



DANIEL MORO VALLINA

Universidad de Oviedo-Universidad Internacional de La Rioja

Usos lúdicos de la intertextualidad en la música de Miguel Ángel Coria: *Ravel for president* (1973) y *Falla revisited* (1973-1976)¹.

Ludic Uses of Intertextuality in the Music of Miguel Ángel Coria: Ravel for President (1973) and Falla Revisited (1973-1976)

El uso de citas, referencias y alusiones a otras músicas es un fenómeno que reaparece con fuerza en la composición española de la década de 1970, relacionado con la crisis de los valores asociados a la vanguardia anterior y el auge de la posmodernidad. Entre los compositores que se valen de la intertextualidad destaca Miguel Ángel Coria (1937-2016), cuyo uso del *revival* elude la citación temática directa para recrear el estilo de autores como Falla o Ravel. El sentido de esta práctica en Coria parte de algunos de sus presupuestos estéticos e ideológicos, tales como el rechazo a la visión lineal de la historia, el carácter artesanal de la composición, o la recuperación de la comunicación con el público. En este artículo profundizamos en dos de las obras que mejor reflejan estas ideas, analizándolas bajo la tipología hipertextual del pastiche: *Ravel for president* (1973) y *Falla revisited* (1973-1976).

Palabras clave: tipologías intertextuales, música española de concierto, Generación del 51, Miguel Ángel Coria, vanguardia, *revival*, pastiche, *kitsch*.

The use of quotations, references and allusions to other musics is a phenomenon that reemerged in earnest in Spanish composition during the 1970s. This phenomenon was related to the crisis in the values associated with the previous avant-garde and the rise of postmodernity. Among the composers who employed intertextuality was Miguel Ángel Coria (1937-2016), whose use of revival eludes direct thematic quotation in re-creating the style of composers such as Falla and Ravel. The significance of this practice in Coria's works is based on some of his aesthetic and ideological premises, including the rejection of the lineal view of history, the artisanal nature of composition, and the resumption of communication with the audience. This article focuses on two of the works that best reflect these ideas, analysed under the hypertextual typology of the pastiche: Ravel for president (1973) and Falla revisited (1973-76).

Keywords: intertextual typologies, Spanish art music, Generación del 51, Miguel Ángel Coria, avant-garde, revival, pastiche, kitsch.

¹ Esta publicación se enmarca en el Proyecto de Investigación *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión* (siglos XX y XXI), dirigido por Celsa Alonso González (Universidad de Oviedo) y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad [MINECO-16-HAR2015-64285-C2-1-P]. El autor forma parte asimismo del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica "Diapente XXI" (GIMCEL).

Introducción

Una de las características que definen la composición académica escrita a partir de la década de 1960 son las “músicas sobre músicas”, la tendencia a utilizar fragmentos o recrear maneras propias de una tradición –lejana o reciente– conviviendo dentro de contextos sonoros más actuales. Frente al carácter autorreferencial y pretendidamente asemántico de las vanguardias de posguerra, la mirada al pasado dota a las obras de nuevos sentidos relacionados con el ámbito de la posmodernidad. La aplicación de este concepto a la música ha sido variada y problemática: desde autores que establecen una serie de rasgos estilísticos tales como el pluralismo y la fragmentación de la unidad narrativa, la negación de la autonomía artística, el gusto por lo irónico, lo sarcástico y lo lúdico, o la eliminación de los binarismos entre alta/baja cultura o académico/popular²; hasta otros que estudian esta estética como resultado de los cambios en la transmisión del patrimonio dentro de la sociedad capitalista, donde el impacto de la tecnología y la reducción de la obra a valor de cambio en el mercado obliga a los compositores a replantear las tradiciones en las que fijar su propia identidad³.

Más que una etapa histórica marcada por su prefijo, la posmodernidad sería una actitud caracterizada por negar la visión lineal y en progreso de la historia, proponiendo múltiples formas de volver a ella. Según Jonathan D. Kramer, un aspecto que diferencia la estética musical moderna de la posmoderna es el uso intertextual: mientras que la modernidad supone un intento de apropiarse del pasado a través de citas distorsionadas o reacondicionadas al propio lenguaje del compositor, los posmodernos tomarían la cita tal y como es, neutralizando la distancia que los separa de ella y abriendo la posibilidad de referenciar cualquier época y cultura, pasada o presente⁴. La intertextualidad, entendida como una “biblioteca virtual y universal” de códigos y prácticas compartidas⁵, se relacionaría con la posmodernidad por el hecho de que el sentido de la obra viene dado en última instancia por la lectura que el receptor hace de ella (la famosa “muerte del autor” de Roland

² Jonathan D. Kramer: “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”, *Postmodern Music. Postmodern Thought*, Judy Lochhead, Joseph Auner (eds.), Nueva York, Routledge, 2002, pp. 13-26.

³ Ainhoa Kaiero: *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007 (<https://ddd.uab.cat/record/38172>, consulta 27-1-2019). Véase también A. Kaiero: “La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna”, *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12, 2008 (<https://www.sibetrans.com/trans/>, consulta 27-1-2019).

⁴ J. D. Kramer: “The Nature and Origins of Musical Postmodernism...”, p. 15.

⁵ Jesús Camarero: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 9.

Barthes). Este proceso está influenciado por la “corrupción de los signos” característica de los *mass media*, donde la identidad del modelo original ha sido suplantada por su reproductibilidad⁶.

En el caso de la música española de los años setenta, las formas de relacionarse con el pasado son múltiples y variadas, tantas como procedimientos compositivos. Una obra tomada como inaugural de la posmodernidad fue la *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* (Xavier Montsalvatge, 1962)⁷, cuyo título alude sin embargo a esa estrategia de apropiación y transformación de la cita que Kramer sitúa bajo la óptica de lo moderno. A grandes rasgos, podemos resumir los usos intertextuales practicados entonces como sigue: en primer lugar, destacan las citas a músicas lejanas enmarcadas en contextos sonoros más disonantes, lo que genera un contraste que dota al material prestado de una dimensión atemporal y simbólica⁸; obras como *Éléphants ivres* (Luis de Pablo, 1972-73) o *Villanesca* (Carmelo Bernaola, 1978), basadas respectivamente en citas a Tomás Luis de Victoria y Francisco Guerrero, pueden enmarcarse en este grupo. Otra práctica común son los títulos que aluden a constructos políticos e ideológicos concretos, y que resignifican el discurso operando desde el exterior; pensemos, por ejemplo, en *Gaudium et Spes-Beunza* (Cristóbal Halffter, 1971-73), *Apuntava l'alba* (Josep Soler, 1975) o *Invitación a la memoria* (Luis de Pablo, 1975), la primera relacionada con la objeción de conciencia y las dos siguientes con las últimas ejecuciones del régimen franquista. Avanzando hasta los años ochenta, encontramos la tendencia a referenciar no ya materiales sino géneros, técnicas o moldes formales heredados de la tradición, como ocurre con Alfredo Aracil (*Sonata n.º 2, “Los reflejos”, 1981*) o José Luis Turina (*Variaciones sobre dos temas de Scarlatti, 1985*), entre otros⁹. A propósito del ciclo de conciertos titulado “El pasado en la música de nuestro tiempo” (octubre de 1985), Aracil observaba la distancia respecto al paradigma vanguardista de negación de la historia: “romper o no con la tradición no es ya la cuestión que más preocupa a nuestros compositores más jóvenes [...] ‘Vanguardia’, en principio, es solo sinónimo de ir por delante hacia alguna meta, pero en ocasiones alguna vanguardia también se impuso como compromiso no tener la contaminación del pasado”¹⁰.

⁶ Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978. Citado en Julio López: *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 32-33.

