto instrumental de viento-metal y conjunto instrumental de cuerda).

E: Conservatorio de Música. Granada. 7.12.1984.

Intérpretes: *Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga*. Dir. Rafael Díaz.

#### V.1.7. OBRAS PARA INSTRUMENTO SÓLO.

##### V.1.7.1. Guitarra.

*Temples* (1978) 6'

E: Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa (Portugal). 6.5.1983.

Intérprete: Lopes e Silva.

G: RNE

P: EMEC.

*Seis pinceladas* (1984) 7'

I-II-III-IV-V-VI.

G: RNE

P: Transatlantiques.

Encargo de Rafael Andía para la colección *La guitarrre contemporaine*.

*Invenciones* (1988) 12'

I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII.

E: Centro Cultural Galileo. Madrid. 8.2.1989.

Intérprete: Flores Chaviano.

Dedicada a Antonio Martín Moreno.

Se programa también como *8 invenciones*.

*Sonatina* (1992) 7'30

E: "Nuevas sonatinas para guitarra". Fundación Juan March. Madrid.

24.2.1993.

Intérprete: Gabriel Estarellas.

G: RNE.

P: Opera tres.

Dedicada a Gabriel Estarellas.

### V.1.7.3. Clarinete.

*Música para obtener equis resultados* (1969) 11'

Clarinete incorporado al piano (un sólo intérprete)

E: SS. Ambrosio e Carlo. Roma (Italia). 7.12.1969.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

G: RNE-RAI-RF-LP-CD.

P: EMEC

Dedicada a Máximo Muñoz.

Se programa también como *Música para obtener equis*, *Equis resultados* y *Música para obtener*.

*4+...* (1970) 15'

Cuatro clarinetes iguales (tres grabados y uno en vivo)

E: Instituto Suizo. Roma (Italia). 3.12.1971.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

P: Suvini Zerboni.

También se programa como *Cuatro mas per cuatro clarinetes*, *Cuatro +...*, *Quattro* y *Quattro piú per quattro clarinetti*.

*Tucano* (1990) 10'

E: Escuela Internacional de Danza. Roma (Italia). 28.10.1990.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

G: CD.

P: Musicinco.

Dedicada a la memoria de Armando Gentilucci.

Publicada en el libro *El clarinete actual/The clarinet today*.

V.1.7.4. Otros instrumentos.

*Nueve piezas breves* (1968-1969) 12'

Piano

I-II-III-IV-I-VI-VII-VIII-IX.

E: Academia Española de Bellas Artes. Roma (Italia). 22.2.1972.

Intérprete: Valerij Voskovjnikof.

*Juegos gráfico-musicales (Figura erguido grave I)* (1972) 10'

Trombón.

E: Teatro Nino de Tollis. Roma (Italia). 29.5.1973.

Intérprete: Giancarlo Schiaffini.

G: RNE

P: Alpuerto.

*Juegos gráfico-musicales III (Estructuras I)* (1972) 15'

4 instrumentos de madera indeterminados (Un solo intérprete).

E: " Festival d'Art Contemporaine". Chateau de la Roche-Courbon.

Royan (Francia). 26.3.1976.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo.

G: RNE-RTF-STF.



P: Alpuerto.

*Juegos gráfico-musicales VI (Realizaciones posibles)* (1974) 12'

Instrumento de arco indeterminado.

E: Radio France. París (Francia). 2.5.1979.

Intérprete: Manuel Enriquez.

G: RNE-RF.

P: Alpuerto.

Se programa también como *Juegos gráfico-musicales VI*.

*Juegos gráfico-musicales VII (Móviles)* (1975) 15'

Instrumento de teclado indeterminado.

E: París (Francia). 11.6.1976.

Intérprete: Carles Santos.

G: RNE.

P: Alpuerto.

*Dimensiones* (1981) 8'

E: Castel S'Ángelo. Roma (Italia). 28.5.1981.

Intérprete: Roberto Fabbriciani.

G: RNE

P: Edi-Pan.

*Eclipse* (1982) 10'

Saxofón.

E: "VII Congreso Mundial del Saxofón". Nuremberg (Alemania).  
10.7.1982.

Intérprete: Manuel Miján.

G: RNE-CD.

P: EMEC.

Encargo del Congreso Mundial del Saxofón.

*Fórmula 1.1'*

Piano.

E: Círculo de Bellas Artes (Madrid). 19.01.2000.

Intérprete: Carlos Galán.

P: *Senderos de un minuto. Último piano del siglo XX*. Madrid. 2000.

#### V.1.8. OBRAS ELECTROACÚSTICAS.

##### V.8.1. Cinta magnética.

*Caminando por el sonido* (1991) 4'15

E: "VII Jornadas de Música Contemporánea". Auditorio de Galicia.  
Santiago de Compostela (La Coruña). 5.3.1993.

Intérpretes: Esperanza Abad (soprano), Javier Rubio, elaboración  
electroacústica.

G: CD.

Encargo de la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE).

Se programa también como *A la presencia de Luigi Nono*.

#### V.1.8.2. Instrumento/s y cinta magnética.

*4+...* (1970) 15'

Cuatro clarinetes (3 grabados y uno en vivo), un sólo intérprete.

E: Instituto Suizo. Roma (Italia). 3.12.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

P: Suvini Zerboni.

*Forme variabili* (1975) 9'42

Clarinete elaborado electroacústicamente.

G: LP

*Piú in la* (1975) 9'41

Clarinete elaborado electroacústicamente.

G: LP

Se programa también como *Pieza en la, Fiu in la y Más allá*.

*Esquemas* (1976) 6'23

Clarinete elaborado electroacústicamente.

G: LP

Se programa también como *Schemi*

*Hoyada* (1981) 10'

Contrabajo y cinta magnética.

E: "Encuentros de Música Contemporánea". Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa (Portugal). 1.6.1981.

Intérprete: Rafael González de Lara.

*Tonalidad dominante (la bemol)* (1985-1986) 16'20

Clarinete y cinta magnética.

E: "Festival de Música Contemporánea Cote D'Azur". Galerie des Ponchettes. Niza (Francia). 25.11.1986.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

G: RNE-RF-LP-CD.

P: Edi-Pan.

Encargo de Musiques Actuelles Nice Cote D'Azur.

Dedicada a Jean Etienne Marie.

Se programa también como *Tonalidad dominante*.

*La flor de California* (1987) Sobre textos de José María Hijonosa. 9'

Clarinete y cinta magnética.

E: Conservatorio de Música de Málaga. 2.12.1987.

Intérprete: Jesús Villa Rojo.

Encargo del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga.

Se programa también como *Flor de California*.

*Historias en el aire* (1987-1988) 34'35

Clarinete, violín, violonchelo, piano y cinta magnética.

E: Radio-2. RNE. 26.3.1988.

Intérpretes: Grupo LIM (Jesús Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Luis Rego, piano).

G: RNE

Encargo del Centro Para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC).

*Lamento* (1989) 10'

Saxofón tenor y cinta magnética.

E: Colegio Español. París (Francia). 14.12.1989.

Intérprete: Daniel Kientzy.

G: RNE-CD.

Encargo de Daniel Kientzy.

Dedicada a Daniel Kientzy.

*Juegos gráfico-musicales VI* (versión B) (1992) 9'

Violín y cinta magnética.

E: "8º Festival internacional de Música Contemporánea". Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante. 24.9.1992.

Intérprete: Manuel Enríquez.

G: RNE.

Dedicada a Manuel Enríquez.

*Variantes tímbricas (1993)*

Clarinete y elaboración electroacústica.

*I. En el sonido 8'35*

*II. En el aire 5'10*

E: "V Jornadas de música contemporánea". Centro Cultural La General. Granada. 22.2.1994.

Intérprete: Jesús Villa Rojo, clarinete; Isidoro P. García, elaboración electroacústica.

*III. Voces en el sonido. 4'24*

E: "V Jornadas de Música contemporánea": Centro Cultural La General. Granada. 22.2.1994.

*IV. Con los resultantes. 7'42*

E: "V Jornadas de música contemporánea". Centro Cultural La General. Granada. 22.2.1994.

Intérprete: Jesús Villa Rojo, clarinete; Isidoro P. García, elaboración electroacústica.

*V. Con los armónicos. 5'52*

*VI. Figuras articuladas. 4'34*

*VII. Articulaciones rítmicas. 3'14*

*VIII. Piezas para una forma 14'*

E: "Otoño musical soriano". Fundación Municipal de Cultura. Soria. 28.4.1993.

Intérprete: Jesús Villa Rojo, clarinete; Adolfo Núñez, elaboración electroacústica.

G: CD.

### V.1.8.3. Voz y cinta magnética.

*Cartas a Génica* (1983). Sobre textos de Antonin Artaud adaptados por Antonio Tordera 9'10.

Soprano y cinta magnética.

E: Festival de Avignon. Avignon (Francia).17.5.1983.

Intérprete: Esperanza Abad.

G: LP

P: Edi-Pan.

Dedicada a Esperanza Abad.

*Vocabulario en la* (1988) Sobre vocalizaciones de texto 10'

Soprano y cinta magnética.

G: RNE

Permite la interpretación con cuatro sopranos en vivo.

### V.1.8.4. Orquesta y cinta magnética.

*Passacaglia y cante*. 17'05

Orquesta y cinta magnética.

E: "Festival de Música Contemporánea de Alicante".22.8.1998.

Intérpretes: Orquesta de Radio Televisión Española. Dir. José Eusebio.

G: RNE-CD.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea para el Festival de Música Contemporánea de Alicante.

#### V.1.9. MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

*Ataxia.*

Cortometraje dirigido por Ángel Fernández Santos.

*Nelle pieghe della carne (Las endemoniadas)*(1970). 95'

Director: Sergio Bergonzzeli.

Hispamax. 1970.

*Vida Perra* (1981). 95'

Director: Javier Aguirre.

Warner Española S.A. 1982.

#### V.1.10. OBRA PEDAGÓGICA.

*El clarinete y sus posibilidades* (1973)

P: Alpuerto (1975, 2ª edición 1984)

*Juegos gráfico-musicales* (1972-1992).



P: Alpuerto. (1992).

*Lectura musical 1º* (1988)

P: Real Musical.(1988)

*El clarinete actual* (1990)

P: Musicinco. (1991)

*Lectura musical 2º* (1993)

P: Real Musical. (1994)

*El clarinete. Iniciación* (1994)

P: Real Musical. (1995)

*El clarinete. Preparatorio* (1994)

P: Real Musical. (1995)

*Notación y grafía musical en el siglo XX* (2003)

P: Fundación Autor. SGAE. (2003).

