



# QUADRÍVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

Associació  
Valenciana  
Musícolgia

ISSN: 1989-8851  
Dipòsit Legal: V-476-2011

10  
(2019)

Assaig

### Anàlisi de l'obra pianística *Lo bo ve per baix* de Carles Santos

Ignacio Pascual Moltó  
Universitat Politècnica de València

#### RESUM

L'obra del compositor vinarossenc Carles Santos ha estat titlada per molts autors d'inclassificable donada la seua interdisciplinarietat. Malgrat aquest apel·latiu i la mancança de la quasi totalitat de partitures del recull d'obres que porten per títol *Lo bo ve per baix*, ens proposem fer una anàlisi prou exhaustiu de la vessant musical d'aquestes a partir de la seua audició.

Aquesta anàlisi ens porta a afirmar que el seu estil és molt semblant al que anomenem com a minimalisme però amb un segell propi que conforma tota la seua obra.

**Paraules Clau:** Carles Santos; anàlisi; piano

#### RESUMEN

La obra del compositor vinarocense Carles Santos ha estado tildada por muchos autores de inclasificable dada su interdisciplinarietà. Pese a este apelativo y la falta de la casi totalidad de partituras del conjunto de obras que llevan por título *Lo bo ve per baix*, nos proponemos hacer un análisis bastante exhaustivo de la vertiente musical de estas a partir de su audición.

Este análisis nos lleva a afirmar que su estilo es muy parecido al que conocemos como minimalismo, pero con un sello propio que conforma toda su obra.

**Palabras Clave:** Carles Santos; anàlisi; piano

#### ABSTRACT

The work of the composer vinarossenc Carles Santos has been labelled by many authors of unclassifiable given their interdisciplinarietà. In spite of this appeal and the lack of almost all the scores of the collection of works entitled *Lo bo ve per baix*, we propose to make a thorough analysis of the musical aspect of them after their audition.

This analysis leads us to assert that its style is very similar to what we call minimalism but with its own stamp that makes up its entire work.

**Keywords:** Carles Santos; analysis; piano

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019



## Introducció i mètode

Malgrat la faceta transdisciplinària de Carles Santos dins del món de les arts, la majoria d'autors que s'han apropiat a la faceta artística del mateix ho han fet d'una manera més generalitzada. Nosaltres intentarem realitzar un apropament a l'artista basant-nos principalment en l'aspecte musical.

A l'igual que Adorno realitzara de Richard Wagner una anàlisi de les parts que componen el tot del que anomenem *Gesamkunstwerk* a la seua obra *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler, una fisionomía musical. Berg, el maestro de la transición mínima* realitzant una descomposició d'elements i malgrat el caràcter polifacètic de l'autor sobre el qual durem a terme la nostra recerca, al següent assaig ens proposem endinsar-nos a l'obra pianística de Carles Santos publicada als quatre discs compactes que porten per títol *Lo bo ve per baix*. Tot i estar encunyada pel mateix Santos com una acció-audició, tan sols aprofundirem en l'aspecte formal i estilístic de la música per tal d'intentar classificar allò que molts autors han titllat "d'inclassificable". Encara que pot parèixer paradoxal, el fet de ser titllat com "inclassificable" ja és una mena de classificació. Dins de totes les classificacions possibles que podríem aplicar segons quina obra analitzem, i el fet artístic de la mateixa, ens podem apropar més a un estil específic o un altre dins de la gran oferta musical que podem trobar dins dels darrers segles.

La metodologia per a l'anàlisi escapa a l'habitual procés analític emprat dins del camp de la musicologia, ja que no disposem de les partitures de les obres analitzades. Per tal de dur a terme aquesta investigació, hem hagut d'utilitzar un procediment d'escolta activa en cadascuna de les peces.

En primer lloc, hem fet una primera audició de cadascuna de les obres per tal de fer-nos una idea global de com estan construïdes. En la segona escolta, hem intentat extraure els motius generadors dels processos repetitius, per tal de veure com es desenvolupa cadascuna de les peces musicals. I en una tercera audició ens hem parat amb més detall en els aspectes interpretatius del pianista, que en aquest cas és el mateix Santos, i dels quals se'n pot extreure informació molt interessant.

Per a realitzar les imatges de les cèl·lules o motius repetitius hem emprat el programari de lliure accés Musescore.

## Anàlisi

CD1: 1-3'42"

La primera obra que apareix es tracta probablement de la gravació més antiga de totes ja que es pot apreciar el so de fons que produeix l'agulla arrossegada sobre el vinil. Comença amb un motiu rítmic molt incisiu inserit a un compàs irregular de valors agregats, on s'afegeix a un compàs de  $\frac{3}{4}$  mitja pulsació:



Fig. 1

Aquest ritme amb la mateixa melodia interpretat a dues octaves, es repeteix exactament igual durant tres compassos i al que fa quatre, la mitja pulsació que acompanya al  $\frac{3}{4}$ , es transforma en una pulsació de compàs de

3/8 durant tres compassos més:



Fig.2

El motiu inicial es desenvolupa cada tres compassos, afegint-ne cada vegada més, utilitzant un procés compositiu de variació per augmentació. En el cas de l'obra de Santos, es genera un nou model rítmic cada tres compassos afegint noves notes al motiu rítmic inicial, augmentant la intensitat dinàmica de la peça i la tensió de la mateixa però amb el ritme constant de la cèl·lula inicial de forma repetitiva. Tan sols es trenca a partir del minut dos i cinquanta-vuit segons, on es produeix una *coda* final utilitzant motius que han anat apareixent al llarg de tota l'obra però de forma retallada, finalitzant amb el ritme dels primers tres temps del motiu inicial.

Pel que fa a la tonalitat de la peça, no podem afirmar que ens trobem en cap tonalitat definida. La jerarquia tonal esdevé per l'aparició del ritme repetitiu del motiu inicial que és el que porta la veu cantant durant tota la durada de l'obra però sense englobar-la en cap escala tradicional.

CD1: 2- 1'42''

La segona peça comença amb un motiu inicial però en aquest cas de nou pulsacions en un compàs de subdivisió binària.