⁷ Véase Alberto González Lapuente: “Hacia la heterogénea realidad presente”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7. La música en España en el siglo XX*, A. González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 275.

⁸ Véase Iuri Lotman: *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁹ A. González Lapuente: “Hacia la heterogénea realidad presente...”, pp. 276-277.

¹⁰ José Luis García del Busto, Alfredo Aracil: “El pasado en la música de nuestro tiempo”, *II Semana de Música Española “El pasado en la música de nuestro tiempo”*, Madrid, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, 1988, p. 11.

Estas y otras piezas pueden enmarcarse en las categorías de la cita, referencia y alusión que, junto con la parodia, el pastiche o el *collage*, definen las tipologías intertextuales aplicadas por Julio Ogas a diversos ejemplos de música española del siglo XX¹¹. En el caso del compositor madrileño Miguel Ángel Coria (1937-2016), una parte de su producción escrita en la década de 1970 correspondería a la práctica del pastiche, la “derivación por imitación” de un estilo sin citación temática directa¹². Sin embargo, las obras intertextuales de Coria trascienden el simple *a la manière de...*: su concepción del *revival* parte del ideal de recrear el espíritu y los valores que dieron lugar a las obras que admira, y sobre las que trata de plegar su propio estilo antes que apropiárselo a través de la transformación o desvirtuación (más propia de la parodia). Coria puede definirse como un compositor aforístico, de discurso antirretórico, con un sentido artesanal y dieciochesco de la composición que le llevó a componer casi exclusivamente por encargo¹³. La consecuencia de ello es la brevedad de su catálogo, formado por 46 obras por lo general concisas. Dos influencias que la crítica señaló frecuentemente en su música son Anton Webern y el impresionismo de Debussy o Ravel¹⁴, lo que se traduce en una estructuración interválica de ascendencia serial enmarcada en un tratamiento del timbre sumamente detallista y sutil. El propio autor explicaba estos rasgos en una entrevista concedida con ocasión del estreno de su obra *En rouge et noir* (1976), una propuesta de creación compartida¹⁵, por otro lado muy representativa del pensamiento democrático del compositor:

La brevedad de la mayor parte de mi obra se debe a mi gusto por ir derecho al grano y a mi horror por la retórica. Quiero reducir las cosas a lo esencial. En cuanto a las posibles influencias del impresionismo en mi música, una de las características

¹¹ Julio Ogas: “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 233-251.

¹² J. Ogas: “El texto inacabado...”, p. 244.

¹³ Véase Ángel Medina: “Coria Varela, Miguel Ángel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 4-11.

¹⁴ A propósito de *Música de septiembre* (1975), Enrique Franco indicaba que “muchas veces, acaso sin excesiva razón, se ha señalado el carácter neoimpresionista de la música de Coria [...]. Esto es, una nueva manera de entender cierto tipo de sensaciones y sugerencias típicas de la tendencia impresionista”. Enrique Franco: Notas al programa del II Ciclo de Música Española del Siglo XX, celebrado en la Fundación Juan March, 4-4-1979, s/p. Por su parte, Fernando Ruiz Coca precisaba más las influencias del compositor en su crítica de *Lúdica I* (1968-69): “[...] Todo ello le sitúa en la línea, asumida libre y personalísimamente, del Debussy más evolucionado; del gran desconocido que sigue siendo Anton Webern, y, en cierto modo y medida, y salvando muchas distancias, del Falla del ‘Concerto’”. Fernando Ruiz Coca: “Lúdica I, de M. Á. Coria”, *Nuevo Diario*, 28-10-1975.

¹⁵ Sobre esta pieza en concreto véase Á. Medina: “La *Gebrauchsmusik* libertaria y fourieriana de Miguel Ángel Coria”, *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Ferrer, Víctor Sánchez Sánchez (coords.), Madrid, ICCMU, 2014, pp. 451-562.

principales del impresionismo pictórico es la valoración del tiempo. Lo que cuenta es el instante. Esta cualidad es válida también para mí. Mi gusto por el “sfumatto”, en cuanto difuminación de los contornos melódicos, por medio de un proceso tímbrico, también me acerca al impresionismo¹⁶.

El objetivo del presente artículo es profundizar en dos de las obras que mejor reflejan su práctica del *revival*, analizándolas bajo la óptica de la hipertextualidad¹⁷: la pianística *Ravel for president* (1973), publicada junto a *Frase* (1965–68) como su opus 1¹⁸; y *Falla revisited* para orquesta, dedicada a Max y Mary Bragado-Darman, y cuya primera versión data de 1973 pero la redacción final es de 1975–76¹⁹. Más allá de los nombres a los que aluden explícitamente los títulos, Coria no utiliza ninguna cita temática directa, sino que se nutre de gestos, formas de escritura o idiolectos comunes a ambos maestros. Así, se crea un interesante juego semiótico entre dos de las tipologías mencionadas por Ogas²⁰: la referencia literal a un autor determinado, entendida como “copresencia explícita” de un texto en otro texto; y la alusión o “copresencia implícita” de un área estilística, lo que Raymond Monelle categoriza como tópico indexical (*indexical topic*)²¹. Más allá de la dimensión morfosintáctica del análisis²², nos interesa también aplicar la reflexión que Gérard Genette hace sobre el pastiche. Entendiendo este como “un ejercicio de traducción inversa” en el que se parte de un texto escrito en un estilo familiar para traducirlo en un estilo “extranjero” o más lejano, Genette diferencia entre un régimen serio de la imitación (citando como ejemplo el *Doktor Faustus* de Thomas Mann); y un régimen lúdico, que “apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona”²³. Este último es el carácter que se desprende del revivalismo de Miguel Ángel Coria, relacionado a su vez con su concepción circular de la historia y su crítica a las grandes narrativas de la modernidad.

¹⁶ José Miguel López de Haro, “M. Á. Coria: ‘La música no es ni capitalista ni comunista, pero sí puede ser antiautoritaria’: hoy estrena ‘En rojo y negro’”, *Informaciones*, 14-4-1977.

¹⁷ Siguiendo a Jesús Camarero, quien parte a su vez de las teorías de Gérard Genette, lo que diferencia la intertextualidad de la hipertextualidad es que, en la primera, la relación que se da entre dos o más textos es de copresencia; mientras que, en la segunda, hablamos de la relación jerárquica entre un texto B (“hipertexto”) respecto a un texto anterior A (“hipotexto”), del cual deriva por medio de transformación o imitación (parodia, pastiche, etc.). Véase J. Camarero: *Intertextualidad...*, p. 33.

¹⁸ M. Á. Coria: *Dos piezas para piano*, Madrid, EMEC, 1974.

¹⁹ M. Á. Coria: *Falla revisited*. Partitura facsímil de veintiuna páginas a partir del original manuscrito, sin fechar, editada por la EMEC. Los ejemplos que incluimos en el artículo han sido transcritos a partir de una copia localizada en el Archivo de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA). Agradezco a Diego Dueñas Redondo las facilidades de acceso y consulta de la partitura.

²⁰ J. Ogas: “El texto inacabado...”, p. 235.

²¹ Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

²² Véase Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010, p. 27.

²³ Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 40.

En la primera parte del artículo indagamos en algunas de las ideas que el autor volcó en diversos textos de autoanálisis, conferencias, críticas y artículos de opinión, por juzgarlas imprescindibles para comprender el funcionamiento semiótico de estos préstamos musicales.