#### V.1.11. OBRAS FUERA DE CATÁLOGO.

Estas obras han sido situadas en este apartado respetando el catálogo publicado por la SGAE. El compositor está de acuerdo con este apartado al ser obras que se han programado escasamente o no se han llegado a estrenar.

*Estudio experimental, op 1* (1966)

Clarinete y piano.

*Tres piezas sobre ritmos desvirtuados* (1966)

1ª versión

Piano.

*I. Tango*

*II. Habanera*

*III. Vals.*

E: Academia Española de Bellas Artes. Roma (Italia). 22.2.1972.

Intérprete: Valerij Voskovoïnikof.

2º versión.

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

*I. Tango.*

*II. Habanera.*

*III. Vals.*

Intérpretes: Quinteto *Koan*.

*Tres salmos de David* Texto litúrgico (1967)

Soprano, tenor, coro y orquesta.

E: Real Conservatorio Superior de Música. Madrid. 1967.

Intérpretes: María Orán, soprano; José Luis Hernández, tenor; Coro de alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid; Orquesta de

alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid. Dir. Vicente Spiteri.

Premio Fin de Carrera de Composición “Premio Matrimonio Luque” del Real Conservatorio de Música de Madrid. (1967).

*Unos resultados (1969)*

Clarinete y grupo de arcos.

E: Academia Santa Cecilia. Roma (Italia). 1970.

Intérpretes: Jesús Villa Rojo, clarinete; solistas de la Orquesta de la Academia Santa Cecilia. Dir. Daniele Paris.

Dedicada a Carmelo A. Bernaola.

*Entre fases (1971)*

Orquesta.

E: Academia Santa Cecilia. Roma (Italia). 8.6.1971.

Intérpretes: Orquesta de la Academia Santa Cecilia. Dir. Daniele Paris.

*Temas (1977)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Madrid. 24.5.1977.

Intérpretes: Grupo de clarinetes del LIM. (Jesús Villa Rojo, Fernando Aranda, Manuel Lillo, Tomás Castillo)

G: RNE.

*Colores (1968-1969)*

Septeto de instrumentos de viento-maderas y arco.

*Material sonoro I (1979)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Sala Fénix. Madrid. 1.5.1979.

Intérpretes: Colectivo Renovador del LIM. (Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano; Mikel Llewelin, guitarra eléctrica).

G: RNE

P: EMEC

Encargo del LIM

*Material sonoro II (1979)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Sala Fénix. Madrid. 1.5.1979.

Intérpretes: Colectivo Renovador del LIM. (Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano; Mikel Llewelin, guitarra eléctrica).

G: RNE

P: EMEC

Encargo del LIM.

*Material sonoro III (1979)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Sala Fénix. Madrid. 1.5.1979.

Intérpretes: Colectivo renovador del LIM. (Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano; Mikel Llewelin, guitarra eléctrica)

G: RNE

P: EMEC

Encargo del LIM

*Material sonoro IV (1979)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Sala Fénix. Madrid. 1.5.1979.

Intérpretes: Colectivo Renovador del LIM. (Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano; Mikel Llewelin, guitarra eléctrica)

G: RNE

P: EMEC

## Encargo del LIM

### *Material sonoro V (1979)*

Conjunto instrumental indeterminado.

E: Sala Fénix. Madrid. 1.5.1979.

Intérpretes: Colectivo Renovador del LIM. (Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, violonchelo; Jesús Villa Rojo, clarinete; Fernando Aranda, clarinete; Tomás Castillo, clarinete; Miguel López Torres, clarinete; Joaquín Anaya, percusión; Manuel Lillo, piano; Mikel Llewelin, guitarra eléctrica)

### *Cazza (1981)*

Cinta magnética.

G: RNE.

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

### *En el centro del ciclón (1981)*

Cinta magnética.

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

### *Interactividad (1982)*

Cinta magnética.

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

*Lectura gráfica* (1982)

Cinta magnética

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

*Lectura II* (1982)

Cinta magnética.

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

*RND Draw* (1982)

Cinta magnética

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

*Sombras y luces para una improvisación* (1983)

Cinta magnética.

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey.

*Sugerencias plástico-sonoras* (1983)

Conjunto instrumental indeterminado.

E: "Decimo ciclo de conciertos Aula de Nueva Música". Instituto Francés. Madrid. 2.4.1984.

Intérpretes: Grupo LIM. (Jesús Villa Rojo, clarinete; Tomás Castillo, clarinete bajo; Belén Aguirre, violonchelo; Francisco Martín, violín).

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey sobre gráficas de Jesús Villa Rojo.

Se programa también como *Sugerencias plástico-sonoras I*.

*Latidos urbanos* (1984)

Conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética.

E: Universidad Menéndez Pelayo. Palacio de la Magdalena. Santander (Cantabria). 27.6.1984.

Intérpretes: LIM. (Jesús Villa Rojo, clarinete, Belén Aguirre, violonchelo y Joaquín Anaya, percusión).

G: RNE

Realizada para un video de Domingo Sarrey sobre pinturas de Ángel Orcajo.

Se programa también como *Latidos de la ciudad*.



*Diferencias y glosados* (1987)

Grupo de clarinetes del LIM (piccolo, soprano, alto, bajo y contrabajo).

E: México DF (México).

Intérpretes: Grupo de clarinetes del LIM.

G: RNE

*Variaciones sin tema* (1988)

Voces e instrumentos indeterminados ejecutados por un sólo intérprete.

G: RNE-CD.

*Improvisación* (1993)

Grupos instrumentales variables.

**V.2. Catálogo cronológico.****1966**

*Estudio experimental Op. 1*, para clarinete y piano.

*Tres piezas sobre ritmos desvirtuados*, para piano (1ª versión), para quinteto de viento (2ª versión).

**1967**

*Tres salmos de David*, para soprano, tenor, coro y orquesta.

*Cuatro movimientos*, para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

**1968**

*Música sobre un tema*, para flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa y trompeta.

*Sonata*, para clarinete y piano.

**1969**

*Colores*, para cuarteto de madera y cuarteto de cuerda.

*Dos piezas sacras*, para coro a tres voces blancas.

*Música para obtener equis resultados*, para clarinete incorporado al piano.

*Música sobre unos módulos*, para dos flautas y viola.

*Nueve piezas breves para piano*, para piano sólo.

**1970**

*Hombre aterrorizado-or*, para actor-mimo, clarinete y luces.

*Obtener variantes*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Tiempos*, para cuarteto de cuerda.

*4+...* para cuarteto de clarinetes.

*Unos resultados*, para clarinete y conjunto instrumental.

**1971**

*Entrefases*, para orquesta.

*Formas y fases*, para orquesta.

**1972**

*Formas planas*, para conjunto de cuerdas.

*Girando sobre diversos centros*, para coro y conjunto instrumental.

*Formas para una estructura*, para cuatro conjuntos indeterminados: conjunto vocal y tres conjuntos indeterminados de viento-madera, viento-metal y cuerda.

*Figura erguido grave I*, para trombón.

*Figura erguido grave II*, para voz.

*Estructuras I*, para conjunto indeterminado de viento-madera.

*Estructuras II*, para conjunto indeterminado de viento-metal.

*Planos I*, para soprano, clarinete, trombón y contrabajo.

*Planos II*, para cuarteto de cuerda.

### 1973

*Planificaciones*, para clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín y violonchelo.

*Diálogos posibles*, para conjunto instrumental.

*Lineal-Secco. Homenaje a Gombau*, para cuarteto de cuerdas.

*El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*, obra pedagógica.

### 1974

*Elementos cantables*, para tres grupos vocales.

*Realizaciones posibles*, para instrumento indeterminado de arco.

*Derivaciones espaciales y temporales*, para orquesta.

*Concerto grosso I*, para tres solistas (clarinete, oboe y fagot) acompañados por orquesta de cuerda dividida en tres conjuntos instrumentales.

*Apuntes para una realización abierta*, para soprano, clarinete, percusión y piano.

*Espaciado rítmico*, para violín, viola, violonchelo y piano.

*Forme variabili*, para clarinete elaborado electroacústicamente.

*Piú in la*, para clarinete elaborado electroacústicamente.

### 1975

*Móviles*, para instrumento indeterminado de teclado.

### 1976

*Concerto grosso II*, para tres solistas (piano, vibráfono y clave) y tres conjuntos instrumentales.

*Ellos*, para voz, flauta, trombón, violonchelo y percusión.

*Rupturas*, para orquesta.

### 1977

*Nosotros*, para violín, clarinete, percusión y piano.

*Vosotros y...*, para violín, clarinete, percusión y piano.

*Temas*, para conjunto instrumental indeterminado.

Concierto I para violín y orquesta.

### 1978

*Concerto grosso III*, para tres solistas (trompa, trompeta y trombón y tres conjuntos instrumentales).

Temples, para guitarra.

*Acordar*, para trombón o instrumento indeterminado de viento y percusión.

*Klim*, para seis clarinetes

### **1979**

*Eglogas*, para conjunto de viento-metal (tres trompas, tres trompetas y tres trombones)

*Continuo*, para orquesta.

*...y también*, para violín, clarinete, violonchelo y piano.

*Material sonoro I*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Material sonoro II*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Material sonoro III*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Material sonoro IV*, para conjunto instrumental indeterminado.

### **1980**

*Antilogía*, para orquesta.

### **1981**

*Cazza*, para cinta magnética.

*En el centro del ciclón*, para cinta magnética.

*Hoyada*, para contrabajo y cinta magnética.

*Dimensiones*, para flauta.

*Divertimento I*, para violín y violonchelo.

### **1982**

*Interactividad*, para cinta magnética.

856

*Lectura gráfica*, para cinta magnética.

*Lectura II*, para cinta magnética.

*RND Draw*, para cinta magnética.

*Elipse*, para cinta magnética.

### **1983**

*Sombras y luces para una interpretación*, para cinta magnética.

*Sugerencias plástico-sonoras*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Espirales*, para conjunto instrumental (flauta, clarinete, trompa, trombón, violín, viola y violonchelo)

*Cartas a Génica*, para soprano y cinta magnética.

*Concierto II*, para violonchelo, tres percussionistas, arpa y piano (1ª versión).

### **1984**

*Líneas convergentes*, para cuarteto de saxofones.

*Seis pinceladas*, para guitarra.

*Latidos urbanos*, para conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética.

### **1985**

*Atrezzo*, para clarinete y piano

### **1986**

*Recordando a Bartok*, violín, clarinete y piano.

*Cantar con Federico*, para soprano y flauta

*Tonalidad dominante (la bemol)*, para clarinete y cinta magnética.

