

EL SISTEMA COMPOSITIVO DE JOSEBA TORRE (1968-): ANÁLISIS DEL PROCESO COMPOSITIVO Y ANÁLISIS DE LA «OBRA»*

Revista de Musicología, XXXIII, 1-2 (2010)

Marcos ANDRÉS VIERGE
Universidad Pública de Navarra

Resumen: *En el presente trabajo se fundamentan los principios estéticos y los fundamentos técnicos del sistema musical de Joseba Torre (Bilbao, 1968). Alumno en el Conservatorio Superior de Música de París de Alain Bancquart y Gérard Grisey, es un compositor que ha sido premiado en diferentes certámenes como el Premio Internacional Nadia Boulanger 1993, Premio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges 1997 o el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España 1997. Igualmente, en su catálogo destacan encargos de diferentes entidades como el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea o la Orquesta Nacional de España.*

Las referencias bibliográficas sobre su figura, la voz del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, el catálogo de su obra publicado en 2000 por la Asociación de Compositores Vascos-Navarros y los trabajos de Tomás Marco sobre la música en el siglo XX y XXI, sirven únicamente como punto de referencia para la contextualización histórica y estética y no así para la explicación técnica de su sistema, algo que se presenta aquí de manera inédita¹.

El trabajo actualiza además tanto el catálogo como algunos aspectos de su biografía.

Palabras clave: Joseba Torre, análisis, contemporánea, electroacústica.

* Este trabajo forma parte del proyecto I+D: EDU-2008-03401 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ Para la elaboración de este texto he contado con la inestimable colaboración del compositor, fuente de información no sólo principal sino necesaria. Joseba Torre me ha facilitado música grabada, partituras y reseñas sobre la recepción de su música que del mismo modo han constituido una información muy importante. Las largas conversaciones que he manteni-

THE COMPOSITIONAL SYSTEM OF JOSEBA TORRE (1968-): AN ANALYSIS OF THE COMPOSITIONAL PROCESS AND HIS OUTPUT

Abstract: This article presents the basic aesthetic principles and technical foundations of the musical system used by Joseba Torre (Bilbao, 1968). A student of Alain Bancquart and Gérard Grisey at the Paris Conservatoire, he has been the recipient of prizes in various competitions such as the 1993 Nadia Boulanger International Prize, 1997 Bourges International Electroacoustic Awards and the Premio Ojo Crítico awarded by Radio Nacional de España in 1997. He has received commissions from different organizations such as the Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (Center for the Dissemination of Contemporary Music) and the Orquesta Nacional de España (Spanish National Orchestra).

References to him in the *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, the catalogue of his works published by the Association of Basque-Navarre Composers in 2000 and Tomás Marco's books about music in the twentieth and twenty-first centuries, merely provide an aesthetic and historical context for his works, without offering a technical explanation of his system, which is presented here for the first time. This article also brings both his catalogue and some aspects of his biography up to date.

Keywords: Joseba Torre, analysis, contemporary music, electro-acoustics.

1. Joseba Torre: breve apunte biográfico

Mónica Torre elaboró para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* la voz musical de Joseba Torre². A partir de un texto en el que se revelan los aspectos más destacados de la biografía musical del compositor de Bilbao, es posible estructurar el apunte biográfico en cuatro apartados: los estudios realizados con determinados profesores, los premios recibidos, los encargos compositivos y por último, la actividad de gestión y docencia realizada especialmente desde que se incorporó como profesor de Análisis Musical a la plantilla del Centro Superior de Música del País Vasco, *Musikene*.

do con el compositor, reflexionando sobre su sistema musical y otros aspectos de la música contemporánea no pueden exponerse en un texto de estas dimensiones, pero no cabe duda de que han sido determinantes para la elaboración del mismo.

² TORRE, Mónica. «Torre, Joseba». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir. y coord.). Madrid, Sociedad General de Autores, 2002, vol. X, pp. 381-383.