Fig. 3

Aquest motiu es repeteix tres vegades sense cap modificació, però a diferència de la primera peça, mentre està sonant aquest motiu s'afegeix un segon motiu, sense variar el nombre de pulsacions. Aquest nou motiu que s'afegeix pel registre agut es repeteix tres vegades i després s'introdueix un tercer motiu pel registre greu. Una vegada han aparegut els tres motius, el tema principal que havia començat anirà repetint-se alternant tant amb el motiu greu que havia aparegut en tercer lloc com en el agut, fins al segon cinquanta-vuit, on els motius aniran poc a poc abreujant-se, deixant el tema cada vegada més curt.

Al minut ú i vint segons conclou amb una *coda* de notes llargues que esdevenen en acords que ja havien aparegut en les harmonies no tonals del principi de l'obra.

Pel que fa al caràcter de la peça, Santos tracta el piano amb un ritme molt primitiu i dur. A més la dinàmica és extremadament forta, el que produeix un caràcter molt agressiu tant pel ritme com per la dinàmica. L'absència d'una melodia encara emfasitza molt més aquest caràcter.

Es tracta d'una peça totalment atonal, tornant a aparèixer una jerarquia per la repetició del motiu principal.

## CD1: 3- 1'46"

En aquesta peça podem distingir dues parts clarament identificables. Una primera a mode d'introducció totalment atonal, on, a priori, no sembla que el compositor utilitza cap procediment minimalista, però si l'escoltem amb deteniment, podrem observar que les notes inicials de la introducció es tornen a repetir en diverses ocasions tant amb la mateixa melodia, com transposades en un altre interval, desenvolupant-se una frase molt més llarga, per la qual cosa, l'element repetitiu torna a estar present sense una forma determinada.

A partir del segon vint-i-cinc, trenca amb aquest element amb un acord atonal que resta immòbil durant dos segons i comença el que hem anomenat segona part on el procediment de la repetició és el que du a terme la composició fins al final de la mateixa. El caràcter és completament angoixós.

## CD1: 4-1'12"

La quarta peça manté certa relació amb la anterior, ja que utilitza el material extret de la primera part d'aquesta, però en una segona part. Podem dividir-la en dues parts. La primera part comença amb una successió d'acords atonals amb un marcat ritme de negres on els acords canvien progressivament afegint algunes notes noves amb una interpretació molt agressiva. En aquest cas la repetició no és melòdica sinó rítmica, produint un ritme constant de negres des del segon zero fins el segon trenta-vuit.

La segona part, torna a repetir el motiu temàtic de la primera part, però aquesta vegada amb un desenvolupament diferent ja que afegeix un ritme en el registre greu que a vegades dóna la sensació d'estar recordant la part inicial d'aquesta. La relació entre la peça anterior i aquesta és clara per la qual cosa podria tractar-se d'un *corpus* únic de la mateixa obra.

## CD1: 5- 5'36"

La següent peça comença amb un ritme dins d'un compàs d'amalgama, on les pulsacions binàries i ternàries s'alternen esdevenint un ritme pràcticament impossible de repetir al ser escoltat una vegada sols. La seqüència del ritme inicial és aquesta:



Fig. 4

Aquesta cèl·lula rítmica es repeteix dues vegades i a la tercera vegada apareixen nous elements produint-se unes sèries de variacions del mateix, restant aquest ritme com un *ostinato* durant tota la peça. Aquestes variacions enriqueixen la seqüència rítmica inicial donant lloc a una polirítmia.

Aquesta polirítmia en algunes de les variacions posteriors esdevenen en uns models melòdics que solen repetir-se en parelles de dues variacions.

Pel que fa a la interpretació, cal remarcar que a vegada que va incrementant el ritme i les repeticions, la velocitat de la peça va augmentant gradualment. Aquest augment de polirítmia amb l'augment de velocitat trenca amb la sensació de tranquil·litat i relaxació pròpia d'algunes peces minimalistes i que es repetirà en nombroses ocasions en les peces musicals de Santos.

CD1: 6- 8'25''

La següent peça és la primera que podem considerar plenament tonal. Comença amb un ritme pausat de negres en un compàs de 4/4, on entra una negra en cadascuna de les pulsacions del compàs. La primera pulsació es tracta d'un acord de si menor amb una *appoggiatura* que resol en el segon temps en l'acord en estat fonamental. Aquest ritme es produirà dos compassos. Posteriorment transposa el mateix acord un interval de 2a M superior, esdevenint un acord de do# m amb el mateix procediment de l'*appoggiatura* durant altres dos compassos.

Retornarà a l'acord de la tònica durant altres dos compassos i farà la mateixa transposició de 2a M, però en aquest cas en direcció oposada, esdevenint un acord de la m. Aleshores es produirà una seqüència harmònica que anirà repetint-se dels graus I- II-I- VII, dintre de l'escala de si m natural, canviant d'acord cada dos compassos.

Cada vegada que es repeteix la seqüència, l'*appoggiatura* canvia de nota, i no sempre resol de la mateixa forma que al principi, formant, a vegades, part d'un acord amb dissonància.

Aquest procediment es repeteix durant quatre minuts amb un augment gradual de la intensitat i de la velocitat, esdevenint en un increment de la tensió, segell propi de la música de Carles Santos.

A partir del minut quatre, anirà variant la mètrica de la part anterior, reduint els valors de les notes de cada pulsació, ja siga en forma d'arpegi amb semicorxeres o figures irregulars. Com apreciem, torna a utilitzar el recurs de la repetició, però a diferència dels anteriors casos, serà la seqüència harmònica la que portarà el fil conductor de tota la peça.

CD1- 7-2'59''

La següent peça comença amb una figuració irregular de sis notes, amb una pulsació aproximada de cent dotze pulsacions per segon:



Fig.5

Aquest motiu inicial es mou de forma ascendent en les seues tres primeres notes i descendeix en les tres últimes, repetint-se diverses vegades amb una accentuació forta sobre la primera nota fins al segon deu.