### 1987

*La flor de California*, para clarinete y cinta magnética.

### 1988

*Invenciones*, para guitarra.

*Historias en el aire*, para conjunto instrumental y cinta magnética.

*Vocabulario en la*, para voz y cinta magnética.

*Variaciones sin tema*, para voces e instrumentos indeterminados ejecutados por un solo intérprete.

*A modo de tiento*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Lectura Musical 1ª*, obra pedagógica.

### 1989

*Divertimento II*, para flauta y guitarra.

*Recordando a Falla*, para flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y clave (o piano).

*Lamento*, para saxofón y cinta magnética.

### 1990

*Diferencias y glosados*, para quinteto de clarinetes.

*Glosas a Sebastián Durón*, para flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.

*Tucano*, para clarinete.

**1991**

*Caminando por el sonido*. A la presencia de Luigi Nono, para cinta magnética.

*Quasi un solo*, para clarinete y orquesta.

*El clarinete actual*, obra pedagógica.

**1992**

*Canta, pájaro lejano*, para soprano, clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Divertimento III*, para dos saxofones.

*Pasodoble*, para orquesta.

*Lectura Musical 2º*, obra pedagógica.

*Juegos gráfico-musicales*, obra pedagógica.

**1993**

*Como un suspiro*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Improvisaciones*, para conjunto instrumental variable.

*Variantes tímbricas I. En el sonido*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas II. En el aire*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas III. Voces en el sonido*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas IV. Con los resultantes*, para clarinete y elaboración electroacústica.



*Variantes tímbricas V. Con los armónicos*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VI. Figuras articuladas*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VII. Articulaciones rítmicas*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VIII. Piezas para una forma*, para clarinete y elaboración electroacústica.

#### **1994**

*Lo frate sole*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.

#### **1995**

*Cantata a la Virgen de la Peña*, para soprano, barítono, coro y pequeño conjunto instrumental (flauta, oboe, violín, violonchelo y órgano).

*Pieza de estudio*, para piano.

*Tango-vals-ragtime*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

*El clarinete. Iniciación*. Obra pedagógica.

*El clarinete. Preparatorio*. Obra pedagógica.

*Cantar con Federico*, versión orquestal.

*Concierto II*, versión para violonchelo y orquesta.

#### **1995-1997**

*Concierto plateresco*, para oboe y orquesta de cuerda.

860

**1996-1998**

*Cantar con Federico*, para mezzosoprano y orquesta (2ª versión).

**1997**

*Passacaglia y cante*, para orquesta y cinta magnética.

*Septeto*, para clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo y contrabajo.

**1999**

*Fórmula 1*, para piano.

**2000**

*Conmemorativa*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

**2001**

*Bach-Preludio*, para flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

*Quinteto*, para clarinete en la y cuarteto de cuerda.

**2003.**

*Concierto n°1 para orquesta.*

*Sexteto.*

### V.3.Catálogo alfabético.

*A modo de tiento*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Acordar*, para trombón (o instrumento indeterminado de viento) y percusión.

*Antilogía*, para orquesta.

*Apuntes para una realización abierta*, para soprano, clarinete, percusión y piano.

*Atrezzo*, para clarinete y piano.

*Bach-Preludio*, para flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

*Caminando por el sonido*, para cinta magnética.

*Canta, pájaro lejano*, para soprano, clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Cantata a la Virgen de la Peña*, para soprano, barítono, coro y pequeño conjunto instrumental.

*Cantar con Federico*, para soprano y flauta (1ª versión), para mezzosoprano y orquesta (2ª versión).

*Cartas a Génica*, para soprano y cinta magnética.

*Cazza*, para cinta magnética.

*Colores*, para cuarteto de madera y cuarteto de cuerda.

*Como un suspiro*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Concerto grosso I*, para clarinete, oboe y fagot, acompañados por tres conjuntos instrumentales de cuerda.

*Concerto grosso II*, para piano, vibráfono y clave acompañados por un tres conjuntos instrumentales.

*Concerto grosso III*, para trompa, trompeta, trombón y tres conjuntos instrumentales.

*Concierto n<sup>o</sup>I para orquesta*, para orquesta.

*Concierto plateresco*, para oboe y orquesta de cuerda.

*Conmemorativa*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Continuo*, para orquesta.

*4+...*, para cuarteto de clarinetes.

*Cuatro movimientos*, para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

*Derivaciones espaciales y temporales*, para orquesta.

*Diálogos posibles*, para conjunto instrumental.

*Diferencias y glosados*, para quinteto de clarinetes.

*Dimensiones*, para flauta.

*Divertimento I*, para violín y violonchelo.

*Divertimento II*, para flauta y guitarra.

*Divertimento III*, para dos saxofones.

*Dos piezas sacras*, para coro a tres voces blancas.

*Eglogas*, para conjunto instrumental de viento metal.

*Elementos catables*, para tres grupos vocales.

*El clarinete actual*, obra pedagógica.

*El clarinete y sus posibilidades*, obra pedagógica.

*Elipse*, para cinta magnética.

*Ellos*, para voz, flauta, trombón, violonchelo y percusión.

*En el centro del ciclón*, para cinta magnética.

*Entrefases*, para orquesta.

*Espaciado rítmico*, para violín, viola, violonchelo y piano.

*Espirales*, para conjunto instrumental.

- Estudio experimental Op.1*, para clarinete y piano.
- Estructuras I*, para conjunto indeterminado de viento madera.
- Estructuras II*, para conjunto indeterminado de viento metal.
- Figura erguido grave I*, para trombón.
- Figura erguido grave II*, para voz.
- Formas y fases*, para orquesta.
- Forme variabili*, para clarinete elaborado electroacústicamente.
- Fórmula I*, para piano.
- Girando sobre diversos centros*, para coro y conjunto instrumental
- Glosas a Sebastián Durón*, para flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.
- Hoyada*, para contrabajo y cinta magnética.
- Improvisaciones*, para conjunto instrumental variable.
- Interactividad*, para cinta magnética.
- Invenciones*, para guitarra.
- Klim*, para seis clarinetes.
- La flor de California*, para clarinete y cinta magnética.
- Lamento*, para saxofón y cinta magnética.
- Latidos urbanos*, para conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética.
- Lectura II*, para cinta magnética.
- Lectura gráfica*, para cinta magnética.
- Lectura Musical 1ª*, obra pedagógica.
- Lectura Musical 2ª*, obra pedagógica.
- Lineal-Secco. Homenaje a Gombau*, para cuarteto de cuerdas.
- Líneas convergentes*, para cuarteto de saxofones.

- Lo frate sole*, para clarinete, violín, violonchelo y piano.
- Material sonoro I*, para conjunto instrumental indeterminado.
- Material sonoro II*, para conjunto instrumental indeterminado.
- Material sonoro III*, para conjunto instrumental indeterminado.
- Material sonoro IV*, para conjunto instrumental indeterminado.
- Móviles*, para instrumento indeterminado de teclado.
- Música para obtener equis resultados*, para clarinete incorporado al piano.
- Música sobre un tema*, para flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa y trompeta.
- Música sobre unos módulos*, para dos flautas y viola.
- Nosotros*, para violín, clarinete, percusión y piano.
- Obtener variantes*, para conjunto instrumental indeterminado.
- Passacaglia y cante*, para orquesta y cinta magnética.
- Pasodoble*, para orquesta.
- Pieza de estudio*, para piano.
- Planificaciones*, para clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín y violonchelo.
- Planos I*, para soprano, clarinete, trombón y contrabajo.
- Planos II*, para cuarteto de cuerda.
- Piú in la*, para clarinete elaborado electroacústicamente.
- Quinteto*, para clarinete en la y cuarteto de cuerda.
- Realizaciones posibles*, para instrumento indeterminado e arco.
- Recordando a Bartok*, para violín, clarinete y piano.
- Recordando a Falla*, para flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo
- RND Draw*, para cinta magnética.

*Rupturas*, para orquesta.

*Seis pinceladas*, para guitarra.

*Septeto*, para clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo y contrabajo.

*Sexteto*.

*Sombras y luces para una interpretación*, para cinta magnética.

*Sonata*, para clarinete y piano.

*Sugerencias plástica-sonoras*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Tango-vals-ragtime*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

*Temas*, para conjunto instrumental indeterminado.

*Temples*, para guitarra.

*Tiempos*, para cuarteto de cuerda.

*Tonalidad dominante (la bemol)*, para clarinete y cinta magnética.

*Tucano*, para clarinete sólo.

*Unos resultados*, para clarinete y grupo de arcos.

*Variantes tímbricas I. En el sonido*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas II. En el aire*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas III. Voces en el sonido*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas IV. Con los resultantes*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas V. Con los armónicos*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VI. Figuras articuladas*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VII. Articulaciones rítmicas*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Variantes tímbricas VIII. Piezas para una forma*, para clarinete y elaboración electroacústica.

*Vocabulario en la*, para voz y cinta magnética.

*Vosotros y...*, para violín, clarinete, percusión y piano.

*...y también*, para violín, clarinete, violonchelo y piano.



## VII. BIBLIOGRAFÍA



## VII. BIBLIOGRAFÍA.

### VII. 1. Libros.

- ABRAHAN, G.: *Cien años de la música*. Alianza. Madrid. 1985.
- ADORNO, T. W.: *Filosofía de la nueva música*. Sur. Buenos Aires. 1966.
- ADORNO, T. W.: *Teoría estética*. Taurus. Madrid. 1988.
- ADORNO, T. W.: *Sobre la música*. Colecc. Pensamiento contemporáneo. 62. Ed. Paidós. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2000.
- ALBET, M.: *La música contemporánea*. Salvat. Barcelona. 1973.
- ATTALI, J.: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ibérica de Ediciones y Publicaciones. Valencia. 1977.
- ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS: *IV Mostra Catalana de Música Contemporánea. I Festival Tador: Barcelona*. 28 d'octubre i 3 de novembre de 1989. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. 1990.
- ASOCIACIÓN VALENCIANA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA: *Primer Encuentro sobre Composición musical*. Publicaciones del Área de Música/IVAECM. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciència. Valencia. 1988.
- AVIÑO, X. (ed.): *MISCEL\*LÀNIA. Homenaje a Oriol Martorell*. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1998.
- AVIÑO, X. (dir.): *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Edicions 62. Barcelona. 1999-2004.
- BACKUS, J.: *The Acoustical Foundations of Music*. W. W. Norton Company. Londres. 1977.
- BARBAUD, P.: *La musique, discipline scientifique*. Dunod. París. 1968.
- BARBER, Ll.: *Zaj, historia y valoración crítica*. Universidad Complutense de Madrid. 1978. [Memoria de Licenciatura en Historia y Arte]
- BARBER, Ll.: *John Cage*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1985.
- BARBER, Ll.: *Mauricio Kagel*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1986.
- BARCE, R.: *Fronteras de la música*. Real Musical. Madrid. 1985.