Vanguardia, *revival*, tiempo circular. Claves del pensamiento estético de Coria

No es sencillo desvelar el sentido de los textos escritos por Coria, ni como crítico musical –profesión que ejerció en el diario *Madrid* en la década de los setenta y en el semanario *El Socialista* durante los ochenta– ni como comentarista de sus propias obras. Su escritura, muchas veces sarcástica e igual de lapidaria que sus composiciones, permite aproximarnos más a su poética que a su técnica, pues rara vez encontramos explicaciones sobre procedimientos compositivos concretos. Lo primero que llama la atención es el bagaje intelectual y literario del autor: junto a los nombres de Joyce, Proust, Poe, Baudelaire, Elliot, Hölderlin y Borges²⁴, Coria menciona frecuentemente a filósofos como Heráclito, Descartes, Giambattista Vico o Walter Benjamin²⁵, y a historiadores del arte como Giulio Carlo Argan²⁶ o Arnold Hauser. Estas influencias se entretajan con algunas de las constantes del pensamiento coriano: su crítica a la concepción lineal y progresiva de la historia, la función social del arte, o la preservación de la identidad de la obra sometida a su reproducción mercantil.

Las primeras reflexiones de Coria sobre la vanguardia datan de 1965, coincidiendo con la amplia promoción que el franquismo hizo de la nueva música durante el año anterior (eventos como el Concierto de la Paz, el I Festival de Música de América y España o la Bienal Internacional de Música Contemporánea). Aunque el compositor pudo disfrutar de estrenos importantes en alguno de estos marcos oficiales²⁷, enseguida dirigió sus críticas hacia la institucionalización de las nuevas tendencias y su alienación respecto a la comunicación con el público. Refiriéndose al carácter teleológico del discurso vanguardista, Coria arremetía en la revista *Aulas* –sin citar nombres– contra algunos de los presupuestos asumidos como inamovibles

²⁴ Citados en Á. Medina: “Coria Varela, Miguel Ángel”, p. 11.

²⁵ M. Á. Coria: “El pasado en la música actual”, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March. La música en España, hoy (VIII)*, octubre 1990, pp. 3-10.

²⁶ M. Á. Coria: “Los usos de la cita”, *II Semana de Música Española “El pasado en la música de nuestro tiempo”*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 118-121.

²⁷ Su obra *Vértices* (1964), para conjunto instrumental, fue incluida en el programa de la Bienal Internacional de Música Contemporánea en el concierto del 2-12-1964, dirigido por Enrique García Asensio, y en el que también figuraban *Carga* (Juan Hidalgo), *Especiosos* (Cristóbal Halffter) y *Homenaje a Miguel Hernández* (Antón García Abril). Véase Inés San Llorente Pardo: “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 3, diciembre 2017, pp. 75-95.

durante esos años: “sus autores profesan el credo de los energúmenos: el historicismo. Ello les permite jugar a las profecías y señalar el camino por el que ha de discurrir el quehacer artístico”²⁸. Esta actitud inconformista, que se intensificará durante la década siguiente, llevó a algunos críticos a tildarle de compositor “maldito”, asociando su nombre a otras figuras marginadas por los círculos oficiales como Juan Hidalgo²⁹. El propio Coria alentaría esta visión al manifestar públicamente su admiración por Hidalgo y el Grupo Zaj, a quienes juzgaba como el hecho cultural más importante producido en España tras la Guerra Civil al tiempo que denunciaba su nula inclusión en algunas programaciones de la época, como las Semanas de Nueva Música³⁰.

Las críticas más certeras contra esa vanguardia oficializada se encuentran en varios artículos del diario *Madrid*. Aquí, Coria cita en más de una ocasión la *Introducción a la historia del arte* de Arnold Hauser (1969), del que tomará dos conceptos fundamentales: la necesidad de no desligar la obra artística de sus condicionantes económicos y sociales; y el rechazo a la visión biológica o irreversible del tiempo histórico, una noción cientificista del progreso que según el historiador no puede aplicarse al campo del arte³¹. De acuerdo con lo que Coria llama “noción sintáctica” de la música, la vanguardia implicaría un fetichismo por los sistemas de composición utilizados. De esta forma, uno de los mitos más cuestionables sería el de “confundir el desarrollo de los medios de expresión con el progreso de los mismos”³². En otro artículo suyo apuntaba hacia otra de las paradojas relacionada con el rápido envejecimiento de dichos sistemas y con el aislamiento de la obra respecto a su régimen de uso social: “cuando las formas sobreviven a ese periodo de general aceptación y pretenden petrificarse, ignorando el espíritu de la época, advertimos que han perdido su significación, porque vaciadas de su contenido original no pueden albergar otro”³³.

Con todo, la frase que mejor resume el posicionamiento estético de Miguel Ángel Coria es la que pronunció a propósito de un concierto organizado por Juventudes Musicales de Madrid en el Instituto Alemán en diciembre de 1970, y en el que equiparaba el neodadaísmo de la última vanguardia con la degradación cultural del *kitsch*, producto de la mercantilización artística: “crítica de la avanzada musical, en fin, protagonizada por ella misma;

²⁸ M. Á. Coria: “Hacia un nuevo estilo”, *Aulas*, 32-33, octubre-noviembre 1965, p. 28.

²⁹ José Miguel López de Haro: “Tres compositores ‘malditos’ en la colección discográfica de la editorial de música española”, *Informaciones*, 2-11-1977.

³⁰ Véase, por ejemplo, la crítica del autor a la obra *Tamaran* de Hidalgo en *Bellas Artes*, 76, 50, marzo-abril 1976, pp. 90-91. O también M. Á. Coria: “Tamaran, de Juan Hidalgo”, *El Socialista*, 180, 19/25-11-1980, s/p.

³¹ Arnold Hauser: *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 52-53 y 237-238.

³² M. Á. Coria: “Supuestos y convenciones”, *Madrid*, 12-3-1970.

³³ M. Á. Coria: “Criterios para la valoración de la música actual”, *Madrid*, 20-3-1970.

intento, creemos que inicialmente logrado de soslayar, denunciándolos, los aspectos más cuestionables y esclerosados de una vanguardia condenada a devorarse a sí misma para sobrevivir”³⁴. Con estas palabras, el autor se está refiriendo a la obsesión por la novedad y originalidad de los materiales, que en última instancia conllevaría la necesidad de destruir cada obra al instante de su creación para poder seguir constituyéndose como un arte de avanzada.

Diez años después, desde las páginas de *El Socialista*, Coria continuaría advirtiendo irónicamente de la trivialización de los procedimientos de vanguardia, que habrían “matado a la música de risa y al público de aburrimiento”³⁵. Tras repasar la creación del Grupo Nueva Música (1958), la formación de la Generación del 51 —especialmente crítica ha sido su visión de la teoría generacional aplicada a la música, equiparándola a disciplinas como la zoolo-
logía³⁶— o la aparición a finales de los sesenta de colectivos de inspiración cageana como Nueva Generación, Coria señalaba el estado de crisis de la década de 1970 y la consiguiente aparición del *revival*:

Este fenómeno [...] produce una más que notable confusión entre el público y la crítica menos avisados, los cuales asisten perplejos al derrumbamiento de posiciones estéticas (y de situaciones en el “hit parade” sinfónico) que hace muy pocos años parecían incommovibles. Y es que, según todos los indicios, hemos entrado en una era posmoderna, en la que los supuestos vanguardistas y la noción misma de vanguardia están fuera de lugar³⁷.

