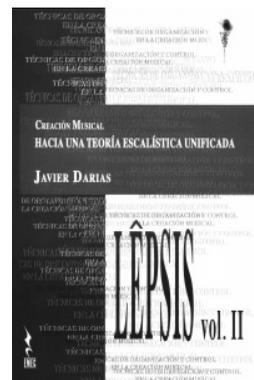


- PARRA, Héctor: *Trío para violín, violonchelo y piano "Wortschatten"*, n.º 29 (Junio 2004).
 PÉREZ MASEDA, Eduardo: *Gota de metal: para clarinete, vibráfono y tuba*, n.º 11 (Junio 1998).
 PUERTO, David del: *Paisaje: dos poemas para coro a cuatro voces*, n.º 13 (Febrero 1999).
 RIERA ROBUSTÉ, Joan: *Estudi de Proporcions n.º 4*, n.º 43 (Enero-Abril 2009).
 RUEDA, Jesús: *Cinco miniaturas para piano*, n.º 1 (Febrero 1995).
 SÁNCHEZ, José Luis: *Passage liminal*, n.º 35 (Junio 2006).
 SATUÉ, Carlos: *Tras el horizonte*, n.º 44 (Mayo-Agosto 2009).
 SILLES, Ramón: *Tres piezas para flauta y guitarra*, n.º 34 (Febrero 2006).
 SOTELO, Mauricio: *Animales celestes para 1, 2, 3 o 4 violoncellistas*, n.º 3 (Octubre 1995).
 TORRE, Joseba: *Trío: para violín, violonchelo y piano*, n.º 20 (Junio 2001).
 TORRES, Jesús: *Presencias: para piano*, n.º 25 (Febrero 2003).
 TORRES, Juan Carlos: *Monólogos de cuerda (I); Estallido (para violín); Búsqueda (para viola)*, n.º 21 (Octubre 2001).
 TURINA, José Luis: *Tres palíndromos: para piano a cuatro manos*, n.º 6 (Octubre 1996).
 VALLEJO, Polo: *Mímesis cinco: cinco estudios para dúo de flautas traveseras*, n.º 2 (Junio 1995).
 VERDÚ, Carmen: *Citra*, n.º 48 (Septiembre-Diciembre 2010).
 ZÁRATE, José: *Cuatro Nocturnos para piano*, n.º 36 (Octubre 2006).
 ZAVALA, Mercedes: *9 Haikus para percusión*, n.º 42 (Septiembre-Diciembre 2008).
 ZIMBALDO, Daniel Amadeo: *El cuaderno del abuelo Manuel*, n.º 47 (Mayo-Agosto 2010).

Alcalá de Henares, abril de 2013



Lêpsis, Vol. II. Hacia una teoría escalística unificada. Javier Darías. Madrid, EMEC, 2012, 587 páginas.

En el primer volumen de este tratado, tuvimos la ocasión de conocer, tal y como su título anunciaba, un conjunto de técnicas que facilitan la organización y el control en la creación musical, incluyendo obras publicadas con la referencia de su registro discográfico, tanto de composiciones propias como de otros autores, para su verificación posterior. Ello nos permitió adentrarnos, a lo largo de sus seis ca-

pítulos, en cuestiones como su *propuesta armónica del Ciclo Cerrado de Cuartas*, con la que planificar y establecer un control apriorístico de nuevos agregados acórdicos, como contraposición a lo que la armonía tradicional vino aportando a lo largo de la historia. Le seguía un apartado dedicado a la *Escalística en Variantes de Base*, en donde se estudian las relaciones internas entre las escalas de los tres modos que la constituyen, y todo un conjunto de potenciales que la *técnica contrapuntística* ofrece a la práctica compositiva, abordando los distintos procesos interescalísticos de transpolación (entre alturas de una misma escala), extrapolación (entre distintas escalas de un mismo modo) y modulación (entre distintos modos), y su interacción con la Armonía del *Ciclo Cerrado de Cuartas* tanto por yuxtaposición como por superposición (cuestión esta última, tratada con amplitud en el segundo volumen). Se completaba la exposición de las técnicas de composición

con el estudio de la *Estructura Formal en Adbec*, en donde se mostraron las posibilidades de desarrollo y control de esta *técnica formal* de inspiración fractal. Finaliza esta primera parte del Tratado con el *Estudio y Clasificación de Escalas*, que es, a su vez, la puerta de acceso al segundo volumen, ya que, aún gozando de completa autonomía en su exposición, se verá desarrollado de forma extensa en los capítulos subsiguientes. Allí pudimos conocer un riguroso y completo estudio con la determinación de las 1.785 escalas existentes en el sistema temperado (de pentáfonas a dodecáfonas) distribuidas en los 145 modos, entre las que se encuentran 51 escalas simétricas, 31 escalas sintéticas (cuyo especial interés para el estudioso radica en la revisión tanto cuantitativa como cualitativa de lo que ha venido considerándose su campo de posibilidades), así como 175 escalas puente. Para facilitar su consulta y localización, el autor dispuso una serie de ta-

blas que serán decisivas para las técnicas analíticas que posteriormente serán tratadas: *Tabla Programática de Escalas*, *Tabla Distributiva* de constantes interválicas, y *Tabla Ordinal de Modos*.