- BARONI. M./ DALMONTE. R./JACOBONI. C.: *Le Regole della Musica*. Edizioni di Torino. Turín. 1999.
- BAYER. F.: *De Schoenberg a Cage (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. Klicksieck. París. 1981.
- BEKESY. G.: *Experiments in Hearing*. Mc. Graw-Hill Book Co. Inc. Nueva York. 1960.
- BENADE. A. H.: *Fundamentals of Musical Acoustics*. Oxford University Press. Oxford. 1984.
- BERENGUER. J.: *Introducción a la música electroacústica*. Fernando Torres. Valencia. 1974.
- BLAUKOPF. K.: *Sociología de la música* (Prólogo y traducción de Ramón Barce). Real Musical. Madrid. 1988.
- BONASTRE BELTRÁN. F.: *Música y parámetros de especulación*. Alpuerto. Madrid. 1984.
- BONET. J. M.: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza. Madrid. 1995.
- BORTOLOTO. M.: *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*. Giulio Einaudi editore. Turín. 1976.
- BOULEZ. P.: *Puntos de referencia*. Gedisa. Barcelona. 1984.
- BRIHUEGA. J.: *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Cátedra. Madrid. 1979.
- BRINDLE. R. S.: *La nuova musica*. Antonio Bosch. Barcelona. 1979.
- BRNCIC. G.: *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 1998.
- BROWN. F.: *La musique pour ordinateur*. PUF. París. 1982.
- BÜRGER. P.: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona. 1987.
- BUSONI. F.: *Pensamiento musical*. Universidad Autónoma de México. Madrid. 1982.
- CABAÑAS. F.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. ICCMU. Madrid. 1993.
- CARREIRA. X. M.: *Jesús Villa Rojo*. Catálogos de compositores españoles. SGAE. Madrid. 1995.
- CASARES. E.: *Cristóbal Halffter*. Colección Ethos-Música N°3. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1980.

- CASARES. E. (coord.): *14 compositores españoles de hoy. Autoanálisis*. Colección Ethos-Música N°9. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1982.
- CASARES. E.: *La música en la Generación del 27*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1986.
- CASARES. E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10. vols. SGAE. Madrid. 1999/2003.
- CASELLA. A./MORTARI. V.: *Técnica de la orquesta contemporánea*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1948.
- CASTILLEJO. J. L.: *Actualidad y participación*. Tecnos. Madrid. 1968.
- CERCÓS. J.: *Testimonis*. Viena, Serveis Editorials. Barcelona. 1992.
- COEUROY. A.: *Panorame de la musique contemporaine*. Simon Kra. París. 1928.
- COLLAER. P.: *La musique moderne*. Elsevier. Bruselas. 1955.
- COLLAER. P.: *Orientaciones actuales de la música*. Troquel. Buenos Aires. 1961.
- COOPER. G./ MEYER. L.: *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press. Chicago. 1960.
- COPLAND. A.: *Música y músicos contemporáneos*. Losada. Buenos Aires. 1945.
- COPLAND. A.: *Our New Music*. McGraw-Hill Book Co. Inc. Nueva York-Londres. 1941.
- COWEL. H.: *New Musical Resources*. Alfred A. Knopf. Nueva York. 1930.
- CURESES. M. (coord.): *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Alpuerto. Madrid. 1995.
- CURESES. M.: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. MÚSICA HISPANA. Instituto Complutense de las Ciencias Musicales (ICCMU.). Madrid. 2001 (2º edición).
- CURESES. M.; PONCE. V.; RUVIRA. J.: *Carles Santos*. Espai d'Art Contemporani. Generalitat Valenciana. 1999.
- CHARLES. A.: *Análisis de la música española del Siglo XX. En torno a la generación del 51*. Rivera Editores. Valencia. 2002.
- DALLAPICCOLA. L. : *Appunti, incontri, meditazioni*. Suvini Zerboni. Milán. 1970.

- HOMS, J.: *Antología de la música contemporánea, del 1900 al 1959*. Pòrtic. Barcelona. 2001.
- IGLESIAS, A.: *Carmelo Bernaola*. Espasa Calpe. Madrid. 1982.
- LAMOTE DE GRIGNON, J.: *Síntesis del saber musical*. Labor. Barcelona. 1948.
- LANG, P. H./BRODER, N.: *Contemporary Music in Europe*. Paul Henry Lang & Nathan Broder, Norton Library. USA. 1965.
- LETRAUBLON, G.: *Música electrónica*. Paraninfo. Madrid. 1978.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, A. M.: *La notación en la música contemporánea*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1973.
- LOMBARDI, L.: *Conversación con Petrassi*. Edizioni Suvini Zervoni. Milán. 1980.
- LÓPEZ, J. M.: *Karlheinz Stockhausen*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1996.
- MACHABEY, A.: *La Notation Musicale*. PUF. París. 1971.
- MACHLIS, J.: *Introducción a la música contemporánea*. Marymar. Argentina. 1975.
- MADERUELO, J.: *Una música para los ochenta*. Garsi. Madrid. 1981.
- MARCO, T.: *La música de la España contemporánea*. Temas españoles nº508. Publicaciones españolas. Madrid. 1970.
- MARCO, T.: *Música española de vanguardia*. Guadarrama. Madrid. 1970.
- MARCO, T.: *Luis de Pablo*. MEC. Madrid. 1971.
- MARCO, T.: *Cristóbal Halffter*. Artistas Españoles Contemporáneos Nº 34. Dirección General de Bellas Artes. Madrid. 1972.
- MARCO, T.: *Carmelo A. Bernaola*. Artistas Españoles Contemporáneos Nº 118. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid. 1976.
- MARCO, T.: *Historia de la música española (6). Siglo XX*. Alianza Música. Madrid. 1989 (2ª edición).
- MARCO, T.: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1993.
- MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Fundación Autor. Madrid. 2002.

- MARCO, T.: *Introducción a la música occidental del siglo XX*. Alpuerto. Madrid. 2003.
- MARÍAS, J.: *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad. Madrid. 1989 (2ª edición).
- MAZORRA, L.: *LIM 2 mil (1975-2000)*. Alpuerto. Madrid. 2000.
- MAZORRA, L.: *Jesús Villa Rojo. 60 aniversario (1940-2000)*. EMEC. Madrid. 2000.
- MEDINA, A.: *Vanguardias musicales en España 1958-1980 (Área madrileña)*. Universidad de Oviedo. Oviedo. (Tesis doctoral editada en síntesis).
- MEDINA, A.: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Colección Ethos-Música N°10 (CASARES, E.(director.)). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1983.
- MEDINA, A.: *Catálogo de obras de Josep Soler*. SGAE. Madrid. 1996.
- MEDINA, A.: *Josep Soler. Música de la pasión*. ICCMU. Madrid. 1999.
- MESSIAEN, O.: *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc. París. 1942.
- MEYER, L. B.: *Music, the Arts and Idea. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago University Press. Chicago. 1994.
- MITCHELL, D.: *El lenguaje de la música moderna*. Lumen. Barcelona. 1972.
- MORGAN, R. P.: *La música del siglo XX*. Akal. Madrid. 1994.
- MOLES, A.: *Las músicas experimentales*. Rialp. Madrid.
- NATTIEZ, J. J. : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Générale d'Éditions. París. 1975.
- NATTIEZ, J. J. (dir.): *Musiques. Une encyclopédie pour le XX<sup>e</sup> Siècle*. Actes Sud/Cité de la Musique. París. 2003.
- PABLO, L. de.: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Ciencia Nueva. Madrid. 1968.
- PABLO, L. de.: *Lo que sabemos de música*. Gregorio del Toro. Madrid. 1968.
- PAHLEN J. K.: *¿Qué es la música moderna?*. Columba. Buenos Aires. 1972.

- PÉREZ ZALDUONDO. G.: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Editorial Universidad de Granada. Granada. 2002.
- PERSICHETTI. V.: *Armonía del siglo XX*. Real Musical. Madrid. 1995.
- PINZAUTTI. L.: *Musicisti d'oggi*. ERI. Turín. 1978.
- PLIEGO. V.: *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. ICCMU. Madrid. 1994.
- POUSSEUR. H.: *Fragments théoriques I: sur la musique expérimentale*. Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles. Bruselas. 1970.
- POWELL. L.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1980.
- PRIEBERG. F.: *Música de la era técnica*. Eudeba. Buenos Aires. 1961.
- RETI. R.: *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Rialp. Madrid. 1965.
- RODRÍGUEZ MORATÓ. A.: *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. SGAE y CIS. 1996.
- ROGNONI. L.: *Fenomenologia della musica radicale*. Garzanti. Milán. 1974.
- ROLLAND. R.: *Musiciens d'aujourd'hui*. Hachette. París. 1949.
- ROSTAND. C.: *Dictionnaire de la Musique Contemporaine*. Larousse. 1970.
- RUVIRA. J.: *Compositores contemporáneos valencianos*. IVEL. Valencia. 1987.
- RUVIRA.: *El caso Santos. Mà d'Obra*. Valencia. 1996.
- RUWET. N.: *Langage, musique, poésie*. Editions du Seuil. París. 1952.
- SALAZAR. A.: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Ediciones del Árbol. Madrid. 1936.
- SALAZAR. A.: *La música orquestal en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. México. 1980.
- SALAZAR. A.: *La música contemporánea en España*. Ethos-Música. Nº7. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1982.
- SALZMAN. E.: *La música del siglo XX. La música y los músicos*. Victor Leru. Buenos Aires. (2ª edición 1979).