Estudios realizados

Los estudios de Torre se pueden dividir en cuatro apartados. En primer lugar, los realizados en España, en el Conservatorio Juan Crisóstomo Arriaga y en el Conservatorio Superior de Madrid. En segundo lugar, los estudios en París, en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, centro en el que además de cursar composición, recibe clases de Dirección de Orquesta. Sus dos profesores principales y a la vez determinantes en su concepción musical son Alain Bancquart (1934-) y Gérard Grisey (1946-1998), pero en el conservatorio parisino recibe también lecciones de otros maestros como Betsy Jolas (1926-), Jean Sébastien Béreau (1934-), Paul Méfano (1937-), Emmanuel Nunes (1941-), Michael Lévinas (1949-), Yann Geslin (1953-) y Laurent Cuniot (1957-). Además, en París cursa estudios de Informática Musical y Electroacústica en el IRCAM, cursos en los que la formación técnica se complementa con una más creativa de la mano de compositores como Tristan Murail (1947-) y Brian Ferneyhough (1943-). Por último, en París, cursa estudios de Musicología en la Universidad París VIII, reflejando una amplia y variada formación técnica y humanística. En tercer lugar, los estudios realizados en másteres o cursos y clases magistrales impartidas por diferentes profesores como Luis de Pablo (1930-), Franco Donatoni (1927-), Cristóbal Halffter (1930-) o Nicolaus Huber (1939-). En cuarto lugar y por último, los estudios de composición con Leonardo Balada (1933-), un autor muy determinante en la última etapa de su formación, en la Universidad americana Carnegie Mellon de Pittsburgh.

Compositor seleccionado y premiado

Tanto la voz de Mónica Torre, ya citada, como la ficha que recoge el catálogo general de Compositores Vasco-Navarros³, inciden en la brillante trayectoria que también desde este punto de vista muestra la biografía de Joseba Torre. Cabe destacar que en los años 1996, 1997 y 1998 fue seleccionado para representar a España por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; igualmente, que en 1997 y 1998 fue seleccionado para representar a España en la Tribuna de Compositores de la UNESCO.

En el apartado de los premios destacan el Concurso Internacional Pablo Sorozabal en 1992, el Premio Internacional Nadia Boulanger en 1993, el Concurso de la Sociedad General de Autores en 1994, el Con-

curso del Instituto Nacional de Música y Artes Escénicas (Colegio de España de París) en 1995, la Mención Especial del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges en 1996, el primer premio de música electroacústica con instrumentos de Bourges en 1997, el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España en 1997 y el Premio Musikaste-Gobierno Vasco en 1998.

Encargos compositivos

Como compositor, Torre ha recibido encargos de entidades variadas y relevantes como la Sociedad General de Autores de España, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Quincena Musical de San Sebastián, la Orquesta Nacional de España, el Gobierno Vasco, el Consejo Nacional de Metz, el Festival de Perpignan o la Fundación Yamaha entre otros. En el momento presente Torre está escribiendo sus últimas obras orquestales hasta el momento, como encargos de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

Gestión y docencia

En el apartado de la gestión, Joseba Torre, fue presidente de la Federación de Compositores Vasco-Navarros desde 1997 hasta 2000, asociación cuyo principal objetivo es la promoción y difusión de la música de reciente creación.

Su labor docente adquiere especial relevancia cuando se incorpora en 2002 como profesor de Análisis al Conservatorio Superior de Música del País Vasco, *Musikene*, centro en el que durante tres años ejerce como Director del Departamento de Composición. Por último, durante los cursos 2006-2007 y 2007-2008 imparte clases de composición en el Conservatorio Superior de Música de Navarra.