Frente a la concepción rectilínea y teleológica del progreso histórico, el revivalismo abre la posibilidad de visitar la tradición. Pero ante la variedad de caminos posibles, Coria advierte que no se trata de reproducir a los clásicos —citando el aforismo de Heráclito de que ningún ser humano puede bañarse dos veces en el mismo río—, sino de aceptar sus modelos y así restaurar las bases racionales y sociológicas de la música³⁸. Bajo este enfoque, el compositor madrileño no solo reivindica la función social del arte a través de la comunicación con el público, sino también la necesidad de huir de los estereotipos para llevar a cabo dicha recuperación: “separada del estilo al que pertenece, la manera pierde su significado, queda reducida a mero gesto inexpresivo”³⁹. De tal forma que, retomando las tipologías intertextuales explicadas al comienzo, Coria se mostrará bastante crítico ante la cita musical textual (ejercicio de apropiación) y, especialmente, ante ciertos usos de la referencia. Desde su concepción artesanal de la composición —entendida

³⁴ M. Á. Coria: “El concierto hoy: la vanguardia crítica por ella misma”, *Madrid*, 9-12-1970.

³⁵ M. Á. Coria: “Rejuvenece la vieja música”, *El Socialista*, 175, 15/21-10-1980, p. 36.

³⁶ M. Á. Coria: “Persuasores ocultos”, *Primer encuentro sobre composición musical. Textos y ponencias*, Valencia, IVAECM, 1989, pp. 77-82.

³⁷ M. Á. Coria: “Rejuvenece la vieja música”..., p. 37.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ M. Á. Coria: “El pasado en la música actual”..., p. 9.

como un arte asemántico por naturaleza—, el compositor cargaba las tintas contra los significados ideológicos impuestos desde el exterior. Aunque nuevamente sin citar nombres, podemos aventurar que Coria se está refiriendo a la “estética del compromiso” practicada por músicos como Cristóbal Halffter o Luis de Pablo durante el final del franquismo y la transición democrática: “a las instancias de ominosos ascetas, empeñados en trocar la música en ideología, han respondido los compositores más avisados bautizando sus engendros con títulos que exhalan un espeso tufo a compromiso”⁴⁰.

Las fuentes más interesantes para concretar el significado del *revival* en la estética de Coria son dos artículos de opinión suyos⁴¹ y un texto autobiográfico⁴² posteriores a la composición de *Ravel for president* y *Falla revisited*. Este último documento resulta especialmente relevante porque sitúa las dos obras que analizaremos dentro del particular enfoque posmoderno del autor:

De modo que en 1973, persuadido de que las vanguardias históricas y actuales no tenían otro destino que el Museo —el de Arte, aquellas; el de Cera, sala del crimen, estas— inauguré la posmodernidad musical española con una pieza para piano, *Ravel for president*, que Pedro Espinosa estrenó en Lérida apenas compuesta [...]. *Falla revisited* constituye, con *Ravel...* el límite de mi “revivalismo”. Una y otra composiciones recrean, en cierto modo, las gramáticas musicales de esos maestros, por la vía de la cita estilística, naturalmente, no por la de la literalidad⁴³.

El sentido que Coria da al verbo “inaugurar” no puede ser sino irónico, a la luz de la influencia que demuestra respecto a la noción de tiempo circular establecida por Giambattista Vico, uno de sus principales referentes teóricos. En más de una ocasión, el compositor se refiere a los *corsi e ricorsi* del filósofo italiano —por los cuales la historia no avanza linealmente, sino girando en una espiral ascendente que ofrece un aspecto nuevo en cada retorno— y conecta ideológicamente este decurso temporal con la noción del *revival*; de tal manera que no se trataría de reproducir literalmente lo ya escrito, sino de revivir, bajo un enfoque necesariamente nuevo, producto del presente, una manera o estilo artístico conocido.

En “Los usos de la cita” Coria ofrece otros dos referentes que permiten completar esta primera parte y avanzar hacia cómo se plasman sus presupuestos en determinados procedimientos compositivos. Hablamos de Giulio Carlo Argan y Walter Benjamin. Al contrario que el pensamiento histórico, el *revival* no trata de adueñarse del pasado y darlo por cerrado, sino que

⁴⁰ M. Á. Coria: “En favor de la ambigüedad”, *El Socialista*, 155, 27-5/2-6-1980, p. 36.

⁴¹ M. Á. Coria: “Los usos de la cita”..., pp. 118-121; M. Á. Coria: “El pasado en la música actual”.

⁴² M. Á. Coria: “Autoanálisis”, *14 Compositores españoles de hoy*, Emilio Casares (coord.), Oviedo, Ser- vicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Colección Ethos-Música 9, 1982, pp. 123-136.

⁴³ M. Á. Coria: “Autoanálisis”..., p. 125.

niega la separación entre este y el presente rehuendo cualquier juicio de valor sobre la tradición heredada⁴⁴. Sin embargo el arte, en la época de su reproductibilidad técnica, difícilmente puede escapar de la mera copia dictada por las condiciones de su producción mercantil; por consiguiente, solo tratando de recuperar la autenticidad —lo que Benjamin ilustra con el concepto de “aura”, la manifestación irrepetible de una lejanía que es el contexto en el que se produjo originariamente la obra⁴⁵— se podrá asegurar el estatus del arte en la sociedad capitalista. Esta autenticidad, para Coria, son las reglas del buen gusto representadas (en su caso) por nombres como Webern, Falla, Debussy o Ravel.

Entre Webern, el *kitsch* y el neopresionismo

Muchas de las primeras obras de Miguel Ángel Coria manifiestan una influencia del dodecafonismo weberniano que se concretará en el uso de series simétricas organizadas en torno a un eje central. Estos rasgos pueden observarse en las *Cinco pequeñas piezas para piano* (1962, obra que abre realmente su catálogo y no las citadas *Dos piezas para piano opus 1*); *Estructuras para cuerda* (1963); o *Extensión refleja* (1963), señalada por Jesús Bal y Gay como prueba del gusto weberniano del autor⁴⁶. En un autoanálisis de esta última pieza, el compositor explicaba el procedimiento seguido: “el material así estructurado consiste en una serie interválica simétrica [...] sometida a las habituales operaciones (derivaciones de la serie original), retrogradación, inversión, retrogradación de la inversión y frecuentes interpolaciones”⁴⁷. A pesar de la apariencia de ortodoxia serial, Coria se desmarcará del dodecafonismo clásico aplicando algunos recursos flexibles o aleatorios, como dejar a discreción del director la duración real de las alturas o la ordenación de algunas partes.

Al margen de esta primera etapa de formación, en la que la influencia dodecafónica y serial es una característica compartida por varios miembros de la Generación del 51, la admiración del autor por Webern será duradera. En una conferencia inédita pronunciada el 2 de mayo de 1983, conservada en grabación de audio en la Biblioteca Nacional de España⁴⁸, Coria analizaba varias obras del vienés reflexionando sobre su importancia en el pano-

⁴⁴ Giulio Carlo Argan: “El revival”, *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 7-28.

⁴⁵ Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Jesús Aguirre (trad.), Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 17-57.

⁴⁶ Véase Á. Medina: “Coria Varela, Miguel Ángel”..., p. 5.

⁴⁷ M. Á. Coria: “Análisis y extensión refleja”, *Aulas*, 5, Separata “Puntos de vista de la actual composición en España”, julio 1965, p. 11.

⁴⁸ M. Á. Coria: *Anton Webern. Opus 22 a 31* [cinta casete], Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri, Signatura APCS/559. No figuran datos del lugar en el que Coria pronunció la conferencia.

rama compositivo posterior. Tras señalar la pérdida de la fe en la utopía del progreso artístico, lo que queda únicamente es “la dedicación al propio oficio por el gusto de practicarlo, razón a mi juicio más que legítima”. Esta idea del puro placer de la composición, más allá de cualquier significado trascendente, es lo que justifica que Coria señale a Webern como el modelo de un *homo ludens* frente a un *homo faber*. El carácter lúdico es aquí sinónimo de obrar siguiendo ciertas reglas, antes que el *laissez faire* de algunos movimientos posteriores de vanguardia. De esta manera, lo lúdico en la estética coriana se concreta en una ausencia de cualquier significación exterior a la propia obra, entendida como un juego de proporciones:

Con relación a este *Concierto opus 24* cabe decir muchísimas cosas [...]. En él se manifiesta Webern, tal vez como lo que era en realidad, un *homo ludens*, un hombre que juega. Se le ocurre jugar con la permutación, y para ello se vale de una vieja inscripción egipcia: *Sator arepo tenet opera rotas*. Parece por un momento como si se dedicase al juego manierista de los espejos. Webern, para ser muy moderno, recupera viejas prácticas desusadas (de manera similar a los contrapuntistas flamencos)⁴⁹.