- SANGUINETI. E.: *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Monte Ávila. Caracas. 1965.
- SANTOS. C.: *Dossier Música y Política*. Anagrama. Barcelona. 1974.
- SCHAEFFER. P.: *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música. Madrid. 1988.
- SCHOENBERG. A.: *El estilo y la idea*. Taurus. Madrid. 1963.
- SERRAVEZA. A.: *Sulla nozione di "Esperienza musicale"*. Adriatica Editrice. Bari. 1971.
- SILBERMANN. A.: *Estructura social de la música*. Taurus. Madrid. 1962.
- SMITH BRINDLE. R.: *The New Music. The Avant-Garde since 1945*. Oxford University Press. Londres. 1984.
- SOLER. J.: *Escritos y poemas*. Boileau. Barcelona. 1994.
- SOLER. J.: *Otros escritos y poemas*. Boileau. Barcelona. 1999.
- STOIANOVA. I.: *Geste-Texte-Musique*. UGE. Collection 10-18. París. 1978.
- STEFANI. G.: *Introduzione alla semiotica della musica*. Sellerio. Palermo. 1976.
- STONE. K.: *Music notation in the twentieth-century*. Norton. New York. 1980.
- URUEÑA. G.: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Istmo. Madrid. 1982.
- VALLS GORINA. M.: *La música española después de Falla*. Revista de Occidente. Madrid. 1962.
- VALLS GORINA. M.: *La música contemporània i el públic*. Edicions 62. Barcelona. 1967.
- VALLS GORINA. M.: *La música actual*. Noguer. Barcelona. 1980.
- VILLA ROJO. J.: *Juegos gráfico-musicales*. Alpuerto. Madrid. 1982.
- VILLA ROJO. J.: *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Alpuerto. Madrid. 1984 (2ª edición).
- VILLA ROJO. J. (coord.): *LIM. 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España (I)*. Ethos-Música Nº13 (CASARES. E. (director.)). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1985.
- VILLA ROJO. J.: *Lectura Musical 1º. Nuevos sistemas de grafía*. Real Musical. Madrid. 1988.

- VILLA ROJO, J.: *El clarinete actual*. Musicinco. Madrid. 1991.
- VILLA ROJO, J.: *Lectura Musical 2º. El clarinete*. Real Musical. Madrid. 1993.
- VILLA ROJO, J.: *El clarinete. Iniciación*. Real Musical. Madrid. 1995.
- VILLA ROJO, J.: *El clarinete. Preparatorio*. Real Musical. Madrid. 1995.
- VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía en el siglo XX*. Fundación Autor. SGAE. Madrid. 2003.
- VILLASOL, C.: *Dos décadas de un festival*. Fundación BBK. Bilbao (Vizcaya). 2001.
- VIRGILI, M. A.: *La música en Valladolid en el siglo XX*. Historia de Valladolid. Vol. 11. Ateneo. Valladolid. 1985.
- VLAD, R.: *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*. Einaudi. Torino. 1955.
- VV.AA.: *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. MEC. Madrid. 1975.
- VV.AA.: *Dirección General de la Música. Organización, competencias y objetivos*. Dirección General de la Música. Ministerio de Cultura. Madrid. 1978.
- VV.AA.: *14 compositores españoles de hoy*. Coordinador, Emilio Casares Rodicio. Ethos-Música nº9. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1982.
- VV.AA.: *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Ethos-Música. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología. Oviedo. 1985.
- VV.AA.: "España en la música de occidente". En *Actas del Congreso Internacional*. Salamanca (29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Vol. I y II. INAEM. Madrid. 1987.
- VV.AA.: *Primer Encuentro sobre Composición musical. Textos y ponencias. Valencia, 1988*. IVAECM. Valencia. 1989.
- VV.AA.: *Segundo encuentro sobre Composición musical. Textos y ponencias. Valencia, 1989*. IVAECM. Valencia. 1990.
- VV.AA.: *Catálogos de obras*. SGAE. (Diversos compositores españoles contemporáneos).

VV.AA.: *Actas del Congreso "Dos décadas de Cultura Artística en el franquismo (1936-1956)*. Vol. 1 y 2. Universidad de Granada. Granada. 2001.

WEISSMAN. J. S.: *Goffredo Petrassi*. Suvini Zervoni. Milán (Italia). 1980 (2ª edición).

ZUBIKARAI. J.A/ MARCO. T./ FRANCO. E.: *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Caja de Ahorros Vizcaína. Departamento de Cultura. Bilbao. 1979.

## VII.2. Artículos.

ALTARES. G.: "Homenaje a la vanguardia española". *El Sol*. Madrid. 16 de junio de 1990.

ANTOLÍN. E.: "El Músico debe Aspirar a ser Total". *El País*. Madrid. 21/22 de abril de 2000. Pág. 15.

AVIÑO. X.: "Cinc línies". *Catálogo de "Partitures Plàstiques"*(exposición de partituras visuales, Balmes 21, Barcelona) (octubre-noviembre 1993).

BARBER. Ll.: "Zaj, el anarquismo musical". *Punto y coma*. Nº 11-12. Barcelona. 1978.

BARBER. Ll.: "Zaj, una historia por hacer". *Zoom*. Nº10. 1978.

BARBER. Ll.: "Música, autogestión y poder". *Ritmo*. Nº490. Madrid. 1979.

BARBER. Ll.: "40 años de creación musical en España". *Tiempo de Historia*. Nº62 (especial 1939-1979: 40 años de España). Enero. Madrid. 1980.

BARBER. Ll.: "Los dioses muertos". *Revista de Occidente*. Nº151. Diciembre. Madrid. 1993.

BARCE. R.: "Autoanálisis". *La Estafeta Literaria*. 1 de junio de 1961.

BARCE. R.: "Darmstadt, última hora de la música". *La Estafeta Literaria*. 1 de noviembre de 1961.

BARCE. R.: "La ventana abierta al infinito". *La Estafeta Literaria*. 14 de enero de 1963.

BARCE. R.: "Problemas de la grafía musical". *La Estafeta Literaria*. 11 de mayo de 1963.

BARCE. R.: "Interesante sesión experimental del grupo *Canon*". *Diario Ya*. Madrid. 23 de marzo de 1973.

- BARCE. R.: "Diagnóstico de la música actual". *El Urogallo*. nº19. Madrid. Enero-febrero. 1973.
- BARCE. R.: "I Festival Hispano-mexicano de música contemporánea". *Diario Ya*. Madrid. 15 de enero de 1974.
- BARCE. R.: "San Sebastián, capital de la música contemporánea". *Diario Ya*. Madrid. 7 de noviembre de 1974.
- BARCE. R.: "Instituto Alemán: presentación del Laboratorio de Interpretación Musical". *Diario Ya*. Madrid. 9 de noviembre de 1975.
- BARCE. R.: "La musica contemporanea spagnola e i suoi condizionamenti". *Musica/Realità*. Nº 1. Abril. 1980. Pág. 119-132.
- BARCE. R.: "Juegos gráfico-musicales". *Ritmo*. Octubre. Madrid. 1982. Pág. 55-56.
- BARCE. R.: "consideraciones sobre las vanguardias". Programa del III Festival de la Libre Expresión Sonora. Madrid. 1982.
- BARCE. R.: "Jesús Villa Rojo en Italia". *ABC*. Madrid. 12 de diciembre de 1983.
- BARCE. R.: "Doce advertencias para una sociología de la música". *Coloquio Artes*. Nº72. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1987.
- BARCE. R.: "Lectura musical 1º. Nuevos sistemas de grafía". *Ritmo*. Febrero. Madrid. 1989. Pág. 78-79.
- BARCE. R.: "Sistema y elección en la composición musical". *Primer Encuentro sobre Composición Musical, Valencia 1988. Textos y ponencias*. Publicaciones del Área de Música del IVAECM. Valencia. 1989.
- BARCE. R.: "El clarinete actual". *Ritmo*. Noviembre. Madrid. 1992. Pág. 60.
- BARCE. R.: "Entrevista a Jesús Villa Rojo". *Op. XXI: Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical*. Nº 1. Septiembre-Diciembre. Madrid. 1996. Pág. 10-14.
- BEGUERÍA. I.: "Jesús Villa Rojo". *Siete Días*. Guadalajara. 10 de marzo de 1994.
- CARRA. M.: "Factores aleatorios en las formas temporales". *La Estafeta Literaria*. 14 DE SEPTIEMBRE DE 1963.
- CARREIRA. X. M.: "Aspectos perlocucionarios en la obra del compositor Jesús Villa Rojo". *Actas del Congreso Internacional*

- "España en la Música de Occidente". Vol.2. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid. 1987. Pág. 479-499.
- CARREIRA. X. M.: "El compromiso político de l'artista". *Revista Musical Catalana*. Nº16. Febrero. Barcelona. 1986.
- CARREIRA. X. M.: "Lectura musical 1º. Nuevos sistemas de grafía." *Revista de Musicología*. Vol. VII. Nº 1. Sociedad Española de Musicología. Madrid. 1988. Pág. 48-51.
- CASABLANCAS. B.: "La situación actual de la composición a Catalunya". *Recerca Musicologica*. Barcelona. 1982.
- CASABLANCAS. B.: "Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans". *Recerca Musicologica*. Barcelona. 1985.
- CASARES. E/ MEDINA. A.: "Notas para una metodología del comentario de partitura". *Aula Abierta*. ICE. Oviedo. 1983.
- CASARES. E.: "Halffter, Cristobal". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5 (CASARES. E. (director.)). SGAE. Madrid. 1999-2001. Pág. 319-327.
- CERVELLO. J.: "La capacidad musical de Joan Guinjoan". *El País*. Madrid. 30 de octubre de 1982.
- CHRISTOFORIDIS. M.: "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla". *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones"*. *Revista de Musicología*. Vol. XX. Nº1. Sociedad Española de Musicología. Madrid. 1997. Pág. 669-683.
- CORIA. M. A.: "Notas al margen". *Sonda*. Nº7. Noviembre. 1974.
- CORRAL. J.: "Jesús Villa Rojo, investigador de la música contemporánea". *La Gaceta del norte*. Bilbao. 23 de octubre de 1985.
- COSTAS. C. J.: "De *Alea* a Luis de Pablo y viceversa". *La Estafeta Literaria*. 6 de abril de 1968.
- COSTAS. C. J.: "Luis de Pablo y Agustín Bertomeu en la picota". *La Estafeta Literaria*. 1 de mayo de 1969.
- CRUELLES.: "Encuesta". *Ritmo*. Nº 466. Noviembre. Madrid. 1976. Pág. 28-31.
- CRUZ DE CASTRO. C.: "Festivales Iberoamericanos entre España y América". *Imágenes de la música iberoamericana. Edición especial Quinto Centenario*. Fundación Isaac Albéniz. Santander. 1992.

CURESES. M.: "Un anticipo de actualidad futura". *XII Encontre de Compositors Illa de Mallorca*. Area Creació Acústica Son Bielí. Bugar. Palma de Mallorca. 1992.

CURESES. M.: "A. González Acilu: la significación de un compositor navarro en el panorama de la música contemporánea". *Actas del Tercer Congreso General de Historia de Navarra*. Pamplona. 1994.