A partir d'aquest segon, l'accentuació passa a la nota més aguda del motiu creant una sensació de polirítmia entre

la pulsació i l'accentuació del mateix. A partir del segon 20 van afegint-se nous elements cada onze repeticions, desvirtuant lleument la seua estructura formant així nous motius que es combinen amb l'inicial fins al minut un i deu segons, on el motiu que s'introdueix juntament amb l'inicial passa a prendre el protagonisme:

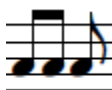


Fig. 6

Aquest segon motiu comença a variar-se, primer llevant la corxera que resta soles a la figura i després generant altres melodies noves per superposició dels elements esdevenint un ritme cada vegada amb més tensió i força que s'accentua amb la intensitat de la interpretació.

#### CD1: 8- 1'13"

Aquesta peça conté un única cèl·lula rítmica, la qual es podria encasellar dins d'un compàs d'amalgama d'un 11/8 o un compàs de valors de disminució com un 12/8 – 1/8.



Fig. 7

En aquesta peça tornem a trobar-nos que el compositor repeteix dues vegades la cèl·lula generadora de la peça i a la tercera vegada afegeix un altre element, enriquint l'harmonia dels acords de la cèl·lula generadora esdevenint un conjunt de notes que formen una harmonia atonal.

#### CD1: 9- 4'58"

La primera impressió després d'escoltar aquesta peça és que podia tractar-se perfectament d'una peça que pertany a la col·lecció de peces del compositor hongarès Bela Bartok, *Mikrokosmos*, tenint en compte que el mateix Carles Santos va afirmar: “*Pero hay algo en el minimalismo que yo practico que lo podemos encontrar en Bartok, Falla o Stockhausen.*” (Ruvira, 1996: p. 21).

Comença amb una cèl·lula o motiu inicial que conté les sis primeres notes de l'escala de La M tocadés de forma descendent per octaves dins d'un compàs de 3/4, amb una clara utilització del pedal de ressonància de la següent forma:



Fig. 8

El motiu inicial es repeteix durant tres compassos i al que fa quatre s'afegeix una corxera més, esdevenint un compàs de valors afegits que es repetirà dues vegades. Després torna a afegir-se una corxera més fent que la peça vaja ampliant-se progressivament per un procediment d'augmentació del motiu generador per repetició esdevenint una frase musical, cada dues repeticions, cada vegada més llarga i amb un registre més ample, la qual cosa fa que es desvirtue totalment la sensació tonal que hi trobàvem al principi de l'obra. Aquest procediment compositiu dóna una sensació de metàstasi on la cèl·lula generadora de la peça musical resta amb certa reminiscència durant els quasi cinc minuts que dura, excepte en la *coda* final on només es repeteix el ritme de corxeres que havien aparegut inicialment.

A l'igual que en quasi totes les peces analitzades anteriorment el caràcter de la interpretació és brusc i salvatge, com si d'un instrument de percussió es tractara.

CD1: 10- 3'54''

En la següent peça del disc torna a utilitzar el procediment on l'obra musical es genera a partir d'una cèl·lula o motiu inicial plenament tonal que podríem encasellar en una escala de Mib M, dintre d'un compàs de 4/4, com es pot veure a la imatge:



Fig. 9

El caràcter d'aquest és prou amable i expressiu repetint-se exactament igual durant cinc vegades sense cap variació. A la sisena vegada, la nota greu, que en aquest cas és un mi bemoll, comença a generar un ritme paral·lel a la cèl·lula generadora de la peça produint un efecte de polirítmia, dins del mateix compàs sense produir en un principi cap augmentació del motiu.

Ara la repetició d'aquest ritme es porta a terme durant quatre compassos i dóna lloc a un altre ritme amb les notes greus que el formen, com si estigués accentuant les batudes de cada pulsació, però aquesta vegada ho torna a repetir cinc vegades més, com a l'inici. Després, torna a canviar el ritme produint una altra polirítmia, cada vegada amb més intensitat i un augment progressiu de la velocitat.

El compositor va variant la cèl·lula inicial aleatòriament conforme va generant l'ambient de tensió que vol generar com si dels engranatges d'una màquina agafant cada vegada més velocitat.

Cap al minut dos i trenta segons comença a disminuir la velocitat i la intensitat fins el dos i quaranta-vuit segons on es produeix un tall brusc, encetant altra vegada un ritme brusc dos segons després amb un ritme variat del que era la cèl·lula inicial amb valors més ràpids i canviant l'accentuació de cada quatre a cada dos. Després, cada un, fins que es devaneix el so. És, altra vegada un clar exemple de l'ús de la repetició, generant una sensació de tensió.

CD1: 11- 3'50"

La següent peça trenca amb els procediments compositius emprats anteriorment. Ens trobem en un conjunt de motius rítmic-melòdics que van oposant-se pels dos principis o recursos fonamentals que regeixen qualsevol composició com són la repetició i el contrast. Aquestes cèl·lules o motius actuen de forma conjunta, juntament amb petites variacions d'algun motiu aparegut a l'obra, però amb una carència de relació aparentment audible, de forma oposada als altres. Tan sols en determinats moments es poden reconèixer les repeticions o les variacions d'algun d'ells.

Empra justament, els recursos generadors de forma musical que esmenta Clemens Kühn al seu tractat:

- Repetició, variants, diversitat, contrast i carència de relació.

És la primera que conté tots aquests recursos com si d'un *collage* es tractés. Malgrat l'ús de la repetició que fa, dista molt del propòsit del procediment de la repetició de les obres anteriors. A més, el contrast no només ve per la part temàtica, sinó per la part interpretativa, és a dir, que alterna idees o motius breus i un cop més, amb un caràcter molt salvatge, amb motius més expressius i menys intensos.

CD1: 12- 3'47"

L'última peça d'aquest disc comença per un motiu generador en compàs de 4/4 que per la seua sonoritat, ens recorda a qualsevol peça d'Albéniz o Granados, tal vegada per la utilització de l'escala anomenada andalusa, encara que el procediment compositiu que empra torna a ser el que tantes vegades hem escoltat ja en les peces anteriors.