Esta predisposición por el juego sonoro se manifestará de diversas maneras a lo largo de la carrera de Coria. El primer síntoma son los títulos que comparten varias de sus obras: por ejemplo, *Lúdica I* (orquesta, 1968-69), *Lúdica II* (cuarteto de cuerda, s/f), *Lúdica III* (cámara, 1969) y *Lúdica IV* (conjunto instrumental, 1970). Sin la intención de profundizar en ellas, el juicio de la crítica sobre *Lúdica I* era unánime al afirmar rasgos como la brevedad y concisión, el refinamiento tímbrico, la atmósfera impresionista o la búsqueda de la belleza sonora por sí misma⁵⁰. El propio Coria aludía en unas notas al programa a la imposibilidad del descriptivismo en música, señalando que en esta obra se daba “una cierta ironía no exenta de nostalgia artesanal”⁵¹. El gusto por lo esencial también puede rastrearse, aunque indirectamente y por razones de otra índole, en su etapa como delegado

⁴⁹ *Ibid.* La transcripción es nuestra a partir de la grabación de audio. Recordemos que el propio Webern había hecho referencia a este palíndromo de origen latino –y no egipcio como cita Coria– en su ciclo de conferencias *El camino hacia la composición dodecafónica* (1932). Véase Anton Webern: *El camino hacia la nueva música*, José Aníbal Campos (trad.), Barcelona, Nort-sur Musikeon, 2009, p. 115. Las propiedades simétricas del cuadrado mágico SATOR, y su aplicación a la serie del *Concierto Opus 24* están descritas en Kathryn Bayley: *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*, Nueva York, Cambridge University Press, 1991, pp. 21 y ss.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, Enrique Franco: “Semana de Nueva Música: estrenos de Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Isan Yung y Lutoslawski”, *Arriba*, 15-1-1971; Josep Casanovas: “El Liceo. La Orquesta Ciudad de Barcelona”, *Destino*, 18-11-1972; Ramón Barce: “Orquesta de RTVE: Romansy, Orozco, ‘Lúdica I’, de Coria”, *Ya*, 28-10-1975; Xavier Montsalvatge: “La orquesta de la ciudad celebró los primeros conciertos programados para esta temporada. Obras de Beethoven, Strawinsky y un estreno de Miguel Ángel Coria, bajo la dirección de Antonio Ros Marbá”, *La Vanguardia Española*, 14-11-1972.

⁵¹ M. Á. Coria: “Lúdica I”. Notas al programa del concierto de la Orquesta de Radio Televisión Española dirigida por Ljubomir Romansky, celebrado en Madrid el 25/26-10-1975.

general de la Orquesta y Coro de la RTVE entre 1981 y 1986. A propósito de la temporada 1984-85, Coria señalaba su intención de programar sobre todo música de Mozart, desde la convicción de que lo aparentemente más sencillo era lo más difícil de tocar, y que en cambio la mediocridad podía ampararse fácilmente tras el gran repertorio romántico⁵². De esta forma, el interés por la precisión y el perfeccionamiento tímbrico serán una constante de toda su trayectoria.

Desde un punto de vista hipertextual, *Frase* (1965, revisada en 1968) es la obra que inaugura la recuperación de ciertos procedimientos de un pasado, en este caso, reciente. Ángel Medina ha explicado una serie de gestos en esta pieza que la emparentan con el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, por un lado, y por otro con el género del vals, la otra cara de la tradición centroeuropea⁵³. Nosotros añadimos que estos recursos pertenecen al ámbito de la alusión, un tipo de reelaboración estilística que transporta al oyente al conjunto de códigos sonoros de otro ámbito cultural⁵⁴. En el caso de *Frase*, un ejemplo de tópico indexical (siguiendo la terminología de Monelle) que recuerda al dodecafonismo weberniano es el uso de técnicas de simetría como la que se ilustra en el Ejemplo 1: la serie se divide en dos mitades, donde el segundo hexacordo de la mano izquierda es la inversión del primero de la derecha, y viceversa. Coria sigue además el principio de la combinatoriedad hexacordal, por el que ambas mitades suman alternadamente las doce notas del total cromático, con alguna licencia (alturas *La* y *Mib*). Así, un procedimiento propio del estructuralismo serial, que remite a la negación de la tradición invocada por las vanguardias de posguerra, cobra un nuevo significado al convivir con otros tópicos que reafirman precisamente dicha tradición negada, como el ritmo de vals (Ejemplo 2). Por otro lado, es destacable la recurrencia a intervalos de semitono y tercera menor; estas distancias articulan la serie en conjuntos de tres alturas –indicados aquí como a, b, c– y a partir de ellos Coria construye tanto el perfil melódico como el acompañamiento armónico del vals. La preferencia por esta inter-*v*álca puede leerse como otra influencia del lenguaje de Webern⁵⁵:

⁵² José Guerrero Martín: “La Orquesta de Radiotelevisión Española espera una espectacular mejora en breve plazo de tiempo”, *La Vanguardia*, 30-7-1984. Véase también Á. Medina: “Gestión musical en la transición democrática: el caso de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (1981-1986)”, *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 435-449.

⁵³ Á. Medina: “Coria Varela, Miguel Ángel...”, p. 6.

⁵⁴ Véase J. Ogas: “El texto inacabado...”, p. 242.

⁵⁵ Siguiendo a Kathryn Bayley, de las veintiuna series que forman la base del corpus dodecafónico de Webern trece de ellas contienen propiedades combinatorias, y están frecuentemente construidas a partir de la permutación de un número reducido de intervalos. En la *Opus 24*, Webern genera la serie a partir de cuatro exposiciones de un conjunto de tres alturas distribuidas en dos intervalos de semitono y tercera menor. Véase K. Bayley: *The Twelve-Note Music of Anton Webern...*, p. 28.

$\text{♩} = 66 \text{ ca.}$
una corda a
 8^{va}
pp
agitato, stretto
p
 Piano
 a b c

Ejemplo 1. Miguel Ángel Coria: Frase, c. 22

$\text{♩} = 96-108$
tre corde
 $3/4$
mp
legato
 Piano
 a b c

Ejemplo 2. Miguel Ángel Coria: Frase, cc. 24-26

El rasgo más interesante que encontramos es la significación que se le da a otros gestos vanguardistas más allá del mundo dodecafónico y serial. En las notas del LP que contiene la primera grabación de *Frase* y *Ravel*, Coria explicaba lo siguiente:

Para configurar la segunda pieza, 'Frase', su autor se vale del *kitsch*. Indicaciones de carácter, tales como *Appassionato*, *Agitato*, etc. inducen al intérprete a traspasar el umbral de aquella práctica (no) artística –tránsito que, por cierto, un Vals entreverado en la estructura facilita–, arrastrando con él a esa caja de resonancia que es el público⁵⁶.