CURESES. M.: "Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles". *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones"*. *Revista de Musicología*. Vol. XX. N° 1. Sociedad Española de Musicología. Madrid. 1997. Pág. 703-715.

CURESES. M.: "América en la música de Cruz de Castro". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4. Fundación Autor. Madrid. 1997. Pág. 223-241.

CURESES. M.: "Repentizaciones impresionistas en la obra de Manuel Castillo. Los sonidos del sur". *Actas del VI Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo, marzo de 1998. Departamento de Filología Anglo-Germánica y Francesa. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo. 1999.

CURESES. M.: "Festivales hispanoamericanos de música contemporánea. Epílogo." *Cuadernos del IME8*. Instituto de México en España. Embajada de México. Madrid. 1999. Pág. 57-79.

CURESES. M.: "Index Santos". *L'Espai d'Art Contemporani de Castelló*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia. Mayo. 1999.

CURESES. M.: "El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburg". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 8. SGAE. Fundación Autor. Madrid. 2000.

CURESES. M.: "Román Alís. Recuperación de la música cinematográfica española en los años setenta". *Actas del VI Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo. Departamento de Filología Anglo-germánica y Francesa. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 2000.

CURESES. M.: "Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa". *Miscel.lania*. Oriol Martorell. AVIÑO A. X. (editor.) Universitat de Barcelona. Barcelona. 2000. Pág. 205-221.

CURESES. M.: "Laboratorio de Interpretación Musical". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.6 (CASARES. E (director.). SGAE. Madrid. 2000. Pág. 692-693.

CURESES. M.: "Gombau Guerra, Gerardo". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.5 (CASARES. E.(director.)). SGAE. Madrid. 2000. Pág. 681-684.

CURESES. M.: "La música como lenguaje de transgresión". *Actas de las III Jornadas de Música y Filosofía: Música, lenguaje y significado*. Universidad de Valladolid (19 al 21 de mayo de 2000). Facultad de Filosofía y Letras. Valladolid. 2001.

CURESES. M.: "Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombáu a Homs". *Actas del Congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)"*. Vol. II. Universidad de Granada. Granada. 2001. Pág. 141-164.

CURESES. M./AVIÑO A. X.: "Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)". *Revista Catalana de Musicología*. Sociedad Catalana de Musicología. Barcelona. 2001. Pág. 171-199.

CURESES. M.: "La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 8-9. 2001. *Actas del Curso de Musicología Sociedades Musicales en España Siglos XIX-XX*. Fundación Autor. Madrid. 2001. Pág. 367-388.

CURESES. M.: "Villa Rojo, Jesús". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. (CASARES. E. (director.)). SGAE. Madrid.2001. Pág. 901-908.

CURESES. M.: "Villa Rojo, Jesús". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.26. Stanley Sadie (editor). Macmillan Ltd. London. 2001. (Second edition). Pág. 634-635.

CURESES. M.: "Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas". *Música Oral del Sur. Revista Internacional. Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 3."* *Transculturaciones Musicales Mediterráneas*. Nº5. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Granada. 2002.

- CURESES. M.: "Diversificació de tendències a partir dels anys setanta". *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. V. Director: X. Aviñoa. Edicions 62. Barcelona. 2002. Pág. 216-234.
- DE CELIS. M. C.: "El paraíso abierto de Jesús Villa Rojo". *La Estafeta literaria*. Marzo. Madrid. 1974.
- DELCONTE. P.: "Clarinetissimo". *Diverso*. N°4. Milán (Italia). 1976.
- DIE. A.: "Al son del clarinete". *Cambio 16*. Madrid. 4-10 de julio de 1977.
- ERREKATXO. K.: "Fin del siglo XX ". *El Correo Español-El pueblo vasco*. 28 de noviembre de 1987.
- ERREKATXO. K.: "Estilos Siglo XX. IX Festival de Música del Siglo XX ". *El Correo Español-El pueblo vasco*. 11 de noviembre de 1988.
- FERNÁNDEZ-CID.: "Días de música contemporánea de R. N: LIM. Proyectos compositivos de Jesús Villa Rojo ". *ABC*. Madrid. 4 de mayo de 1979. Pág. 41.
- FERNÁNDEZ-CID. A.: "El compositor de hoy centro de organizaciones y ciclos". *ABC*. Madrid. 9 de marzo de 1983. Pág. 61.
- FERNÁNDEZ GARCÍA. R. M.: "Estéticas íntimas". *Cambio de Tercio*. Caja de Asturias. Oviedo. 1995. Pág. 143-149.
- FRANCO. E.: "50 compositores en los encuentros musicales de España y México". *El País*. 5 de octubre de 1982.
- FRANCO. E.: "Boulez, Berio y la escuela española contemporánea". *El País*. Madrid. 13 de febrero de 1986.
- FRANCO. E.: "VII Festival de Música de Alicante: Drama, conciertos y elegías". *El País*. Madrid. 4 de octubre de 1991. Pág. 31.
- GALÁN. D.: " "Múltiples", un número singular". Ciclo sobre la experimentación en el cine. *El País*. Madrid. 12. de enero de 1984.
- GALLEGO. A.: "Profetas en su tierra". *Sol*. Madrid. 16 de junio de 1990.
- GARCÍA DEL BUSTO. J. L.: "Nuestra Música. Compositores españoles en la madurez de los cincuenta". *Ritmo 50 aniversario*. N°496. Noviembre. Madrid. 1979.
- GARCÍA DEL BUSTO. J. L.: "Estrenos de Jesús Villa Rojo, Pilar Jurado y Alberto Ginastera". *ABC*. Madrid. 19 de noviembre de 2000. Pág. 84.



- GARCÍA DEL BUSTO. J. L.: "Bernaola, Carmelo Alonso". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1 (CASARES. E. (director.)). SGAE. Madrid. 1999. Pág. 319-327.
- GHIANI. R.: "Jesús Villa Rojo". *I Fiati*. N° 9. Diciembre. Roma (Italia). 1996. Pág. 36-38.
- GÓMEZ AMAT. C.: "Gran música de cámara para el 50 cumpleaños". *EL MUNDO*. Madrid. 21 de agosto de 2001.
- GUIBERT. A.: "Villa Rojo". *ABC Cultural*. Madrid. 12 de noviembre de 1993.
- GUIBERT. A.: "Villa Rojo: "Ya nos toman en serio"". *ABC de la música*. Madrid. 22 de diciembre de 1994. Pág. 42.
- GUIBERT. A.: "Melodía para Enrique Franco: el Festival de Santander homenajea al crítico con un concierto de Cruz de Castro, García Román, Olavide y Villa Rojo". *ABC*. 22 de agosto de 1995. Pág. 72.
- GUINJOAN. J.: "La música de hoy y el público". *Sonda*. N°2. Febrero. 1968.
- GUINJOAN. J.: "Jesús Villa Rojo. Un compositor español con nuevas aportaciones". *Imagen Y Sonido*. N° 108. Junio. Barcelona. 1972. Pág. 51.
- GUINJOAN. J.: "El clarinete y sus posibilidades". *Imagen Y Sonido*. Mayo. Barcelona. 1975.
- HALFFTER. C.: "Cabe la creación en la música abierta". *La Estafeta Literaria*. 14 de septiembre de 1963.
- HALFFTER. C.: "Las nuevas y últimas promociones musicales". *Tercer programa*. Madrid. 1967.
- HERRERO VILLA.: "Jesús Villa Rojo ". *Ritmo*. N° 459. Marzo. Madrid. 1976. Pág. 15-17.
- HONTAÑÓN. L.: "El compositor español Jesús Villa Rojo consigue el Premio Koussevitzky". *ABC*. Madrid. 7 de septiembre de 1978. Pág. 41.
- HONTAÑÓN. L.: "La Nacional a las órdenes de Encinar, estrena *Antilogía de Villa Rojo*". *ABC*. 29 de marzo de 1981. Pág. 53.
- HONTAÑÓN. L.: "Comienza un nuevo ciclo del LIM". *ABC*. Madrid. 14 de diciembre de 1989.
- HONTAÑÓN. L.: "Brihuega, La Adelantada, honra a Jesús Villa Rojo". *ABC*. Madrid. 4 de junio de 1990.
- HONTAÑÓN. L.: "El Conservatorio inaugura hoy su nueva sede". *ABC*. Madrid. 7 de diciembre de 1990. Pág. 91.

- HONTAÑÓN. L.: "Villa Rojo, doble triunfador en el Festival Contemporáneo". *ABC*. Madrid. 30 de septiembre de 1991. Pág. 10.
- HONTAÑÓN. L.: "Villa Rojo, premio y nombramiento". *Scherzo*. Nº92. Madrid. Marzo.1995. Pág. 153.
- HONTAÑÓN. L.: "Villa Rojo para Lorca". *Scherzo*. Nº128. Octubre. Madrid. 1998. Pág. 134.
- HONTAÑÓN. L.: "Lim, Paralelo, Barce". *Scherzo*. Nº131. Enero-febrero. Madrid. 1999.
- HONTAÑÓN. L.: "Estreno de Jesús Villa Rojo y reposición de Tomás Marco". *ABC*. Madrid. 18 de mayo de 2000. Pág. 10.
- HONTAÑÓN. L.: "Estrenos preveraniegos". *Scherzo*. Nº147. Septiembre. Madrid. 2000. Pág. 33.
- HONTAÑÓN. R.: "Dos estrenos del L.I.M". *Ritmo*. Nº 725. Noviembre. Madrid. 2000. Pág. 42.
- HUTTER. M.: "El LIM cumple diez años de existencia". *LIM, síntesis de una década 75/85*. Madrid/Bilbao/Málaga (otoño 1985).
- LÓPEZ GORGE. J. M.: "La música de vanguardia y el público de conciertos". *Coloquio. La Estafeta Literaria*. Nº491. Madrid. 1 de mayo de 1972.
- LÓPEZ. J. M.: "Días de Música Contemporánea". *Ritmo*. Nº 462. Julio. Madrid. 1976. Pág. 40-42.
- MARCO. T.: "Sentido, percepción, proceso". *Sonda*. Nº5. Abril. 1969.
- MARCO. T.: "El pensamiento técnico y estético de la música contemporánea". *Atlántida*. Julio-Agosto. Madrid. 1971.
- MARCO. T.: "Antología de la música española actual". *Bellas Artes*. Agosto. Madrid. 1972. Pág. 60-61.
- MARCO. T.: "Un innovador instrumental". *Guadiana*. Madrid. 19/25 de mayo de 1975.
- MARCO. T. "Jesús Villa Rojo en el palmarés Koussevitzky". *Arriba*. Madrid. 14 de septiembre de 1978.
- MARCO. T.: "Villa Rojo en Brihuega". *Diario 16*. Madrid. 28 de julio de 1990.
- MARCO. T.: "Villa Rojo". *Diario 16*. Madrid. 19 de marzo de 1994.
- MARRAS. C.: "Nuove Forme Sonore". 2001. Roma (Italia). 5 de mayo de 1971.