Repeteix aquest motiu generador format inicialment per corxeres durant cinc vegades i comença a variar-lo a la sisena repetició:



Fig. 10

Afegint petites variacions de la cèl·lula inicial poc a poc va perdent-se la sonoritat de música espanyola. Aquestes repeticions es donen fins el minut i mig de l'obra amb un augment de la intensitat a més de la velocitat.

A partir del minut i trenta segons, redueix els elements que formaven la cèl·lula generadora, fins el minut ú i cinquanta-dos segons, on la reducció d'aquesta cèl·lula genera un segon motiu que torna a evolucionar exactament amb la repetició, de la mateixa forma que la primera part de l'obra, fins el minut dos i quaranta-vuit segons on després d'un brusc silenci, comença la coda final amb una reminiscència del segon motiu generador d'aquesta peça.



CD2: 13- 20'15"

La primera peça d'aquest segon disc torna a presentar-se amb una sonoritat de caire espanyol, com l'anterior, però amb una particularitat nova que no havia aparegut fins al moment, que és la utilització de la veu amb onomatopeies per part de l'autor al mateix temps que toca el piano, molt semblant a un *cantaor* de flamenc.

Formalment es pot estructurar de la següent forma:

- Trobem una primera secció amb una introducció lenta i expressiva al piano totalment tonal de la qual podem afirmar que utilitza una escala en mode *frigi* que dura sobre un minut i quaranta segons. Aquesta introducció contrasta amb un ritme molt percutiu i repetitiu amb canvis de velocitat i intensitat. Després torna a aparèixer el tema de la introducció que dona pas a uns arpeggiats a mode de rasguejat de guitarra que introduint al minut trenta i trenta segons la veu utilitzant onomatopeies del tipus: "lo-ra-li-ro-li-ro-li-ro-li-ro-la-ro-lei".

- Al minut quatre i trenta segons comença un ritme repetitiu, que podríem denominar com una segona secció, i que utilitza petites variacions dels elements que conformen l'harmonia del motiu generador del ritme, produint així uns canvis d'acords dins de la sonoritat de la música espanyola. Aquest ritme repetitiu és trenca per un brusc silenci i dona pas a un altre motiu repetitiu al minut sis i quaranta a mode de cadència lliure amb els seus arabescs propis de la música espanyola de finals del segle XIX i principis del XX, però sense perdre el segell propi de Carles Santos.

Al minut set i vint-i-tres segons comença una tercera secció.

- Aquesta secció emprà també el procediment repetitiu afegint cada vegada més elements musicals, esdevenint un motiu molt més llarg que la seua cèl·lula generadora, encara que sempre basat en els dos mateixos acords de sonoritat espanyola.

Aquest es trenca de forma sobtada just al minut nou de l'obra generant una nova secció i donant pas a un a un altre ritme repetitiu basat en una sola nota que anirà variant, afegint-ne de noves però sense perdre la seua regularitat rítmica fins al minut deu i setze segons on torna a aparèixer un rasguejat més típic de la guitarra flamenca que del piano i que dona peu altra vegada a l'entrada de la veu, però d'una forma més pausada i més expressiva, augmentant la seua intensitat amb les repeticions de forma progressiva. Aquest ritme desemboca en un clúster al piano deixant a soles la veu a mode de cadència, la qual generarà el proper motiu que donarà pas a la següent secció.

- En aquesta quarta secció comença amb el piano i la veu juntament, desembocant en unes variacions amb un desenvolupament que trenca amb els esquemes propis de la música repetitiva, però on la repetició està present. El compositor juga més amb els recursos expressius de la veu, des de suaus pianíssims i xiuxiueigs, fins a salvatges crits de desesperació. Aquesta secció durarà fins al minut catorze i onze segons.

- Ara el piano torna a prendre el protagonisme amb un ritme repetitiu basat en dos acords que serveix com *ostinato* per a l'entrada de la veu que aquesta vegada torna a utilitzar tant onomatopeicament on les paraules o les síl·labes utilitzades no cobren cap sentit lingüístic. Aquesta secció disminueix ràpidament d'intensitat

desapareixent fins al silenci al minut disset i vint-i-dos segons on queda la veu com si d'una altra cadència es tractés, fent ús de totes les possibilitats de la veu de l'autor fins al minut divuit i trenta segons on comença la secció final o coda.

- En aquesta última secció torna a utilitzar el piano i la veu de forma brusca i salvatge però on sí que li se pot entendre les paraules: “aquesta és la història d'un amor...”.

#### CD2: 14- 7'35”

La segona peça, malgrat la seua absència de títol, l'hem trobada al disc *Pianotrack* de 1984 amb el títol Pianolerolero-lalero. Aquesta obra es pot diferenciar en dues seccions més contrastants, ambdues construïdes com si d'un *collage* es tractara, però amb el procediment compositiu de la repetició tant present a l'obra de Santos.

La primera part, que va des del començament fins el minut tres i cinquanta dos segons, es basa tot en la repetició d'un primer tema expressiu, on va intercalant tant nous elements com silencis, i va augmentant en intensitat i tensió. La utilització del pedal de ressonància amb els contrastes de dinàmiques i el silencis que s'intercalen entre les repeticions del motiu, li donen un caràcter molt expressiu a la peça, un tant diferent a la tensió creada per les peces anteriors.

Els elements que s'afegeixen a les variacions poden portar-nos a confondre que ens trobem en una altra secció de la peça, tant per la seua llargària com per la importància que prenen en l'audició, però quan torna a aparèixer el tema, o part del tema inicial ens recolza la idea de que ens trobem en aquesta primera secció.

La segona part comença després d'un silenci d'uns tres segons i té un caràcter més tràgic que la primera part, amb una intensitat i ritme més agressiu pel que fa al començament. Després fa un ús del silenci entre un motiu i la seua variació que crea una gran expectació front al procés creador. Però a diferència de la primera part, no reconeixem un únic tema que es repeteix constantment per definir-lo com a eix central o vertebrador d'aquesta segona part, és com un *collage* de petites idees que es repeteixen i varien successivament fins al minut sis i cinquanta-vuit segons on dona pas a la coda final amb la repetició del tema repetitiu de la primera part dues vegades, i finalitza amb brusquedat amb una cadència perfecta totalment tonal formada pels acords de V i I grau de l'escala.