2. Concepción estética

La labor creativa de Joseba Torre se inicia a finales de los años ochenta del pasado siglo. Desde esta perspectiva, se puede ubicar al compositor de Bilbao en un panorama postmoderno, aunque esto en sí mismo no

es una apreciación del todo aclaratoria. De algún modo, a finales del siglo XX existe una vanguardia que no es serial ni indeterminada y sin embargo contiene lazos con la modernidad de la época anterior. Desde este punto de vista, uno de los aspectos más significativos del pensamiento musical de Torre estriba en la creación de un sistema original, que siente necesario para expresar su concepción musical. Esto se materializa claramente en una obra clave de su producción: *Más libre y más cautivo*, composición con la que en 1994 recibió el Primer Premio de la Sociedad General de Autores de España y Primer Premio de Bourges en 1997, y obra en la que por primera vez se plantea la «[...] abolición de alturas y duraciones individualizadas y su sustitución por un conjunto homogéneo que fluye en el tiempo, consecuencia paradójicamente, de un sistema deductivo de duraciones y alturas dentro de una escritura microintervalica y esencialmente melódica»⁴.

Así, en el nivel de alturas, el modo se origina a partir de un intervalo concreto y la síntesis que se produce mediante la suma y resta de los armónicos que generan las dos notas de dicho intervalo, mientras que en el nivel de duraciones, la abolición de parámetros individuales se consigue a partir de un modo de 7 duraciones, la superposición del modo a sí mismo y el resultado de los tiempos superpuestos, equivalente a 21 duraciones.

A diferencia de otros compositores que continúan la tradición aportando el uso de escalas diferentes temperadas, Torre se sitúa en la línea de aquellos otros autores que han buscado otras bases distintas en la posibilidad de fraccionar los intervalos en unidades menores que el semitono. Tomás Marco señala que en cierto modo los intentos por forzar la escala por la vía de lo microtonal en el siglo XX fueron tanto un fracaso relativo como una aportación duradera⁵. Entre los motivos que destaca como factores del fracaso, cabe citar la necesidad de nuevos instrumentos, la falta de especialistas para aquellos nuevos instrumentos que se construyeron, así como para la ejecución de música microintervalica en instrumentos tradicionales y por último, el posterior avance de la música electroacústica que derivó la mayor parte de la música microintervalica a ese quehacer. Los aspectos más duraderos de la práctica micro-

³ *Catálogo General de Compositores*. Joseba Torre (ed.). Bilbao, Asociación de Compositores Vasco-Navarros, 2000.

⁴ TORRE, Mónica. «Torre, Joseba». *Diccionario...*, p. 382.

⁵ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 276.

interválica los valora Tomás Marco en el hecho de que «a finales del siglo XX la mayoría de los compositores usa alguna vez microintervalos, sobre todo cuartos de tono, que han entrado en el acervo común, no sólo en la música electroacústica donde la escala temperada no juega ya ningún papel sino en la música instrumental y vocal donde hoy se usan con naturalidad cuando se necesitan»⁶. En el caso de las principales obras de Torre, no se trata ya del uso esporádico de los cuartos de tono sino de la creación de un sistema que se modela con una escala dividida en cuartos de tono, por lo que teniendo en cuenta el momento histórico en que lo hace, cobra mayor peso la idea de modernidad de tal planteamiento.

Por otra parte, Ángel Medina se refiere a que entre 1985 y 1999 se producen en España más de quinientos estrenos de música electroacústica, por encima de otro tipo de especialidades o instrumentos musicales⁷. En este sentido, el catálogo de Torre no consta de muchas obras de esta especialidad, en concreto seis si tenemos en cuenta el ballet *Heavenly Body* (1995), pero todas se estrenan en la década de los noventa, siendo una de ellas, *Más libre y más cautivo* (1994), como ya se ha dicho, una de sus composiciones más relevantes.

Tal y como señala Tomás Marco, una de las influencias determinantes de este proceso creativo al que llega Torre se encuentra en sus profesores franceses de la corriente espectralista⁸, pero especialmente por lo que a ellos se debe en la exploración de la psico-acústica y no tanto a las técnicas compositivas. Como es sabido, a partir del «mayo del 68» una de las principales objeciones al Serialismo fue su incoherencia perceptiva. Tal vez pueda decirse que al igual que los compositores de los dos primeros tercios del siglo XX se vieron especialmente influenciados por los avances en la musicología histórica, del mismo modo, la investigación en la rama de la musicología sistemática ha tenido repercusión en la creación musical del último tercio del siglo XX. Ulrich Dibelius refiere que tras la muerte de Luigi Nono en 1990 sus últimas obras provocaron que los compositores prestaran especial atención a los experimentos con la percepción del espacio sonoro⁹. Los testimonios de Torre evidencian el estudio y conocimiento de la obra de Nono. Esta influencia que

⁶ *Ibid.*, pp. 277-278.