- MARTÍNEZ MIURA. E.: "Los diez primeros años del Laboratorio de interpretación musical". *RI*. N°559. Octubre. Madrid. 1985.
- MEDINA. A.: "La nuova musica in Catalogna negli ultimi trent'anni". *Musica/Realità*. N°6. Diciembre. 1981.
- MEDINA. A.: "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid". *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*. Vol. 2. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid. 1987. Pág. 369-399.
- MEDINA. A.: "Crisis o reafirmación en la música española actual". INAEM. Madrid. 1987.
- MEDINA. A.: "Acerca de las nuevas grafías en la música española". *Homenaje a Carlos Cid*. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 1989.
- MEDINA. A.: "Futuro anterior y otros tiempos improbables en la música de fin de siglo". *El discurso artístico en la encrucijada de fin de siglo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo. 1995.
- MEDINA. A.: "A propósito de los compositores Guinjoan, Cano, Soler, Barce y Darias". *Cambio de Tercio*. Caja de Asturias. Oviedo. 1995. Pág. 193-211.
- MEDINA. A.: "Presencia de los músicos en América en la nueva música española". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. N°1. 1996.
- MEDINA. A.: "Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España". *Anuario musical*. 51. Barcelona. 1996.
- MEDINA. A.: "Abad, Esperanza". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. (CASARES. E. (director)). SGAE. Madrid. 1999. Pág. 1-2.
- MEDINA. A.: "Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones". *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Vol. I. (Universidad de Granada. Granada, 21-24 de febrero de 2000). Granada. 2001. Pág. 59-74.
- MESTRES-QUADRENY .J. M.: "Música y ordenador". *CITEMA*. Madrid. 1977.
- PABLO. L. de.: "Un problema siempre olvidado". *La Estafeta Literaria*. 15 de febrero de 1959.

- PABLO. L. de.: "Consideraciones en torno a la música contemporánea. Algunos supuestos". *Informaciones*. 19 de febrero de 1970.
- PADILLA. J. J.: "Entrevista con Jesús Villa Rojo". *A Tempo*. Nº 13 y 14. Enero y Febrero. Vicerrectorado de Extensión Universitaria Cátedra "Rafael Mitjana". Málaga. 1984. Pág. 12-14.
- PASCUAL. J.: "Jesús Villa Rojo. La madurez creativa". *CD Compact*. Nº135. Año XIV. Septiembre. Madrid. 2000. Pág. 12-13.
- PÉREZ. J.C.: "Jesús Villa Rojo: El futuro musical". *Alcarria Alta*. Marzo. Trillo (Guadalajara). 1990.
- PÉREZ ZALDUONDO. G.: "El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938-8 de agosto de 1939)". *Revista de Musicología*. Vol. XVIII. Nº 1 y 2. 1995. Pág. 247-273.
- PÉREZ ZALDUONDO. G.: "La música en el contexto del pensamiento artístico oficial entre 1936 y 1951". *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. (Universidad de Granada. Granada, 21-24 de febrero de 2000). Granada. 2001. Pág. 83-102.
- PÉREZ ZALDUONDO. G.: "Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: La Revista *Escorial*". *Campos interdisciplinarios de la Musicología (Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Madrid. Begoña Lolo y Sociedad Española de Musicología, 2001, vol II. Pág. 1099-1114. (en col. Con María Isabel Cabrera García).
- Redacción de *Ritmo*: "Al habla con cinco compositores españoles". *Ritmo*. Nº 374. Julio. Madrid. 1967. Pág. 6
- Redacción de *Ritmo*: "Segundo Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros". *Ritmo*. Nº 457. Diciembre. Madrid. 1975. Pág. 40-42.
- Redacción de *Alcarria Alta*: "Entrevista a Jesús Villa Rojo". *Alcarria Alta*. Nº 89. Marzo. 1990. Pág. 4-5.
- RODRÍGUEZ. M.: "Jesús Villa Rojo". *El Coso*. Mayo. Brihuega (Guadalajara). 1992.
- RODRÍGUEZ. M del Mar.: "Entrevista con Jesús Villa Rojo". *Música y Educación*. Nº.44. Madrid. Diciembre. 2000. Pág. 7-11.

- ROIG FRANCOLÍ. M. A.: "Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española". *Revista de Musicología*. Vol. XVIII. Nº 1 y 2. Madrid. 1995.
- ROMERA. J. A.: "Jesús Villa Rojo". *Guadalajara*. Guadalajara. 11 de noviembre de 1979.
- RUBIO. J. R.: "Villa Rojo". *Triunfo*. Madrid. 5/11 de octubre de 1978.
- RUBIO. J. L.: "Entrevista a Jesús Villa Rojo". *ABC*. Madrid. 31 de enero de 1995. Pág. 88.
- RUBIO. J. L.: "Villa Rojo: "En Europa, la música española sigue siendo marginal"". *ABC*. Madrid. 31 de enero de 1995. Pág. 88.
- RUBIO. J. L.: "Jesús Villa Rojo será el nuevo "hombre fuerte" de la música contemporánea". *ABC*. Madrid. 2 de febrero de 1995. Pág. 932.
- RUIZ COCA. F.: "Problemática de la música contemporánea. Música abierta". *La Estafeta Literaria*. 1 de marzo de 1961.
- RUIZ COCA. F.: "Viejas formas en un nuevo lenguaje". *SABER leer*. Nº60. Fundación Juan March. Madrid. 1992.
- RUIZ. L. B.: "Hoy se inicia el VI Festival Hispano". *Excelsior*. México. 24 de septiembre de 1979.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ. V.: "Calés Otero, Francisco". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2 (CASARES. E. (director.)). SGAE. Madrid. 1999. Pág. 928-929.
- SÁNCHEZ VERDÚ. J. M.: "Jesús Villa Rojo: biografía". *Concerto*. Nº 7. Enero Febrero. Filarmónica de Madrid. 1996. Pág. 26-30.
- SHROEDER. H.: "III Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea". *El Universal*. México. 26 de octubre de 1976.
- SOPEÑA IBÁÑEZ. F.: "La música en el mundo: música española actual". *Hoja del Lunes*. Madrid. 10 de enero de 1977. Pág. 31.
- SOTO VISO. M.: "Edición de la ACSE (II): quintetos". *Ritmo*. Nº 501. Mayo. Madrid. 1980. Pág. 59-60.
- SOTO VISO. M.: "Del solfeo de Eslava a Villa Rojo (1845-1988). Propuesta de explicación histórica a la enseñanza del solfeo en España". *Música y educación*. Nº23. Madrid. Octubre. 1995. Pág.41-52.
- ST. DONOSO. R.: "Situación de la música". 2/3. *Revista de Escritura*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. Pág. 234-240.

- VILLA ROJO, J.: "Desde Siena". *Ritmo*. Nº 397. Octubre. Madrid. 1969. Pág. 6-7.
- VILLA ROJO, J.: "Desde el Festival de Música Contemporánea de Venecia". *Ritmo*. Nº398. Noviembre/Diciembre. Madrid. 1969
- VILLA ROJO, J.: "Entrevista a Carmelo A. Bernaola". *Ritmo*. Nº404. Julio/ Agosto. Madrid. 1970. Pág. 10.
- VILLA ROJO, J.: "El indefinido mundo del intérprete". *Sonda*. Nº7. Noviembre. Madrid. 1974.
- VILLA ROJO, J.: "La grafía: problemática de la composición actual". *Ritmo*. Nº 490. Abril. Madrid. 1979. Pág. 32-35.
- VILLA ROJO, J.: "¿Qué compone? Jesús Villa Rojo". *Ritmo*. Nº 516. Noviembre. Madrid. 1981. Pág. 21.
- VILLA ROJO, J.: "La Nueva Grafía Musical". *Colóquio Artes*. Nº 66. Septiembre. Lisboa. 1985. Pág. 52-59.
- VILLA ROJO, J.: "La música en Guadalajara". *Castilla-La Mancha*. Septiembre. 1986.
- VILLA ROJO, J.: "¿Precisión o imprecisión en mi labor compositiva?". *La Música*. Diciembre. Roma (Italia). 1986.
- VILLA ROJO, J.: "Poetica dell'impreciso". *Musica/ Realità*. Mayo, Milán (Italia). 1988.
- VILLA ROJO, J.: "El músico y la tecnología". *SABER Leer*. Nº 27. Agosto/ Septiembre. Fundación Juan March. Madrid. 1989. Pág. 8-9.
- VILLA ROJO, J.: "Técnica y evolución instrumental". *SABER Leer*. Nº 38. Octubre. Fundación Juan March. Madrid. 1990. Pág. 3.
- VILLA ROJO, J.: "La música en México". *Casa de América*. Madrid. 1992.
- VILLA ROJO, J.: "Sonidos en libertad". *SABER Leer*. Nº 75. Mayo. Fundación Juan March. Madrid. 1994. Pág. 10-11.
- VILLA ROJO, J.: "LIM: Laboratorio de Interpretación Musical". *Radio Clásica*. Vol. XI. Nº 9. Septiembre. Madrid. 1998. Pág. 4-5.
- VILLA ROJO, J.: "John Cage: espacios en el vacío". *SABER Leer*. Nº142. Madrid. Febrero. 2001.
- VILLA ROJO, J.: "La música en la ciencia y el arte". *SABER Leer*. Agosto/Septiembre. Madrid. 2003. Pág. 167.
- VILLASOL, J. S.: "Jesús Villa Rojo o el músico investigador". *La Gaceta del Norte*. Bilbao. 22 de noviembre de 1984.

VILLASOL. C.: "La creación "in situ". VII Festival de Música del siglo XX. Madrid. 7 de noviembre de 1986.

VILLASOL. J. S.: "Séptimo Festival de Música del Siglo XX de Bilbao". *Scherzo*. Madrid. 1986. Pág. 85-87.

VILLASOL. C.: "Estrenos de Pérez Maseda y Villa Rojo". *Ritmo*. Nº 608. Marzo. Madrid. 1990. Pág. 32.

VILLASOL. C.: "Jesús Villa Rojo". *Ritmo*. Nº 619. Marzo. Madrid. 1991. Pág. 14-16.