#### CD2: 15- 8'57”

A l'obra quinze d'aquest segon disc torna a utilitzar el procediment compositiu de la repetició. La primera proposta que escoltem és un motiu a una velocitat moderada d'uns seixanta-vuit pulsacions per minut amb el següent ritme de dos compassos en 4/4 amb les figures rítmiques que indiquem a continuació:



Fig. 11

Aquest disseny rítmic anirà fluctuant de velocitat, a causa d'un lleuger *rubato*, i anirà amplificant-se harmònicament conforme vaja avançant l'obra musical, ja afegint més notes al mateix acord exposat abans, com canviant d'acord d'una forma que sembla aleatòria, ja que no trobem cap regularitat numèrica que ens pugui predir cap canvi.

A vegades les repeticions es produiran en valor de dos compassos, de tres o tan sols d'un compàs. Aquest *rubato* va acompanyat de fluctuacions en la intensitat de la interpretació, la qual cosa li dona un caràcter molt expressiu a aquest fragment que es desenvolupa fins el minut dos i divuit segons.

A partir d'aquest moment resta immòbil el ritme de semicorxeres del segon compàs:



Fig.12

Al minut dos i quaranta dos segons la rítmica canvia i es fa molt més ràpida produint un efecte d'*accelerando* natural sense augment del tempo, amb el respectiu augment de dinàmica. Aquest canvi rítmic no resta immòbil melòdicament sinó que va canviant esdevenint dissenys melòdics que aniran repetint-se i augmentant la seua quantitat de notes.

Al minut tres i quaranta segons, el tempo es manté immòbil amb una nota llarga durant uns cinc segons i genera un segon motiu repetitiu més expressiu que ens recorda a l'obra del mateix compositor *Bujaraloz by Night*, amb certes reminiscències del pianisme romàntic del segle XIX, encara que amb una harmonia més pròpia del segle XX. Aquest romanticisme es trenca amb diferents clústers al minut quatre i quaranta-vuit segons donant-li un caràcter agressiu.

Una vegada ha finalitzat la secció més agressiva, al minut cinc i trenta-dos segons fa una mena de reexposició del primer tema escoltat al principi de l'obra i després del segon tema exposat més expressiu que formen una forma de *coda* fins el final de l'obra amb les reminiscències dels dos motius més importants de tota aquesta peça.

Crida l'atenció com una vegada finalitzada l'obra podem escoltar lleugerament el so d'un metrònom, la qual cosa ens indica que tal vegada el compositor l'utilitza per tal de realitzar les seues gravacions. Són uns sorolls quasi imperceptibles que ens poden donar pistes de la forma de gravar d'aquest artista, que malgrat la seua utilització del *rubato* considera molt important la regularitat de les pulsacions rítmiques.

CD2: 16- 6'38"

Aquesta peça malgrat el títol que du en aquesta gravació, du per títol a l'àlbum *Pianotrack: Armandino 77*. Aquesta obra comença amb aquest disseny melòdic-rítmic:



Fig. 13

Aquesta cèl·lula es repeteix durant un minut aproximadament, trenta segons augmentant la intensitat dinàmica i trenta disminuint-la progressivament. Al minut ú, aquest disseny es redueix deixant només la meitat dels elements que la componen i variant lleugerament en una nota soles el seu disseny melòdic jugant amb els elements que la componen i variant la mètrica dels mateix a partir del minut dos, produint una disminució tant de la intensitat com de la velocitat fins al minut dos i trenta-vuit segons.

A partir d'aquest moment es genera un altra idea més lenta i expressiva que va cobrant vida a base d'anar repetint el tema juntament en un augment d'intensitat i després en disminució, a l'igual que ho ha fet a la primera part de la peça.

Després torna a repetir el mateix motiu però amb un canvi de caràcter molt més *staccato* juntament amb un *ostinato* rítmic al baix, que pateix les mateixes variacions melòdiques i d'intensitat que els motius anteriors, desenvolupant-se fins a una reducció d'elements on només resta un clúster que es manté sonant gràcies al pedal del piano que fa que es mantinga el so fins que desapareix progressivament quan les cordes del piano deixen de vibrar.

CD2: 17- 1'15"

L'última de les obres del segon disc té una durada molt més breu en comparació a la resta. Com ja hem vist en moltes de les composicions comença amb un motiu generador però que en aquest cas està format per un compàs compost de 6/8 a una velocitat aproximada de cent trenta-vuit pulsacions per minut, la qual cosa marca el caràcter viu de la peça.

La cèl·lula o motiu rítmic generador de la peça és aquest:



Fig. 14

Aquest motiu es repeteix durant quatre compassos i va patint canvis melòdic- rítmics a partir del quint compàs, augmentant la seua durada cada dues vegades que es repeteix afegint noves petites cèl·lules rítmiques a l'inicial esdevenint una frase molt més llarga.

Aquest procediment és un recurs prou recurrent en el sistema de composició de les obres pianístiques que estem analitzant d'aquest autor. A més, el caràcter de la interpretació torna a ser prou violent, excepte en algun element més suau que afegeix al motiu generador de les repeticions, però el que predomina en aquesta peça és un caràcter violent que genera molta tensió.

*CD3: 18- 7'39"*

La primera peça del tercer cd ens aporta una visió estructural nova que encara no havia aparegut a cap peça de les que hem analitzat. Formalment, ens trobem una clara estructura que musicalment la considerariem A-B-A, és a dir, que conté tres parts clarament diferenciades, la primera de les quals que, es tornarà a repetir pràcticament igual al minut cinc i trenta-vuit segons aproximadament.

L'obra comença amb un ritme frenètic que es repeteix durant uns deu compassos i que poc a poc anirà variant els seus elements però sense augmentar la seua durada, simplement va canviant el ritme i la melodia del motiu generador per variació amb un ritme constant fins al minut dos.