⁷ MEDINA, Ángel. «Musicología y creación actual». *Musicología y Música Contemporánea*. Begoña Lolo, Alfredo Aracil (eds.). Actas del Encuentro celebrado en Alicante del 27 al 29 de septiembre de 2002. Madrid, Sociedad Española de Musicología, p. 27.

⁸ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical...*, p. 397.

⁹ DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Akal, p. 602.

en todo caso puede considerarse de carácter más universalista se relaciona con otra más circunstancial que tiene que ver con los años que Torre reside en París (1990-1996), foco con el que no ha perdido contacto. En este sentido, resulta interesante tener en cuenta que una figura referencial de la música francesa en los años en los que el compositor de Bilbao gesta su sistema es Hugues Dufourt (1943-), autor que destaca tanto por su faceta creativa como por los trabajos musicológicos relacionados con la percepción musical¹⁰. La preocupación que Torre muestra por el tiempo musical y su escucha se observa en el trabajo presentado a las pruebas de suficiencia investigadora en la Universidad de París VIII en 1995. Precisamente, dicho trabajo es un análisis de la obra del compositor francés Hugues Dufourt *El filósofo según Rembrandt*, estrenada el 15 de marzo de 1992 en el Festival *Ars Música* de Bruselas. Para Torre, el trabajo supuso una reflexión que en paralelo contribuyó a la creación de un sistema que se materializó por vez primera en una obra cuyo título hace referencia al propio sistema, *Más libre y más cautivo*. Así, el título alude en primer lugar, al rechazo de un sistema dogmático; en segundo lugar, «cautivo» evoca el concepto del deseo inalcanzable de «atrapar el tiempo», un concepto del tiempo que procede del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) y que Torre observa plasmado en la obra de Dufourt.

Por último, no se debe pasar por alto que los estudios de Torre en el IRCAM de París constituyen una clara referencia en sus inquietudes sobre los aspectos psicológicos de la percepción auditiva. Así, Torre se plantea cuestiones como «la espera del acontecimiento que nunca acaba de llegar» o el concepto de «narratividad» en la música. Es fácil encontrar en estas reflexiones una poética que va más allá del mero formalismo y que de algún modo queda reflejada especialmente en los títulos de sus obras electroacústicas, como *Más libre y más cautivo*, *No me quedan recuerdos*, *Tiempo de luces* o *Lo saben mis palabras*. En esa exploración elabora un sólido sistema con el que pretende reflejar a la vez el carácter efímero de la música y el intento humano por atraparla.

La sonoridad de su música está en parte determinada por la utilización de cuartos de tono, una opción personal pero no cabe duda que relacionada en gran medida con su trayectoria académica. La utilización de los cuartos de tono no se limita a la música electroacústica sino tam-

¹⁰ Véase por ejemplo: DUFOURT, Hugues, FAUQUET, Joël-Marie. *La Musique depuis 1945*. París, Mardaga, 1996.

bién a obras con instrumental tradicional como es el caso de *Argia eta Itzala* para guitarra, una obra, por cierto, con una proyección exitosa desde la perspectiva del instrumento de las seis cuerdas.

