# Cuestiones cognitivo-semióticas en torno a *Viento de otoño* (1998) de José Manuel López a través del autoanálisis musical[1]

**José L. Besada**
**Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid**
**jlbesada@ucm.es**

## Resumen

Este artículo pretende mostrar cómo algunos elementos del autoanálisis musical pueden ser reveladores de importantes aspectos cognitivos sobre la composición. Propongo primero un marco metodológico derivado fundamentalmente de algunas consideraciones sobre la semiología desde las neurociencias y la lingüística cognitiva aplicadas a la música en las investigaciones de Stefan Koelsch y Lawrence M. Zbikowski.
Este marco es aplicado a continuación al estudio de *Viento de otoño* (1998) de José Manuel López López, junto a diversas fuentes del propio compositor directamente relacionadas con su composición. El análisis de este estudio de caso permite tanto un mejor entendimiento de las prácticas creativas del compositor como una evaluación de los potenciales y límites del marco metodológico presentado.

Palabras clave: autoanálisis musical, prácticas compositivas, imágenes mentales, correspondencias intermodales, José Manuel López López.

## Cognitive-semiotic issues around *Viento de otoño* (1998) by José Manuel López through musical self-analysis

## Abstract

This article aims to show how some elements of musical self-analysis may reveal significant cognitive issues about composition. For this purpose, I first draft a methodological framework that mainly borrows from some considerations about semiology in neuroscience and cognitive linguistics fields applied to music by Stefan Koelsch and Lawrence M. Zbikowski. Next, I use this framework for scrutinizing José Manuel López López's *Viento de otoño* [*Autumn wind*] (1998) alongside disparate sources by the composer directly related to its composition. This case study analysis entails a better grasping of the composer's creative practices and an evaluation of the potential and limits of its methodological framework.

Keywords: music self-analysis, compositional practices, imagery, crossmodal correspondences, José Manuel López López.

1. Esta investigación ha sido financiada gracias al "Programa de atracción de talento" de la Comunidad de Madrid, referencia 2019-T2/HUM-14477.

Fecha de recepción: 26-06-2021 / Fecha de aceptación: 14-01-2022.

La tradición musical occidental es pródiga en ejemplos de autores que han reflexionado sobre el hecho musical o sobre sus propias prácticas creativas. El contexto sociocultural de estas reflexiones, particularmente aquellas sobre sus propias obras, ha sido determinante en la orientación y en el estilo de dichos testimonios. De hecho, dentro de lo que habitualmente se denomina como música contemporánea, se ha terminado por instaurar un tono académico que ha llegado a suscitar controversia en el ámbito anglosajón (Croft 2015; Pace 2015).

En este artículo pondré el foco en un tipo de documentación con intenciones generalmente más modestas, entendiendo el autoanálisis musical como "una reflexión anclada en su propia experiencia compositiva" de la que se desprende "una mirada crítica, analítica, retrospectiva, sin fijarse como objetivo principal el extraer una teoría general" (Donin 2013, 1630).[2] Dentro del autoanálisis, es posible señalar diferentes categorías. En principio, quien compone y establece un diálogo con potenciales lectores a través de un texto estructurado a tal efecto no parece tener las mismas intenciones que quien mantiene un monólogo íntimo en un documento que, *a priori*, permanecerá inédito o será el soporte de una exposición oral que lo modulará. La primera categoría parece más proclive a un sesgo intencional encaminado a transmitir una determinada imagen profesional. Por este motivo he decidido acercarme a la segunda categoría, reconociendo que este tipo de documentos no está exento tampoco de sesgos (Donin 2015); cualquier consideración retrospectiva del acto creativo tiende a mezclar, de manera a menudo indiscernible, elementos del presente reflexivo con los realmente acontecidos en el pasado (Theureau y Donin 2006, 227).

Mi artículo plantea una propuesta metodológica, ilustrada con un ejemplo práctico, sobre cómo abordar algunas cuestiones cognitivas y semióticas de la música desde ciertas trazas autoanalíticas de la composición. La primera sección vincula la noción de imagen mental con tres categorías de representaciones musicales en función de las modalidades perceptuales implicadas en sus conceptualizaciones. Parto para ello de las consideraciones de Stefan Koelsch y Lawrence M. Zbikowski en torno a las tricotomías de signos de Charles Sanders Pierce. Aunque el estudio de caso de este artículo proviene de la música contemporánea, la propuesta metodológica admite una adaptación a otros repertorios. Esto es posible porque se fundamenta en las modalidades perceptuales puestas en juego, dejando con ello numerosos aspectos estilísticos y técnicos de la composición musical como factores secundarios. He considerado útil por consiguiente ilustrar las principales nociones de la sección metodológica mediante una obra deliberadamente alejada en el tiempo y probablemente conocida por cualquier leyente potencial: *La primavera* de Antonio Vivaldi. El verdadero estudio de caso y sus principales fuentes se detallan en la segunda sección: *Viento de otoño* (1998) del compositor madrileño José Manuel López López (n. 1965), los elementos de la cultura japonesa que tuvieron una incidencia en su composición, y los documentos autoanalíticos proporcionados por su autor. La tercera sección confronta el marco metodológico presentado y el estudio de caso, estructurándose en función de las categorías de representaciones musicales previamente definidas, así como presentando algunas imbricaciones sincrónicas y diacrónicas de estas en la obra. A modo de conclusión, se evalúa el método desde los resultados obtenidos con la intención de reflexionar sobre su alcance potencial.