A partir d'aquest moment, podem considerar que comença la segona part contrastant.

El procediment per a dur a terme aquesta segona part ja he estat utilitzat pel compositor en altres ocasions, que és la de repetir el motiu que genera aquesta segona secció i anar afegint en cadascuna de les repeticions un element nou però en aquest cas, el compositor arriba a obtenir un efecte sonor molt interessant. Comença amb el motiu que es pot veure a continuació en una intensitat molt suau i una velocitat pausada que van augmentant progressivament fins a arribar al final del motiu, on resta la sonoritat del piano fins que les cordes deixen de vibrar, fent utilitzar el pedal.



Fig. 15

Una vegada ha desaparegut el so, torna a començar el mateix motiu, però aquesta vegada va amplificant amb més notes la melodia tant pel registre més agut com pel greu, produint-se un efecte de metàstasi sonor que quan resta immòbil i només sentim les vibracions de les cordes formant un clúster, exerceix un efecte hipnòtic sobre l'oient.

Aquest procediment el desenvolupa abastint pràcticament tot el registre que conté el piano fins al minut cinc i trenta-vuit segons, on després de desaparèixer les vibracions de l'últim clúster comença altra vegada la secció inicial.

CD3: 19- 7'05"

La següent peça musical comença amb *ostinato* de corxeres que no desapareix en tota l'obra i que li serveix per a desenvolupar la resta d'idees on aquesta vegada no trobem la repetició com havia fet abans. Desenvolupa nous dissenys rítmics i melòdics que en ocasions es repeteixen, però no de forma constant, sinó articulant un discurs sota l'harmonia que li proporcionen aquestes dues notes.



Fig. 16

Tan sols trobem un canvi d'octava de l'*ostinato* a l'octava superior al minut dos i vint-i-vuit, però continua amb la mateixa velocitat inicial, la qual l'impregna un caràcter viu des del primer moment de la peça, a una velocitat aproximada de cent quaranta quatre pulsacions per minut.

Després al minut cinc, com si d'una segona secció es tractés, l'*ostinato* passa de corxeres a negres com es pot apreciar a la següent imatge i amb una velocitat molt més moderada d'unes seixanta pulsacions per segon, donant-li un caràcter molt més pausat amb el que conclou l'obra de forma molt més tranquil·la.

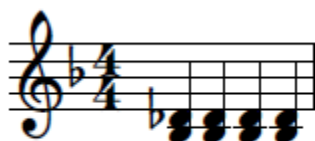


Fig. 17

Si haguérem d'estructurar aquesta peça seria clarament una forma musical A-B, amb el nexa d'unió de l'harmonia que proporciona la sonoritat de les dues notes si b i do # però amb caràcter fortament contrastat.

CD3: 20- 5'22"

Aquesta peça torna a començar en un *ostinato* rítmic molt característic de les obres que estem analitzant i que va repetint-se varies vegades amb lleugeres permutacions de l'accentuació rítmica, en les quals va afegint-se uns pocs elements dins del mateix ritme que el varien lleugerament. A més, podem apreciar diferents canvis de la intensitat responnent als canvis de tensió que hi desitja el compositor i que varien depenent de les diferents melodies i de les diferents repeticions que van produint-se.

Malgrat l'harmonia que produeix en un principi el motiu repetitiu que genera la peça, no la podem considerar tonal ja que la majoria d'acords que van apareixent són totalment circumstancials al procés repetitiu de l'obra, i en molts moments aquests esdevenen petits clústers que fan que la sonoritat de la mateixa es mantingui totalment atonal.

Pel que fa a la velocitat de la peça, es manté pràcticament constant a unes cent vint-i-quatre pulsacions per minut,

la qual cosa, malgrat que es tracta d'un ritme prou viu, no és tan bruscat com en anteriors peces, on el desenvolupament de les repeticions produïen un efecte més salvatge que en aquesta ocasió, encara que no podem parlar d'un típic cas de minimalisme on la tranquil·litat és una característica imperant.

### CD3: 21- 6'22"

L'obra vint-i-un d'aquest tercer cd respon a un clar exemple on l'obra esdevé per la juxtaposició dels motius repetitius que varien aparentment de forma aleatòria amb certa connexió d'alguns elements dels motius inicials i que va desenvolupant-se a poc a poc, fruit d'un intens i constant treball amb l'instrument com afirma el propi Santos.<sup>1</sup>

D'altra banda, sí que podem trobar diferents seccions contrastants pel que fa al caràcter com la que es produeix al minut un i vint-i-dos segons, on el motiu que genera les diferents repeticions i variacions provenen d'un material nou que s'incorpora a l'obra després d'una nota llarga generant una secció amb parts de caràcter viu amb altres de repòs formant una espècie d'acord totalment assonant.

Després, al minut tres de l'obra, al mateix temps que sona la nota llarga que es manté com havia fet en la secció anterior, apareix un nou motiu molt més lent derivat de la secció anterior però amb un caràcter molt calmat generant una tercera secció. El motiu repetitiu d'aquesta amb un increment de la velocitat i de la dinàmica prou pronunciat, a partir del minut cinc, anirà evolucionant amb nous motius melòdics en cadascuna de les repeticions amb un caràcter més violent fins al final de l'obra.

### CD3: 22- 5'30"

A diferència de la peça anterior, l'obra es genera tota ella a partir d'un sol motiu amb un caràcter molt lent i expressiu, desenvolupant-se progressivament amb noves cèl·lules que van augmentant la llargària d'aquest, al mateix temps que augmenta la intensitat de la interpretació.

Malgrat que dóna la impressió que el compositor no sembla que pense el seus motius dins d'un compàs, sinó que el crea conforme una lògica que tan sols ell coneix per tal de desenvolupar l'obra conforme va evolucionant, quasi d'una forma improvisada, el podríem incloure dins d'un compàs de 11/8 o el que seria el mateix, un compàs de valors afegits de 5/4 més 1/2 com es representa a la imatge:



Fig.18

<sup>1</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-carles-santos/2787834/>

Una vegada repeteix dues vegades aquest motiu, va variant-lo melòdicament i li va afegint cada vegada més notes esdevenint una frase molt més llarga i amb més intensitat, a l'igual que fa en la seua obra primerenca *Bujaraloz by Night*, per la qual el compositor i crític Tom Johnson el va encunyar com el pare del minimalisme romàntic.