Abordando ya de lleno el recién aparecido segundo volumen de *Lêpsis* –motivo de esta recensión–, subtítulo *Hacia una teoría escalística unificada*, observamos que plantea seguir profundizando en el estudio escalístico iniciado en el volumen anterior, presentándonos cinco capítulos más que complementan y amplifican las nuevas técnicas de composición ya tratadas. En el primero, que viene designado como Capítulo VII (indicándonos con ello el autor su continuidad e indisolubilidad respecto al primer volumen), contempla el estudio de las relaciones interescalísticas dentro del espectro general de la totalidad de escalas, apoyándonos en las tablas mencionadas anteriormente; con ello se alcanzará el conocimiento de los potenciales de cada una de ellas,

así como la situación en que quedarán todas las que conforman su área de influencia, cuando se la toma precisamente como escala de partida. Lo que permitirá su selección por el resultado de una reflexión teórica relativa a las prestaciones de sus componentes y de su propio potencial operativo, obteniendo de este modo la que más se ajuste a los intereses técnicos y estéticos del compositor. Con todo ello, el estudioso se encontrará con algunos conceptos ya mencionados en el volumen anterior, como los relativos a las constantes de probabilidad interválica de una escala, y otros nuevos tales como los modelos de jerarquización determinantes de los distintos grados constitutivos de una escala, o el concepto de secuencia mínima significativa, concluyente a la hora de establecer las relaciones de mayor afinidad (escalas coligadas), vinculación media (residuales) o desvinculadas (excedentes). Apartado que concluye con una sección metodológica basa-

da en la forma de operar para alcanzar dichos objetivos, centrándose en los patrones de búsqueda de escalas coligadas (formulación) así como en la conclusión que de cada caso se desprende (sinopsis).

Con total continuidad de la materia tratada, en el Capítulo VIII el autor propone, una vez conocidos los conceptos y metodología de trabajo expuestos, su desarrollo a través de la diversa casuística que puede establecerse en las formulaciones y sinopsis de distintas escalas de partida que, según su naturaleza (genéricas, simétricas, puente), podrán presentarse. Una segunda parte aborda la extensión del potencial teórico y versatilidad del estudio analítico, basándose esencialmente en la confluencia de sus sinopsis, según los aspectos en común que presentan los conjuntos de sus escalas asociadas, y sus relaciones anfibológicas de mayor o menor intensidad.

El estudio escalístico presentado en el Capítulo IX, comple-

ta las técnicas analíticas con el conocimiento de las escalas excedentes, no contempladas en los análisis expuestos anteriormente, que, aun no siendo estrictamente coligadas, presentan en común características puntuales respecto a la escala de partida, determinantes para su posible selección por parte del compositor. Por lo que según el tipo de relación que establecen con ella, existirán unas excedentes vinculadas que favorecerán la mayor afinidad alcanzable fuera del campo de las escalas coligadas, al relacionarse como imbricadas (autocontenidas), covalentes (con secuencias comunes) y colegidas (próximas, por sus constantes interválicas), y otras que serán capaces de conseguir su total desconexión con ella, como excedentes desvinculadas.

El Capítulo X aborda el estudio del análisis y la síntesis sincrética (como alianza de dos elementos no afines, frente a un tercero más contrastante), centrando las relaciones de super-

posición, en función de la concurrencia de dos o más escalas diferentes en un mismo fragmento o pasaje, según su consideración de polibase (distintas escalas superpuestas sobre un mismo eje), polieje (mismas escalas pero sobre distinto eje) o policonvergencia, en donde concurren ambos factores. Todo ello se verá potenciado en la práctica, y siempre según el interés del compositor, al situar cada una de las regiones en oposición, y siempre dentro del juego sincrético, en distintas zonas instrumentales, registros, etc. intensificando así su sentido de bipolaridad.

Como cierre del Tratado, el autor consideró oportuno mostrar que estos estudios tuvieron un origen, un principio, y es por lo que incluye en este Capítulo XI la exposición de lo que fue su *ab initio*. En él podemos conocer el origen y discusión de las principales técnicas expuestas en el Tratado. Y, como ejemplificación complementaria, manifiesta el autor que “encargó a la compositora y

analista Carmen Verdú, que tras el conocimiento y procesado de toda la materia expuesta, materializara con Propuestas Musicales, lo que podría suponer una de las muchas aplicaciones posibles a la composición: su opción personal, con fragmentos esbozados de lo que pudiera ser el germen de futuras obras”.

Para cerrar esta reseña, quisiera manifestar por experiencia propia que, en la enseñanza de la composición, el presente tratado

aporta todo un conjunto de recursos que ayudan, al menos en buena parte, a evitar el desasosiego que muchos estudiantes tienen al enfrentarse con el hecho creativo, prescindiendo de la tonalidad tradicional y no encontrando en otras técnicas, como pueden ser la neomodernidad, la atonalidad libre, el serialismo o la música textural entre otras, una vía que satisfaga sus aspiraciones compositivas. Con ello, he podido constatar que el campo de posibilidades que

presenta ha sido todo un camino nuevo abierto a la creación para futuros compositores, disponiendo de un amplio abanico de nuevas técnicas que pueden ver consolidadas en obras ya existentes, y que luego confirmarán en sus propias aplicaciones empíricas. Por todo ello, considero indispensable la concurrencia de dicho tratado en los estudios de Composición, por las razones expuestas, así como su estudio en otras especialidades, como en Musicología y

Pedagogía, por ampliar y enriquecer el campo de la teoría musical hasta unos niveles nunca hasta ahora alcanzados, no restringiendo su estudio a todo músico con inquietudes en el conocimiento teórico de la esencia de la música.

Francisco J. Molina Rubio
Profesor de Composición del
Conservatorio Superior de
Música de Alicante