3. El sistema musical

En el apartado anterior se ha citado parte de los fundamentos del sistema musical de Joseba Torre. En este sentido, son varias las referencias que podemos encontrar de la música electrónica. Así, la búsqueda de «un conjunto homogéneo que fluye en el tiempo», la utilización de una escritura microinterválica (aunque obviamente este recurso es aplicado también a un instrumental tradicional), la concepción de una escritura esencialmente melódica, los constantes cambios de registros, ataque, dinámica, timbre y velocidad. Todos estos recursos son propios, aunque no exclusivos, de una música contemporánea de concepción no armónica¹¹. Por ello, uno de los aspectos destacables del planteamiento de Torre reside en que a partir de todos esos presupuestos, su técnica compositiva parte de un sistema deductivo de alturas y duraciones, con lo que una de las primeras consecuencias es que trabaja con sonidos diferenciados y procedentes de una gama o escala a partir de la cual se gesta todo lo demás. De este modo, la paradoja reside en realizar una música en gran parte no armónica a partir de un sistema que utiliza un modo de alturas y duraciones. En todo caso, al igual que otros compositores contemporáneos, Torre explota como recurso expresivo el contraste entre pasajes armónicos y otros no armónicos.

Nivel de alturas

El sistema parte de una escala no octavante. Las diferentes obras de Torre varían el número de sonidos de la escala, aunque en general predomina un modo formado por trece sonidos que podemos considerar

¹¹ La visión de «música armónica» y «música no armónica» es tomada de: BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*. Madrid, Real Musical, 1985, pp. 77-98, y en todo caso, es una visión compartida por el propio compositor. Para Barce, «hablaremos de armonía cuando se trate de sonidos diferenciados y procedentes de una gama o escala; y hablaremos de superposición cuando se trate de sonidos (o ruidos) que suenan simultáneamente pero que no proceden de una gama o escala unitaria».

abstracto desde el punto de vista de que no es perceptivo. Por influencia del sistema compositivo de Grisey (basado en los sonidos resultantes de la combinación y transformación de espectros de diferentes frecuencias), el modo se origina a partir de un intervalo concreto y la síntesis que se produce mediante la suma y resta de los armónicos que generan las dos notas de dicho intervalo. En el caso de *Más libre y más cautivo*, así como de *Irrintzi*, este intervalo es Re#2 – La cuarto de tono 2. Se trata de un intervalo formado por trece cuartos de tono y ambiguo debido a su doble proximidad a uno de los intervalos más estables del sistema tonal, la quinta justa, y por otra parte, a otro de los intervalos más inestables, la quinta disminuida.



Figura 1.

La figura 1 muestra las primeras notas que proceden de la suma y resta de armónicos producidos por ese intervalo¹².

Si observáramos el espectro armónico en su totalidad, se comprobaría que las siguientes notas, escritas en blanco, tienen un carácter predominante, por aparecer desde el comienzo y por su constante repetición en la misma altura, a lo largo de la total extracción de resultados: Re# 2, La cuarto de tono 2, Re 3, Do cuarto de tono 4, Mi cuarto de tono 1, Sol#4, Fa tres cuartos de tono 5. Por ello, el sistema toma dichas notas como pivotes estructurales. La figura 2 muestra esas notas ordenadas según el registro.

Estas notas resultan determinantes en el discurso musical, en primer lugar, porque a partir de ellas el modo se superpone a sí mismo¹³, en

¹² Los gráficos que se presentan constituyen parte del material de trabajo con el que el compositor realizó su primera obra con el sistema presentado.

¹³ El concepto de superposición del modo a sí mismo utilizado por Torre implica que cada una de las notas de la escala se puede superponer a cualquier otra nota del modo, algo que recuerda a la disposición disonante de los grados diatónicos en libre combinación armónica y contrapuntística en el «pandiatonismo», pero realizado aquí con una escala microtonal.

segundo lugar, porque se utilizan como puntos de apoyo en la organización de la obra.



Figura 2.

En la figura 3 esas siete notas son organizadas en una escala no octaviante a la que se le suma su retrogradación, obteniendo un modo de 13 notas al existir una nota común a partir de la cual se produce dicha retrogradación.



Figura 3.