Aquest desenvolupament va augmentant cada vegada més fins el minut tres, on comença a reduir-lo progressivament perdent intensitat dinàmica fins el final de l'obra. Malgrat que apareixen moltes notes estranyes a la tonalitat que podíem pressuposar com a Mi b Major, aquesta peça sembla tindre un caràcter tonal i expressiu que contrasta amb la peça anterior i amb moltes on la tonalitat és molt difusa, per això aquesta denominació romàntica més propera a un públic acostumat a la música tonal funcional dels nocturns de *Chopin* del segle XIX.

*CD3: 23 (amb pilota a l'esquerra)- 2'55"*

El següent parell de peces que anem a analitzar són les úniques dues que porten un subtítol abans de la denominació de la durada de les mateixes, una *amb pilota a l'esquerra* i la següent *amb pilota a la dreta*. Per la sonoritat podem intuir que el que realitza amb la pilota a la mà esquerra és una espècie de clúster resultant d'arrossegat la pilota amb la mà esquerra pel teclat del piano, esdevenint un *ostinato* que li serveix com a base per a desenvolupar amb l'altra mà els motius repetitius que caracteritzen les seues obres, on podem trobar diferents motius arpegiats, acords dissonants, motius melòdics dissonants i escales de tons sencers, etc., tots ells repetits en successives ocasions. Aquests motius tan diversos revelen tot el bagatge pianístic de l'autor, on es fan paleses impressions de diferents autors i èpoques com és l'escala de tons sencers utilitzada per *Claude Debussy* en nombroses ocasions.

El caràcter de la interpretació torna a ser un caràcter violent i amb força que contrasta amb les peces més expressives analitzades anteriorment.

*CD3: 24 (amb pilota a la dreta)- 5'06"*

De la mateixa forma que la peça anterior, l'autor utilitza una pilota subjecta amb la mà, front a la forma convencional de tocar el piano amb els dits, per tal de fer-lo sonar, però aquesta vegada amb la mà dreta arrossegada aquesta vegada per les tecles negres del piano aconseguint una sonoritat peculiar, pròpia d'una escala pentatònica.

Encara que la utilització d'aquesta escala ens podria dur a una sonoritat més bé oriental, la utilització d'aquesta juntament amb els dissenys melòdics que realitza amb l'altra mà esdevenen en una atonalitat aparent, on els dissenys repetitius en aquesta ocasió no són excessius com en altres ocasions, però si que els utilitza de forma puntual, però sense la obstinació que hem trobat anteriorment.

Tant aquesta obra com l'anterior són clars exemples d'una utilització del piano preparat i l'experimentalisme dins del camp de la composició.



CD4: 25:48' 05''

L'última peça d'aquest recull de l'obra és la de major durada dels quatre discs compactes. Ella a soles completa l'últim disc de tota la col·lecció. Donada la seua llargària anem a dissecionar-la per tal de fer una anàlisi molt més comprensiu segons els diferents motius repetitius que la constitueixen.

La primera secció comença amb un motiu generador format per semicorxeres que es repeteix durant quatre compassos de 4/4. Al quint compàs, a l'igual que fera en la peça anterior 20'15'' del segon cd, torna a emprar la veu de forma onomatopeica d'un mode similar al que va fer al seu primer enregistrament a 1978, *Voice Track*. Encara que malgrat els seus orígens d'interpret passa indefectiblement pel piano, va ser la veu el primer instrument que va utilitzar per enregistrar les seues obres, influenciat pel moviment Fluxus i John Cage. Pel que fa a l'harmonia, el motiu repetitiu d'aquesta primera secció està format per quintes que en cap moment ens dona cap pista sobre la seua tonalitat o modalitat, ja que ens faltaria la tercera nota partint de la tònica o nota principal de l'escala per tal de definir-la.



Fig. 19

A partir del minut un i vint segons realitza una petita transició mitjançant variacions que conformen els elements de l'*ostinato* que conclou amb un silenci d'uns dos segons justament al minut tres i trenta.

A partir d'aquest moment comença un altre ritme repetitiu molt semblant al primer amb elements que el connecten amb la primera secció, utilitzant les mateixes onomatopeies, però amb nous elements afegits.

A partir del minut cinc i tretze segons apareix una nova cèl·lula repetitiva on predomina el registre greu del piano generant una segona secció dins de l'obra. Aquest motiu torna a transformar-se a mitjançant nous elements que van afegint-se o van eliminant-se, però sempre amb el recurs de la repetició i que finalitza amb una nota tinguda amb el pedal de ressonància del piano fins que la vibració de les cordes desapareixen i es produeix un altre silenci d'uns tres segons.

És aleshores, quan al minut vuit i sis segons podem parlar de l'entrada d'una tercera secció amb la següent cèl·lula repetitiva a una velocitat aproximada de noranta pulsacions per minut:



Fig. 20

Aquest motiu va realitzant petites modificacions i variacions amb subtils variacions dinàmiques i de velocitat, però



El caràcter canvia progressivament arribant a reduir-se tan sols a la sonoritat de la nota re repetida constantment en diverses octaves, la qual cosa ens dona peu a generar un nou motiu que es repeteix i que va variant de velocitat i de caràcter fins el final de l'obra. La vibració de les cordes, en ocasions, ens dona la sensació d'escoltar la nota la, a conseqüència de la ressonància dels harmònics d'aquesta nota, a l'igual que la tercera, que en aquest cas seria el fa.

Ens crida l'atenció com el compositor és capaç de mantindre la tensió de l'obra durant quasi deu minuts tan sols interpretant una sola nota amb diferents octaves.