La referencia al *kitsch*, la degradación cultural de una práctica como resultado de su uso comercial o descontextualizado, se aplica aquí a otro tópico de filiación vanguardista. En el inicio de *Frase*, tras una estructura serial en forma de arabesco –que nos informa también de la vía impresionista

⁵⁶ *Música española contemporánea [LP]: Dos piezas para piano* (Coria), *Estudio de densidades* (Ramón Barce), *Milán Piano* (Juan Hidalgo), *Morfología Sonora* (Carmelo Bernaola), *Llámalo como quieras* (Carlos Cruz de Castro), *Células n.º 1* (Joan Guinjoan), *Fetiches* (Tomás Marco), *Presencias* (Agustín González Acilu). Pedro Espinosa, piano. Madrid, EMEC, 1974.

apuntada en varias ocasiones por el autor⁵⁷— se suceden doce compases donde se repiten y alternan insistentemente dos *cluster* de seis alturas. La ironía surge del hecho de yuxtaponer esta tercera alusión junto a las dos anteriores, sin aparente continuidad narrativa (salvo la citada relación de combinatoriedad, ahora aplicada verticalmente a dos hexacordos de tonos enteros). De esta forma, y retomando una de sus opiniones vertidas en el diario *Madrid*, Coria se sirve de determinados procedimientos de la vanguardia reciente y los presenta aisladamente para sugerir su pérdida de significación original⁵⁸.

Ardente d'amore

♩ = 66 ca.

Piano

♩ = 132 ca.

2
due corde

$\frac{3}{4}$

Ejemplo 3. Miguel Ángel Coria: Frase, cc. 1-4

Los usos del pastiche en *Ravel for president* y *Falla revisited*

Para abordar el análisis de las prácticas hipertextuales en la música de Coria es preciso volver a la distinción que Gérard Genette establece entre parodia y pastiche. Si bien existe una convergencia funcional entre ambos géneros, la diferencia se torna fundamental a nivel estructural: la derivación por transformación que opera en la parodia implica apoderarse del hipotexto de acuerdo con una coerción formal o una intención semántica (quedando absorbido en el hipertexto resultante), mientras que en el pastiche es el estilo que se quiere imitar el que dicta las características del texto derivado⁵⁹. Genette va más lejos

⁵⁷ M. Á. Coria: "Autoanálisis", *Catorce compositores españoles de hoy*, pp. 128-129.

⁵⁸ M. Á. Coria: "Criterios para la valoración de la música actual", *Madrid*, 20-3-1970.

⁵⁹ G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 100.

al afirmar que el pastiche imita un estilo porque, en la literatura o en la música, resulta imposible imitar directamente un texto: la copia literal, al contrario de lo que ocurre en pintura o escultura, genera un producto demasiado fácil desde el punto de vista técnico, y por tanto insignificante. La imitación es así, por fuerza, indirecta y operará tratando el texto de origen como un modelo del cual se deduce el idiolecto que se quiere imitar⁶⁰. Estas relaciones se vuelven más complejas en la música que en otros campos semióticos, considerando el número de parámetros con función significante y su capacidad connotativa (melodía, armonía, textura, dinámica, duración, timbre, etc.).

En *Ravel for president* encontramos la interacción entre varios de estos parámetros a la hora de recrear el estilo del compositor francés. La obra, dedicada a Pedro Espinosa, fue estrenada por este junto a *Frase* en Lérida el 27 de octubre de 1973⁶¹. Las notas del propio autor son ilustrativas de la posición de subordinación adoptada ante el modelo:

La primera, “Ravel for President”, es (también) un homenaje a aquel maestro de máscaras sonoras. El compositor se oculta tras la “manière” raveliana, arrebatándosela al Museo (Limbo del Arte) y precipitándola, otra vez, al público Mercado —un poco a semejanza de ese hiperrealismo que se haya hoy a la cabeza de la vanguardia artística⁶².

Coria no niega el carácter comercial o mercantil que puede revestir la práctica del *revival*, en línea con algunas opiniones que citábamos a propósito de Walter Benjamin. Sin embargo, salvo la referencia literal contenida en el título (de carácter irónico), no existe ninguna cita concreta a la producción pianística de Ravel. El autor trata, en sus palabras, de manifestar su adhesión a valores como la perfección, la distinción, el gusto por el juego, el artificio, y una “melancólica ironía” implícitos en la manera raveliana⁶³. Estas premisas se plasman en una serie de alusiones o tópicos indexicales que funcionan a diversos niveles: desde la organización formal de esta breve pieza (de poco menos de 1’30” de duración) hasta los giros melódicos y la armonía empleada, la textura pianística, o el uso del pedal.

Teniendo en cuenta la diferenciación entre icono, índice y símbolo, la lectura de las alusiones que contiene *Ravel for president* se sitúa entre el plano de lo indexical y de lo simbólico, con distintos grados de ambigüedad. La forma de la obra viene determinada por la alternancia entre un motivo A, que se repite tres veces con algunas variantes, y dos episodios contrastantes (estructura A-B-

⁶⁰ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 103.

⁶¹ Véase Miriam Mancheño Delgado: *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, p. 540 (<http://digibuo.uniovi.es/dspace/>, consulta 11-2-2019).

⁶² *Música española contemporánea* [LP], Madrid, EMEC, 1974.

⁶³ M. Á. Coria: “Notas al margen”, *Sonda. Problema y panorama de la música contemporánea*, 7, noviembre 1974, pp. 21-26.

A'-C-A''-A'''-Coda). El primer nivel de alusión al lenguaje de Ravel se da en el tipo de narrativa utilizada. Al igual que ocurre con la estética impresionista, la forma es el resultado de la yuxtaposición de instantes o fragmentos repetidos pero ligeramente variados en cuanto a su textura. Lo que unifica las diferentes partes es la recurrencia de determinados giros e intervalos (principalmente de segunda, tercera y cuarta) que se encuentran en la base del motivo A.

En el Ejemplo 4 se reproduce dicho motivo y los cuatro primeros compases del episodio B. La melodía, acompañada por acordes en movimiento paralelo, está construida sobre el modo frigio de Si menor. Por tanto, la armonía empleada, el tipo de textura pianística, el registro y la dinámica (segundo nivel de alusión) contribuyen a situarnos en el mundo impresionista, si bien son la armonía modal y la concisión melódica los principales tópicos indexicales que se deben tener en cuenta. La continuidad estructural respecto al episodio B puede comprobarse en el material motivico empleado en la mano izquierda. Respecto a esta última sección, la escritura pianística de fusas en trémolo puede recordarnos a páginas de Ravel como el primer movimiento de su *Sonatine*, aunque con una textura mucho más simplificada.

Intime et chaste

♩ = 112 ca.

Piano

Ejemplo 4. Miguel Ángel Coria: Ravel for president, cc. 1-9

En el episodio B encontramos otro rasgo típico del piano impresionista. La línea melódica en unísono, construida sobre los intervalos de segunda y tercera del comienzo, se alterna con tresillos de semicorchea, en el conocido

recurso de textura estratificada presente en Debussy o Ravel. El pasaje termina con una fermata que rompe la armonía modal utilizando el giro orientalizante de segunda aumentada. Este otro tópicus indexical puede leerse también como una estructura interválica simétrica: los intervalos de las tres primeras alturas (*Re-Mi#-Fa#*) se reproducen en espejo en las tres siguientes (*La-Sib-Do#*); o bien Coria propone un encadenamiento de segundas aumentadas/terceras menores a distancia de semitono. En cualquier caso, la relación de tercera menor y semitono –distancias muy presentes en la obra anterior, *Frase*– es la que construye una segunda fermata que tiene lugar en el compás 23, y también reaparecerá en la última repetición variada del motivo A (véase el Ejemplo 6).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Piano' and 'tempo', shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. The second system, labeled 'poco affretando' and 'tornando... al...', shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Dynamics include 'p' and 'mf'.