La figura 4 representa un ejemplo de la aplicación del modo en un fragmento de *Más libre y más cautivo*. Como puede observarse, la escala original de trece sonidos se sitúa en el centro de los sistemas. Los demás sistemas representan superposiciones del modo a sí mismo, ordenadas según las alturas estructurales, el registro de las mismas y la propia interválica. En función de estos criterios, puede variar el número de alturas utilizado, pero en ningún caso las relaciones interválicas: cuatro intervalos de cinco cuartos de tono, cuatro intervalos de tres cuartos de tono, dos intervalos de cuatro cuartos de tono y dos intervalos de seis cuartos de tono. Lógicamente si tenemos en cuenta que la segunda parte del modo original es su retrogradación, esta estadística es reducible a la mitad. La finalidad básica del procedimiento se refleja en el último sistema que representa en vertical la superposición secuenciada de notas, excluyendo las diferencias de registro, lo que constituye en esencia el material básico para componer con un mismo «tejido armónico» y por lo tanto



Figura 4.

con un mismo color, objetivo prioritario del sistema. De la aplicación de este procedimiento se deriva que unas notas tienen más recurrencia que otras, lo que es utilizado como criterio para la elección de alturas a lo largo del discurso musical¹⁴.

¹⁴ No puede obviarse la referencia a ciertos fundamentos básicos del sistema compositivo que ya se pueden encontrar en Debussy, como el hecho de que cada nota de la escala pueda sonar conjuntamente con cualquier otra de la misma y no exista ninguna resolución disonante; que no se pueda aplicar la idea de fundamental en este espacio sonoro «flotante»; por último, que diferentes procesos simultáneos adquieran la misma relevancia desde el punto de vista de los procesos de resolución.

Por otra parte, el material disponible ofrece muchas posibilidades en la organización de la obra, a través de los cambios coyunturales de registro, textura orquestal, dinámicas, silencios, ataques, etc. No obstante, el sistema usa con frecuencia la transposición utilizando para ello notas comunes y superponiendo en ocasiones diferentes transposiciones.

Nivel de duraciones

Como es sabido, una de las motivaciones de muchos compositores que estaban en pleno proceso creativo a finales del siglo XX fue encontrar un paralelismo entre un sistema de alturas y uno de duraciones¹⁵. En este contexto puede ubicarse el planteamiento del sistema compositivo de Torre, procedimiento con el que persigue dos aspectos fundamentales: en primer lugar, una lógica o coherencia en la manera de trabajar que permita aunar la poética con una visión formalista que relaciona el nivel de alturas con el de duraciones; en segundo lugar, el pensamiento musical sobre el concepto del «tiempo» que ya ha sido expuesto en líneas anteriores se materializa principalmente en este nivel. Para ello, Torre parte de las notas estructurales del nivel de alturas (figura 2), considerando que esas frecuencias por su propia naturaleza llevan implícitas una duración. La figura 5 indica en primer lugar las vibraciones por segundo y el tiempo que tarda una vibración de cada frecuencia. Cada frecuencia se multiplica por un factor común para obtener cifras más cómodas para trabajar. En segundo lugar, la figura 5 muestra la aplicación de este procedimiento a un modo de duraciones de siete valores, tomando como unidad rítmica el valor de una negra equivalente a 2 (aunque esta equivalencia puede ser modificable). En tercer lugar, la figura 5 refleja la superposición de los valores a sí mismos y el resultado de los tiempos superpuestos, equivalente a 21 duraciones.

La figura 6 muestra la figuración rítmica en secuencia de las 21 duraciones y su retrogradación. Los diferentes ejemplos de arriba hacia abajo reflejan lo mismo, tomando como unidades de pulso diferentes valores. En el primer ejemplo, la unidad de pulso es la corchea, en el segundo caso, la negra, en el tercer ejemplo, los valores se multiplican por 1,5. Ello

¹⁵ En cierto sentido, puede citarse la relación entre los ritmos no retrogradables y los modos de transposición limitada en el sistema de Olivier Messiaen como una primera referencia de este tipo.