## Conclusions

Una vegada realitzada la detallada anàlisi auditiva de l'obra pianística de Carles Santos podem concloure que, a diferència del que afirma Teresa Catalán, no podem trobar un sistema concret per tal de definir l'estil compositiu de l'autor en qüestió. Sí que trobem recursos compositius recurrents dintre de la seua obra com el que va definir Jackson Mac Low: "*expanding of incremental repetition*" (RUVIRA: 1996. Pàg. 31), que podem traduir-ho com un desenvolupament de la repetició progressiva i que es produeix per l'augmentació progressiva d'elements a través de diferents repeticions d'un cèl·lula o motiu generador de la peça en qüestió. Aquest recurs també l'utilitza de forma inversa amb una progressiva reducció d'elements fins a arribar en alguns casos a l'últim element com és el sosteniment d'una sola nota musical.

Aquesta absència de sistema compositiu com a tal, entès com un procediment que genera una forma musical establerta, no es dona en el cas de Santos. Justament, el que fa és trencar els límits travessant totes les fronteres possibles. Més que una estructura o forma musical, trobem una espècie de *collage* musical ple de idees que es desenvolupen. Altres que sobtadament es contraposen formant estructures musicals que caracteritzen l'obra pianística, que a vegades ens pot semblar un poc aleatòria, però gens més lluny de la realitat. Aquesta sensació d'improvisació i aleatorietat, que sembla que trenca en alguns principis del minimalisme, no és més que el resultat del complet domini del piano per part de l'autor, del seu bagatge personal i de les influències que provenen de tots els repertoris que va recórrer com a pianista clàssic. És per això que trobem elements més propis del barroc, sonoritats semblants al romanticisme, formes espanyoles i altres recursos contemporanis i experimentalistes com la utilització de pilotes per fer sonar el piano o la utilització de la veu de forma onomatopèica.

Podem afirmar doncs, que la característica pròpia del minimalisme o de la música repetitiva que apuntava Ruvira com el reemplaçament del concepte de procés per el de obra, sí que el trobem a les diferents obres de *Lo bo ve per baix*, pràcticament en la totalitat de les peces d'aquest recull.

Si bé és cert que hi ha trets propis d'una estètica minimalista musical, l'obra de l'autor contradiu alguns principis de l'estètica minimalista. La seua obra suposa una autèntica evolució d'aquest estil, sobre tot per l'ús continu de la repetició com a recurs compositiu. A l'igual que Tom Johnson l'encunyarà com l'inventor del minimalisme romàntic, trobe una altra vessant amb un segell propi sense cap qualificatiu, molt brusca, violenta i salvatge, tal vegada fortament influenciada per la forta erotització i sexualitat de l'autor, traduïda musicalment en eixos *ostinati* bruscos amb una intensitat al piano que genera molta tensió, contrastant amb passatges molt més lírics i expressius que entrarien dins de la vessant romàntica minimalista de Carles Santos de la que hem parlat.

La repetició de cèl·lules generadores, variacions i contrastos esdevenen en diferents seccions dintre d'una mateixa

obra, per la qual cosa podem afirmar que l'autor beu de les fonts primàries del minimalisme americà dels anys seixanta on la música no està utilitzada per tranquil·litzar, sinó més bé el contrari, el que fa és arribar a la gent mitjançant la tensió generada en eixos *ostinati* i repeticions que van augmentant en intensitat.

Amb tota aquesta informació podem concloure que el mateix autor és el creador d'una estètica *sui generis* amb molts trets específics del minimalisme que conformen un segell inconfusible que podríem anomenar com "Minimalisme Santià".

## Bibliografia

- Adorno, T. (2008). *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler, una fisionomía musical. Berg, el maestro de la transición mínima*. Akal Ediciones. Madrid.
- Alomar, J. Barcons (2014). Carles Santos "Tot depèn de qui et trobes pel món" a *Revista Musical Catalana* n° 337. Pàgs. 13-15
- Colomé D. "El minimalismo hispánico de Carles Santos" a *Rev. España Musical*. Madrid.
- Coscollano I Masip, A. (2015), *Carles Santos i Ventura*. Gent nostra. Sèrie Maior 1. Onada Edicions. Benicarló.
- Díaz, D. (2008), Minimalismo: a vueltas con el concepto de un(as) art(s). Reflexiones en torno al ciclo ¿Los límites de la composición? a *BAJO PALABRA*. Revista de Filosofía II Época, N° 3.
- Dibelius, U. (2004) . *La música contemporánea a partir de 1945*. Ediciones Akal, S.L. Madrid.
- Johnson, T. (1980) , "Carles Santos invents Passionate Minimalism" a *Village Voice*.
- Kühn. C. (2003). *Tratado de la forma musical*. IDEA BOOKS, S.A.
- Marco, T. (1983) . *Historia de la Música Española. Siglo XX*. Alianza Música. Madrid
- Robert, K. (2008). *Minimalism*. Phaidon Press INC. New York.
- Ruvira, J. (1996), *El Caso Santos*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Mà d'obra. València
- Schönberg, A. (2005). *El estilo y la idea*. IDEA BOOKS. Barcelona.

## Recursos Audiovisuales

- Santos, C. (2014): *Lo bo ve per baix. 2'55 hores de piano de Santos per Santos* . 4CD's . Satelite K Industria.
- Santos, C. (1984): *Piano track*. Linterna Música.
- [https://www.youtube.com/watch?v=uGziIGVMq\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=uGziIGVMq_o)

## Ignacio Pascual Moltó

[nacho.oboe@gmail.com](mailto:nacho.oboe@gmail.com)

Ignacio Pascual Moltó neix a Alcoi en 1976. Obté el títol de Professor Superior de Música en el Conservatori "Oscar Esplá" d'Alacant. Llicenciat en Història i Ciències de la Música per la Universitat de La Rioja i Màster en Humanitats a la UOC en l'especialitat d'Art Contemporani. Actualment és professor de música en Secundària i realitza el doctorat en Arts sobre la recepció de la música contemporània.

## Cita recomanada

Pascual, Ignacio. 2019. "Anàlisi de l'obra pianística *Lo bo ve per baix* de Carles Santos". *Quadríum*,-Revista Digital de Musicologia 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].