Ejemplo 5. Miguel Ángel Coria: Ravel for president, cc. 13-18

Un tercer nivel de funcionamiento semiótico se da en esta tercera y última repetición del motivo A. Tras presentarlo prácticamente igual al comienzo (cc. 24-28), Coria sustituye los acordes triada del acompañamiento de la mano izquierda por racimos de alturas (sin llegar al *cluster*) que producen choques disonantes. Estas estructuras derivan de la superposición en espejo de los intervalos anteriores, tercera menor y semitono. El efecto sonoro resultante es el de una deformación del tema que había establecido el grado de imitación del estilo de Ravel. Con este gesto, Coria parece subrayar un distanciamiento puntual respecto al idiolecto del homenajeado (la “melancólica ironía” que citábamos antes). A nivel morfosintáctico, la coherencia estructural viene dada por el uso de la misma interválica presente en la fermata del ejemplo anterior. Pero, a

un nivel semántico, la sonoridad disonante marca la distancia respecto al resto de tópicos que coexisten en la partitura. Es precisamente aquí donde puede leerse el enfoque posmoderno al que se refería el autor⁶⁴.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'poco rit.' and 'quasi a tempo'. The second system is marked 'ritardando' with a dashed line. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 6. Miguel Ángel Coria: *Ravel for president*, cc. 27-33

El último recurso con el que finaliza la pieza atañe al uso del pedal. En las instrucciones de la partitura se pide “golpear las cuerdas con los apagadores, accionando el pedal rápida y silenciosamente, y dejarlas vibrar”⁶⁵. De entre todos los signos mencionados, este es sin duda el que reviste un mayor grado de ambigüedad. Aunque no podemos aventurar ningún sentido concreto para este procedimiento, la resonancia que Coria demanda para el final de *Ravel* marca nuevamente un distanciamiento (¿posmoderno?) respecto al estilo imitado, ahora a un nivel puramente tímbrico.

Falla revisited continúa las estrategias hipertextuales vistas anteriormente, aplicadas en este caso a la escritura orquestal y con alguna diferencia en cuanto al grado de literalidad del juego imitativo. La génesis de esta obra data de 1973, en una primera versión para cámara estrenada en la XXII edición del Festival de Música y Danza de Granada de ese año. Posteriormente, Coria ampliaría la plantilla utilizada y la versión definitiva para orquesta se escucharía primeramente en EE.UU.: concretamente, el 13 de marzo de 1975 en Columbus y, después, en Cleveland el 29 de septiembre de 1976. Los estrenos

⁶⁴ M. Á. Coria: “Autoanálisis”..., p. 125.

⁶⁵ M. Á. Coria: *Ravel for president*, Madrid, EMEC, 1974, p. 2 de la partitura.

estadounidenses corrieron a cargo de Max Bragado-Darman, dedicatario de la pieza. Un año después, el 17 de octubre de 1977, Enrique García Asensio y la Orquesta de RTVE la interpretaron en el Teatro Real. Con ocasión del estreno madrileño, críticos como Antonio Fernández-Cid o Fernando Ruiz Coca apuntaban características ya familiares del estilo de Coria, tales como el influjo impresionista (“encantamiento de timbres más francés que racial”⁶⁶) o la claridad de las líneas melódicas. Ruiz Coca también destacaba otro rasgo formal que se relaciona precisamente con el carácter lúdico o irónico de mucha de la música de Coria: la presencia de un falso final, tras el cual se sucede un largo silencio antes de que los últimos acordes cierren la obra⁶⁷.

Las explicaciones que ofrece el autor sobre los préstamos utilizados son, en este caso, más precisas que en la pieza anterior: “la *manière* de Falla también es aquí reproducida (peregrino homenaje sería el que, al menos, no aludiese a su destinatario). Los únicos datos que del compositor utilizó, sin embargo –tomados de *El sombrero de tres picos*–, son una figura rítmica y un giro melódico”⁶⁸. Posteriormente, a propósito de una reposición de la obra llevada a cabo por la Orquesta Sinfónica de Asturias en noviembre de 1987, se citaban otras palabras del compositor que nos reconducen nuevamente al ámbito de la alusión: “me valgo de la gramática musical hispano-francesa de entreguerras, es decir, de la preceptiva y de los modelos que Manuel de Falla elevó a estilo y a ejemplo. Su música sirve, pues, de pretexto (de texto previo) a mi propio discurso”⁶⁹. A un nivel estructural, por tanto, tenemos dos clases de hipotexto operando simultáneamente: uno concreto, el famoso ballet del músico gaditano del cual se extrae un material que funcionaría más propiamente como una cita; y otro más general, que nos remite al amplia área estilística del impresionismo.

Este último tópico se manifiesta en primer lugar en la narrativa formal utilizada. Coria sigue el modelo de la composición-mosaico, secciones formadas por la superposición de breves motivos que se repiten con pequeñas variaciones pero sin desarrollarse. La primera página de la partitura es característica de este tipo de escritura, donde encontramos otros rasgos comunes al lenguaje impresionista como la armonía por tonos enteros, las fermatas en arabesco de las flautas y el piano, o el uso del trémolo en la cuerda. Todo ello justifica que Fernández-Cid encontrase un “timbre más francés que racial” en su crítica del estreno madrileño de la obra⁷⁰, citando como posibles influencias *La mer* o los *Nocturnes* de Debussy:

⁶⁶ Antonio Fernández-Cid: “García Asensio, Bashkirov y la Sinfónica de la RTVE, en el Real. Estreno de ‘Falla revisited’, de Miguel Ángel Coria”, *ABC*, 18-10-1977.

⁶⁷ Fernando Ruiz Coca: “Estreno en Madrid de ‘Falla revisited’, de M. A. Coria”, *Ya*, 18-10-1977.

⁶⁸ M. Á. Coria: “Notas al margen”, p. 25.

⁶⁹ Citado en Andrés Ruiz Tarazona: “Falla revisited, de M. Á. Coria”. Notas al programa del concierto de la temporada 1987-88 de la Orquesta Sinfónica de Asturias, celebrado el 25/27-11-1987, p. 38.

⁷⁰ A. Fernández-Cid: “García Asensio, Bashkirov y la Sinfónica de la RTVE...”, *ABC*, 18-10-1977.

(A)

2 Fl. *prende l'Ottavino*
pp *Ottav.*
pp

2 Fg.
p *mp* *p*

2 Cor.
sord.
mp *mf* *mp*
sord.
p *mp* *p*

2 Trb.
sord.
sord. mp *mf* *mp*

Pfte.
pp *8^{va}* *loco*
6 *6*
loco

Cel.
ca. 66
Due Pedali

VI. I
sord.
pp *8^{va}*

VI. II
sord.
p *pp*

Vle.
sord.
p *pp*

Vlc.
sord.
p *pp*

Cb.
sord.
p *pp*

Ejemplo 7. Miguel Ángel Coria: Falla revisited, p. 1

Otro signo característico del impresionismo hispano, ampliamente utilizado por Falla en *El sombrero o El amor brujo*, es el giro modal frigio que realiza el piano en la marca de ensayo B de la partitura (*La-Sib-La-Sol*), dispuesto además según la clásica figuración que imita el rasgueado de guitarra. Al igual que ocurre en los ballets fallianos, Coria integra el piano en la plantilla orquestal como un instrumento más, sin sobresalir y aportando un apoyo armónico y tímbrico constructivo al conjunto:

The image shows a musical score for a piano and string ensemble. The piano part is in 7/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'ben marcato il canto'. A circled 'B' indicates a section. The second ending is marked 'la 2da volta appena rit.'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are marked 'mp' and '(la 2da volta meno sonoro e un poco meno mosso)'. They play a sustained chord with 'pizz.' and 'arco' markings.