The figure displays a musical score and two rhythmic diagrams. The musical score at the top features a staff with notes and rests, with durations written above and below. Below the staff is a sequence of durations: 42' 41102 → 0'0235787 → 2'35. Below this is a table with seven columns, each containing a circled number (1-7) and a duration. At the bottom is a large table with seven columns, each containing a sequence of durations and rhythmic markings.

| ① | ② | ③ | ④ | ⑤ | ⑥ | ⑦ |
|------|------|------|------|------|------|------|
| 1'28 | 0'37 | 0'88 | 0'24 | 2'35 | 0'13 | 0'68 |
| 1/5 | 1/5 | 4/9 | 1/6 | 2/6 | | |

| 1 + 2 + 3 | 2 + 3 + 4 | 3 + 4 + 5 | 4 + 5 + 6 | 5 + 6 + 7 | 6 + 7 + 1 | 7 + 1 + 2 |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 1'28 | 35 | 4/9 | 0'24 | 1/6 | 2'35 | 2/6 |
| 0'37 | 4/9 | 0'88 | 2'35 | 0'13 | 0'68 | 1'28 |
| 0'88 | 0'24 | 2'35 | 0'13 | 2/6 | 1'28 | 0'37 |
| 0'37 | 0'51 | 0'4 | 0'13 | 0'11 | 2'11 | 0'13 |
| 0'55 | 0'4 | 0'13 | 0'11 | 2'11 | 0'13 | 0'55 |
| 0'4 | 0'13 | 0'11 | 2'11 | 0'13 | 0'55 | 0'4 |

Figura 5.

permite al compositor otorgar variedad rítmica manteniendo el mismo modo rítmico.

Como puede observarse, al tomar el pulso como referencia para ordenar los valores, cada valor del modo rítmico completa dicho pulso. De esta manera, los valores siempre son los mismos pero la figuración rítmica es diferente la mayor parte de las veces. Tal procedimiento conlleva unas implicaciones trascendentes en la percepción del pulso y en la sensación de repetición: en gran medida se pierde la sensación de pulso y en buena parte, escuchamos los mismos valores de diferente manera según en qué parte del pulso comiencen. La metáfora del deseo inalcanzable de prever lo impredecible toma forma con este sistema de organización de las duraciones que a su vez se relaciona con el nivel de alturas.