VILLASOL. C.: "Jesús Villa Rojo. Sesenta años de significado". *Ritmo*. Nº 725. Noviembre. Madrid. 2000. Pág. 16-17.

### VII. 3. Programas.

Conciertos del Aula de Música del Ateneo de Madrid. Curso 1968-1969. Ateneo de Madrid. 11 de febrero de 1969.

Concierto dedicado a Música de Jesús Villa Rojo. Con la colaboración de *The Forum Players*. Academia Española de Bellas Artes de Roma. Roma. 22 de febrero de 1972.

Concerto del clarinetista Jesús Villa-Rojo. Academia Filarmónica Romana. Roma. 2 de abril de 1973.

Primer Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Cultural Hispano Mexicano. 1973.

Segundo Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Cultural Hispano Mexicano. 1974.

Concierto del LIM en el III Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián. Ayuntamiento e San Sebastián. 30 de octubre de 1974.

Concierto XXV del VI Ciclo de Intérpretes españoles en España. Ciclo de Intérpretes españoles en España. Campo de Criptana. 19 de febrero de 1975.

Segundo Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Teatro Real de Madrid. 2 de diciembre de 1975.

Tercer Festival hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Hispano Mexicano. 1976.

Cuarto Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Nacional de Bellas Artes de México. 1977.

*Nuove Forme Sonore*: rassegna di musica contemporanea. Teatro Alberico. Roma (Italia). 3 de noviembre de 1977.

Forma y medida de la música española actual. Ministerio de Cultura. 24 de noviembre de 1977.

Concierto del LIM en el Primer Ciclo Internacional de Música de Cámara. Casa de Cultura de Cuenca. 13 de febrero de 1978.

Concierto del grupo LIM en el Ciclo de otoño "Brihuega 78". Asociación de Amigos de Brihuega. Iglesia de San Felipe de Brihuega. 9 de diciembre de 1978.

Sexto Festival hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Nacional de Bellas Artes de México. 1979.

IV Ciclo de Música Española del Siglo XX. Fundación Juan March. 21 de noviembre de 1979.

Concierto extraordinario de la Banda municipal de Madrid. Centro Cultural de la Villa. Auditorio del Centro Cultural de la Villa. 9 de diciembre de 1979.

Concierto IV de la XXIX temporada de música de Mieres del Camino. Filarmónica de Mieres. 13 de diciembre de 1979.

Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española. Temporada 1979-1980. Teatro Real Madrid.



“Laboratorio de Interpretación Musical”. Curso 1979-1980. Instituto de Estudios Llerdenses. 9 de marzo de 1980.

Grupo de Clarinetes del LIM. Tudela (Navarra). Caja de Ahorros de Navarra. 29 de noviembre de 1980.

Orquesta y Coro Nacionales de España. Temporada 1980-1981. Teatro Real Madrid. Marzo de 1981.

Octavo Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Nacional de Bellas Artes de México. 1981.

Programme Musical France Culture. Avignon. 28 de enero de 1981.

III Ciclo de Música de Cámara y polifonía. Orquesta y Coros nacionales de España, temporada 1980-1981. Dirección general de Música y teatro. Teatro Real de Madrid. 3 de febrero de 1981.

XVII Festival “Música Nova” de Santos. Prefeitura Municipal de Santos (Brasil). Del 18 de agosto al 6 de septiembre de 1981.

“Música contemporánea para contrabajo, electrónica y piano”. ACSE. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 30 de noviembre de 1981.

Noveno Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. Instituto Nacional de Bellas Artes de México. 1982.

IV Ciclo de Música de Cámara y polifonía. Orquestas y Coros Nacionales de España, temporada 1981-1982. Dirección General de Música y Teatro. Teatro Real e Madrid. 19 de enero de 1982.

“Laboratorio de Interpretación Musical (LIM.)”. Ciclo “La voz en la música española del siglo XX “. ACSE. Ateneo de Madrid. 18 de mayo de 1982.

“LIM”. Bajada del Carmen. 13 de noviembre de 1982.

Concierto del LIM en el Segundo Ciclo de Música Andaluza. Diputación Provincial de Málaga. Museo Diocesano. 30 de noviembre de 1983.

Primer Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana. Octubre de 1984.

Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Centro para a Difusión de la Música Contemporánea. Del 15 al 22 de septiembre de 1985.

Concierto del Ciclo “Música y Tecnología”. Fundación Juan March (Madrid). 16 de octubre de 1985.

Concierto del Ciclo “Música y Tecnología”. Fundación Juan March (Madrid). 23 de octubre de 1985.

“Minimaratón de la guitarra”. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. 18 de diciembre de 1985.

Estrenos del año europeo: solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta *Arbós*). Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. 24 de noviembre de 1986.

“Música, imagen y tecnología”. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. 2 de marzo de 1987.

II Xornadas de Música Contemporánea. Santiago de Compostela. 21 de abril de 1988.

“Daniel Kientzy y saxofones”. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. 17 de diciembre de 1989.

“Música y tecnología: LIM (Laboratorio de Interpretación musical)”. Fundación Juan March. 31 de marzo de 1990.

Aula de estrenos. Fundación Juan March. 17 de febrero de 1993.

Concierto del Ciclo “Nuevas sonatinas para guitarra”. Fundación Juan March. Madrid. 24 de febrero de 1993.

Concierto del Ciclo “Alrededor del saxofón”. Fundación Juan March (Madrid). 22 de febrero de 1997.

Concierto de XV Stagione concertística. Auditorium Madalena (Padova). 17 de octubre de 1998.

“Alrededor de Falla”. Ciclo “Música de Cámara en el siglo XX”. XXV Ciclo de conciertos del LIM. Fundación Juan March. 2 de octubre de 1999.

“Alrededor de la Escuela de Viena”. Ciclo “Música de Cámara en el siglo XX. XXV Ciclo de conciertos del LIM. Fundación Juan March. 9 de octubre de 1999.

“Alrededor del LIM”. Ciclo “Música e Cámara en el siglo XX”. XXV Ciclo de conciertos del LIM. Fundación Juan March. 16 de octubre de 1999.

“Aspectos estilísticos”. Ciclo “Música de Cámara en el siglo XX”. XXV Ciclo de conciertos del LIM. Fundación Juan March. 16 de octubre de 1999.

Concierto del Ciclo “La flauta del Siglo XX”. Fundación Juan March (Madrid). 19 de febrero de 2000.

Concierto homenaje de la SGAE a Jesús Villa Rojo en su 60 cumpleaños. Sala Sinfónica del Auditorio Nacional (Madrid). 26 de septiembre de 2000.

Concierto del Grupo *Cosmos* dentro del VII Ciclo de Conciertos de Música en la Autónoma. Curso 200-2001 “La música española ante el siglo XXI”. Facultad de Sicología de la Universidad Autónoma de Madrid. 4 de mayo de 2001.

VIII Jornadas de Informática y electrónica musical. Música en el Patio. Patio del Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). 26 y 27 de junio de 2001.

Concierto del Festival de Música de Santander. Claustro de la Catedral (Santander). 19 de agosto de 2001.

Ciclo "Música de cámara con el LIM: XXVII Ciclo de conciertos del LIM: En el tiempo". Fundación Juan March (Madrid). Del 6 al 27 de octubre 2001.

XXI Festival BBK de Música Contemporánea. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Conciertos del día 5, 6, 13 y 27 de noviembre de 2001.

Concierto del LIM. Vitoria. 13 de diciembre de 2001.

Concierto del grupo *TAIMA* dentro del Ciclo de Música Electroacústica del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Parque de las Ciencias de Granada. 4 de julio de 2002.

Concierto de la 63 Edición Quincena Musical Donostiarra. Museo Chillida Leku. 29 de agosto de 2002.

Concierto presentación del CD ¡CANTA!. Sala Manuel de Falla (Madrid). 14 de noviembre de 2002.

Concierto del XXII Festival BBK de Música Contemporánea. Museo Guggenheim (Bilbao). 19 de noviembre de 2002.

XXVIII Ciclo de conciertos del LIM. Fundación Juan March (Madrid). Del 28 de septiembre al 26 de noviembre de 2002.

Conciertos del Festival interamericano de Puerto Rico. Del 1 al 24 de junio de 2003.

Concierto del 25th INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL OF SANTORINI. Concierto del LIM. 6 de setiembre. 2003.

Ciclo de Cámara 2003-2004. Ciclo LIM2 mil. Octubre-noviembre. Fundación Canal. Madrid. 2003.

Concierto “monográfico dedicado a Jesús Villa Rojo”. Celebrado para celebrar el 20 aniversario del CDMC. Auditorio Nacional de Música. 6 de noviembre de 2003.

#### **VII. 4. Discografía.**

Premios Béla Bartók. L. P. Hungaroton LP X11546-1972.

Clarinetissimo. LP CRSLP 6204-1976.

Música española contemporánea. LP Movieplay-EMEC 010266/1977.

Premios CECA. LP RCA RL-35107-1977.

Música española contemporánea. LP Movieplay-ACSE 17.1519/3-1979.

LIM. Laboratorio de Interpretación Musical. LP Dial 52.6001-1982.

LIM. Nueva Música Española. Siglo XX. LP LIM Records S20/001-1984.

Jesús Villa Rojo. LP Edi-S20-51-1987.

*Nuove Forme Sonore*. CD PAN 3024-1990.

Esperanza Abad. CD RNE M3/01-1990.

CL Aniversario de la invención del saxofón. CD RNE EMC-650-1991.

Memorias Electroacústicas. A la presencia de Luigi Nono. CD AMEE/ Unió Music Ibermemory 7 AMEE-1992.

Jesús Villa Rojo. El clarinete actual (I). CD LIM Records S 20/CD 001-1993.

Jesús Villa Rojo. En el recuerdo. CD LIM. S2/CD002-1994.

Anthology of contemporary spanish music. CD E.M.E.C E-005/6/7-1994.

El clarinete actual (II). CD LIM Records S20/CD 002-1994.

Homenaje a Enrique Franco. CD RTVE MUSICA 65090-1995.

El clarinete actual (III). LIM. Records EMEC M-44723-1999.

JESÚS VILLA ROJO. Orchestal Music. 20th Century Spanish Composer. Naxos- Marco Polo. DDD. 8.225 135-2000.

LIM: 25 aniversario (I). LIM Records. S20/CD006-2000.

LIM: 25 aniversario (II). LIM Records. S20/CD007-2000.

¡CANTA!. Villa Rojo. LIM Records. S20/CD008-2002.

QUINTETOS. Mozart y Villa Rojo. LIM Records S20/CD009-2003.

El clarinete actual (IV). JESÚS VILLA ROJO. LIM Records. S20/CD011-2004.