Ejemplo 8. Miguel Ángel Coria: Falla revisited, p. 4

Estos tópicos generales se complementan con otros que aluden más específicamente a *El sombrero de tres picos*. Uno de ellos es el solo de corno inglés que Coria introduce hacia la mitad de la obra, y que funciona como una cadencia. Aunque no se trata de una trasposición literal de alturas, la elección del timbre utilizado y la función estructural que cumple tiene su paralelo con el corno inglés solista que interviene en la *Farruca (Danza del molinero)* del cuadro segundo del ballet falliano (cc. 7-14):

Doppio meno mosso, ma molto liberamente (come Cadenza).

Cor. Ingl.

p *f* *p*

Ejemplo 9. Miguel Ángel Coria: *Falla revisited*, p. 14 (detalle)

En cuanto a la figura rítmica y melódica que Coria afirmaba haber tomado directamente de la obra de Falla, esta aparece hasta en cuatro ocasiones a lo largo de su pieza. Se trata del ritmo de seguidilla –corchea-dos semicorcheas–corchea-dos semicorcheas–cuatro semicorcheas– que articula la *Danza final (Jota)* de *El sombrero de tres picos* (marca de ensayo 7 de la partitura, cc. 80-87). En la última aparición que hace al final de *Falla revisited*, Coria lo presenta además con el giro de semitono original. En este sentido, abandona aquí la imitación indirecta propia del pastiche para acercarse más a la copresencia explícita de la cita. No obstante, dada la brevedad del motivo y su integración con el resto de índices estilísticos (sin romper la continuidad), esta fórmula rítmica queda absorbida por el régimen general de imitación de esa “gramática musical hispano-francesa” que el compositor mencionaba en su autoanálisis:

Un último cruce semiótico se da por el hecho de que Coria reutilizará literalmente varios fragmentos de *Falla revisited* para otra obra suya coetánea: *Música de septiembre* (1975), para conjunto de cámara. La relación en este caso es estrictamente intertextual porque ambos textos se sitúan en el mismo nivel de copresencia. *Música de septiembre* se articula en nueve partes cuyo orden de ejecución es aleatorio. Las opiniones del autor inciden, una vez más, en el rechazo a la narrativa lineal del progreso histórico y la reutilización de materiales propios de aquel “Museo” que para él constituye el arte musical:

Se podría decir que en *Música de septiembre* he reunido doce fragmentos, cuya realización es tributaria de la práctica musical hispano-francesa de entreguerras y del “standard” compositivo de los sesenta. Representan aquí a la Historia, esa pesadilla de la que urge despertar y cuya renovación es inaplazable. Me valgo para esa faena de un tiempo y de un espacio distintos a los establecidos, es decir, no lineal ni impulsado por el *progreso* y no identificado con esa *realidad* que han dado en definir en términos de historia, en lugar de naturaleza⁷¹.

⁷¹ Citado en Enrique Franco: “Miguel Ángel Coria”. Notas al programa del II Ciclo de Música Española del Siglo XX, celebrado en la Fundación Juan March, 4-4-1979.

2 Cl. *mp* *mf* *f*

2 Fg. *mp* *mf* *f*

2 Cor. *mp* *mf* *f*

Arpa I

Arpa II *mp* *mf* *f*

gra-----dual-----men-----te

Vn. I *mp* *mf* *f*

Vn. II *mp* *mf* *f*

Ve. *mp* *mf* *f*

Vc. *mp* *mf* *f*

Cb. *mp* *mf* *f*

Ejemplo 10. Miguel Ángel Coria: Falla revisited, p. 21

Conclusiones

El significado del *revival* en la música de Miguel Ángel Coria supera con creces el análisis semiótico a nivel de partitura, para incluir todo un conjunto de presupuestos e influencias filosóficas y artísticas rastreables en sus

escritos. Frente a la opinión de otros compositores muy ligados a la posmodernidad acerca del carácter “snob” de sus referentes musicales⁷², el estilo de Coria se muestra consecuente con sus ideas sobre el progreso histórico y la necesidad de preservar aquellos valores amenazados por la mercantilización del arte y la reducción de la obra a valor de cambio. En cierto sentido, pudiera parecer que estamos ante un compositor elitista que compuso casi exclusivamente por encargo y defendió ideales como el buen gusto, el carácter artesanal de la composición o el preciosismo de la escritura. Una lectura atenta de sus textos revela que estos rasgos son la respuesta de Coria ante la oficialización de la vanguardia y la ideología exclusivista y teleológica que conlleva (en el fondo mucho más elitista que el tipo de préstamos de los que puede servirse un autor). El carácter posmoderno de su estética no se concreta en una nueva manera de romper con lo anterior (lo que implicaría caer en la falacia vanguardista), sino más bien en una toma de conciencia de la ética del compositor a la hora de practicar una música que pueda comunicarse fácilmente, y resulte por tanto útil a la sociedad.

Dentro de la intertextualidad característica de la música española de la década de 1970, Coria se mostró especialmente crítico con el uso directo y desvirtuado de citas al gran repertorio, y también con aquellos autores que dotan a su música de una significación externa mediante títulos o referencias con intencionalidad política. La intertextualidad de Coria pasa siempre por plegar su estilo al del compositor homenajeado, en quien ve una serie de valores comunes al oficio de componer que también él comparte: el refinamiento tímbrico, la claridad melódica, o la coherencia estructural (por ejemplo a nivel interválico). El hecho de que Coria nunca se apropie del material prestado, sino que simplemente se inspire en él para recrearlo, permite analizar su práctica del *revival* bajo la óptica hipertextual del pastiche, siguiendo las teorías de Gérard Genette.

La principal aportación de este artículo ha sido establecer cómo se concretan los presupuestos estéticos e ideológicos del autor en obras como *Ravel for president* y *Falla revisited*, además de otras como *Frase*. Aunque Coria ha sido objeto de algunas investigaciones previas⁷³, hasta donde sabemos no se ha profundizado en el significado o el análisis de las prácticas inter/hipertextuales en su producción. La dimensión lúdica o irónica que caracteriza el tono de sus escritos tiene una continuidad directa en su música, en primer lugar en los títulos utilizados y también en algunos recursos sonoros: por ejemplo, la presentación aislada de ciertos gestos vanguardistas como el *cluster* en *Frase* o *Ravel for president*, que establecen un

⁷² Llorenç Barber: *El placer de la escucha*, Madrid, Árdora Exprés Ediciones, 2003, p. 60.

⁷³ Véase, por ejemplo, Alberto González Lapuente: *Miguel Ángel Coria*, catálogo, Madrid, SGAE, 1991. Además de esta temprana referencia, los principales trabajos sobre el compositor –ya citados a lo largo del artículo– se deben a Á. Medina: “Coria Varela, Miguel Ángel”...; y “La *Gebrauchsmusik* libertaria y fourrieriana...”.

distanciamiento sutil y puntual con el resto de signos propios del idiolecto que se imita; o la estructuración formal de *Falla revisited*, donde encontramos un uso consciente de la elipsis narrativa concretada en el falso final de la pieza. A la hora de recrear el estilo de Falla y Ravel, Coria se vale de una serie de alusiones comunes al impresionismo, rastreables en el tipo de textura utilizada, la armonía o la instrumentación. La manera de disponer dichos tópicos demuestra un sentido artesanal del oficio y un dominio del lenguaje que también fue resaltado por la crítica musical, en la obra de un compositor ciertamente atípico en el panorama de la música española de la segunda mitad del siglo XX.

Recibido: 28-2-2019

Aceptado: 26-6-2019