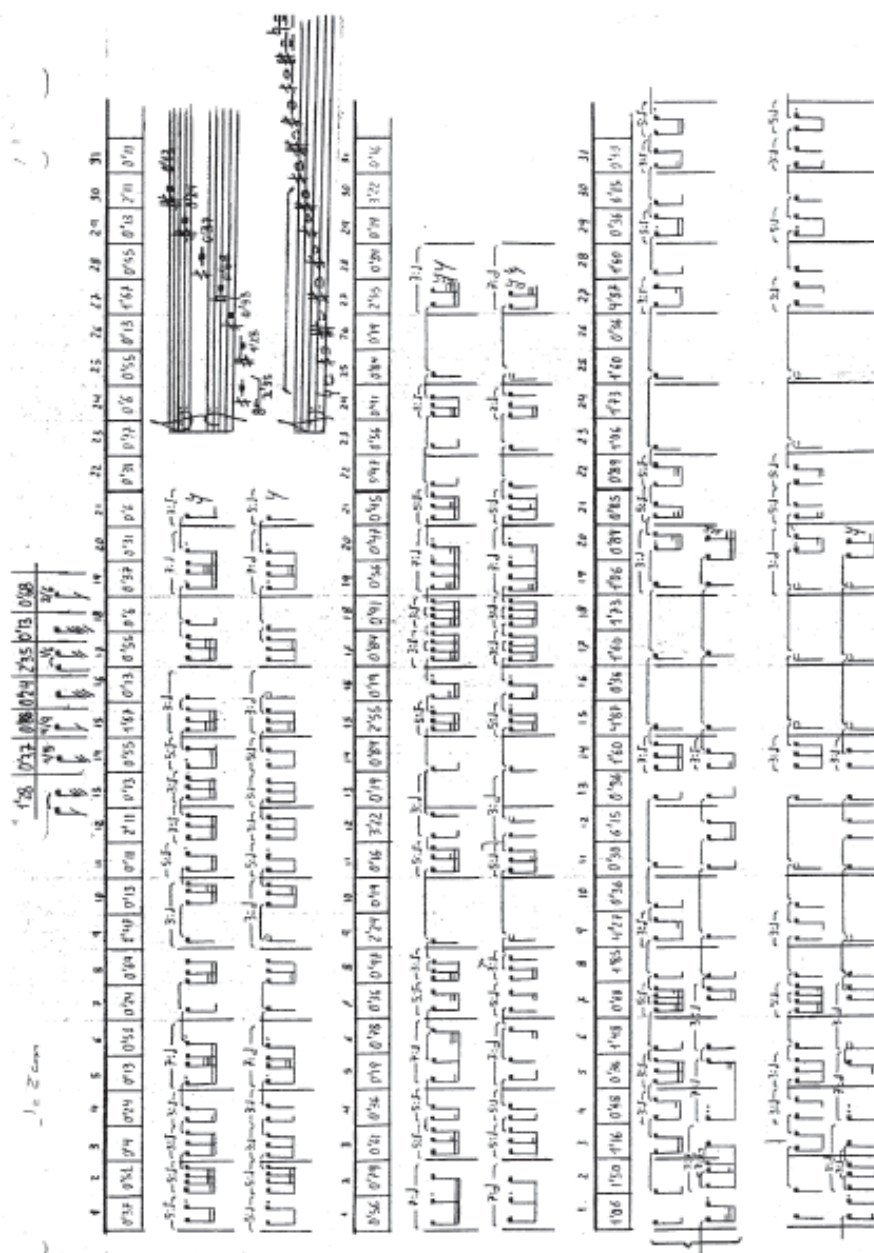


Figura 6.

Así, es evidente que existe una complejidad en la concepción del sistema de Joseba Torre que parte de una profunda reflexión en torno a cuestiones de percepción musical. Sin embargo, desde la perspectiva de la música contemporánea, esta dificultad, no es trasladable a los intérpretes desde el punto de vista de la lectura de las partituras, la ejecución o la coordinación de la música. Se trata de otro aspecto interesante de Torre que lo vincula al mismo tiempo con rasgos de la modernidad y la postmodernidad.

4. Análisis

Tal y como expone Yvan Nommick, desde un punto de vista analítico,

[...] la pregunta: «¿Cómo está hecha la música?», incluye intrínsecamente dos ejes de investigación que se corresponden con dos estrategias analíticas diferentes, pero que, sin embargo, pueden iluminarse mutuamente: ¿Cómo está hecha la obra? / ¿Cómo ha sido hecha la obra?¹⁶.

La primera perspectiva trata de analizar un producto acabado, identificar sus elementos y comprender su funcionamiento¹⁷. Para ello, se puede deducir de la partitura el método que permite identificar sus materiales fundamentales y los mecanismos de su escritura, o se puede abordar el estudio de la obra a partir de un método específico para poner de manifiesto una o varias de sus propiedades. Aplicado a la música de Joseba Torre, el primero de los supuestos es inviable debido a la especificidad del sistema. El segundo planteamiento puede suponer en sí mismo otro enfoque de investigación.

Para la segunda perspectiva a la que se refiere Nommick, y aplicado a la música de Torre, «¿Cómo ha sido hecha la obra?», el conocimiento del sistema compositivo que precede a estas líneas resulta fundamental, puesto que como sucede con otros compositores contemporáneos, «[...] los instrumentos analíticos tradicionales se revelan a menudo insuficientes porque sólo el compositor, al que tendremos que recurrir, posee las claves de su escritura y del funcionamiento de sus obras»¹⁸.

¹⁶ NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, ejemplar dedicado a Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Mariano Lambea (ed.). Oviedo, 17-20 de Noviembre, 28, 1 (2005), p. 793.

¹⁷ *Ibid.*, p. 793.

¹⁸ *Ibid.*, p. 795.