Conviene que subraye igualmente cuáles no son los objetivos de mi artículo, evitando así generar falsas expectativas. No pretendo realizar un análisis exhaustivo de *Viento de otoño* ni

2. Todas las traducciones de citas literales son mías.

de sus implicaciones estéticas, ni discutir en detalle los procedimientos técnicos influenciados por la música espectral. Remito a quien me esté leyendo y desconozca esta corriente musical a los escritos de sus padres fundacionales (Murail 2004; Grisey 2008; Dufourt 2014) así como a dos artículos bastante clarificadores en torno a sus cuestiones técnicas (Rose 1996; Fineberg 2000). Existe literatura sobre el impacto del espectralismo en autores españoles (Ordóñez Eslava 2017; Besada y Ordóñez Eslava 2019), y en particular una monografía en torno a López López que se aproxima analíticamente a la misma obra aquí escogida (Gaspar Grandal 2020, 267-274).[3] Aunque parto de varias fuentes coincidentes con las que Jacobo Gaspar Grandal manejaba, el marco metodológico que desarrollaré muestra diferencias sustanciales.

## 1. Imágenes mentales y representaciones musicales: consideraciones metodológicas

Se ha definido tradicionalmente la écfrasis como "un discurso que trae el asunto en cuestión vívidamente ante los ojos" (Webb 2009, 1); se trata de un recurso retórico que produce una representación verbal a partir de una obra de arte visual. Aunque en sus orígenes solo vinculaba lo lingüístico con lo visual, el término se emplea actualmente para señalar múltiples nexos intersemióticos entre distintas artes. La noción de écfrasis musical tiene ya un cierto recorrido desde la teoría estética (Goehr 2010) y en lo que se refiere a relaciones entre la composición musical y otras disciplinas artísticas (Bruhn 2000; 2001).

La definición previa de écfrasis es obviamente metafórica, dado que ninguna obra de arte visual se materializa mágicamente al ser descrita mediante el lenguaje. Conviene recordar cómo la raíz latina de imagen –*imago*– no solo alude a la percepción directa, sino también a la noción de traza, de vestigio. La psicología moderna se refiere a las imágenes –*imagery*– como la capacidad cognitiva humana de evocar mentalmente información sensorial sin necesidad de un estímulo que lo incite; puede ser la recreación de una experiencia pasada o poseer un carácter inventivo. Pese a las controversias suscitadas por el conductualismo en torno a la noción de imágenes mentales (Holt 1964), el giro cognitivista de los sesenta recuperó la atención hacia ellas. Existen en la actualidad importantes estudios psicológicos y de neurociencias en torno a las imágenes mentales visuales (Shepard y Cooper 1982; Kosslyn 1994; Kosslyn, Thompson y Ganis 2006).

Las imágenes mentales ni son únicamente visuales, ni tienen por qué ser estáticas. Quien esté leyéndome puede intentar hacerse ahora una imagen de una cascada; es probable que se imagine el agua en movimiento y recree el ruido blanco que su dinamismo genera. Dentro del estudio de las imágenes auditivas (para una panorámica, véase Hubbard 2010), su relación con las imágenes musicales adquiere una especial complejidad. Escuchar música con atención moviliza objetos ideales que relacionan el estímulo presente con la traza experiencial en el pasado y las expectativas proyectadas en el futuro (Schneider y Godøy 2001, 12).

El arranque de *La primavera* de Antonio Vivaldi (Figura 1) puede servir como ilustración. Supongamos que le proponemos a un individuo la escucha de este fragmento musical, indicándole que se detendrá abruptamente para entonces imaginar cómo continúa. Hacemos sonar el arranque y justo en mitad del compás 2, tras el Mi del solista y de los primeros violines, abortamos la reproducción. Cualquier oyente que ya conociese bien la obra sería

3. El propio compositor no ha publicado ningún escrito sustancial sobre la obra en cuestión.

capaz de seguir evocando, seguramente sin gran esfuerzo, algunos elementos del pasaje mostrado –quizás solo la melodía– a modo de imagen mental. Si la persona desconoce *La primavera*, pero ha estado expuesta con frecuencia a repertorios semejantes, a lo mejor podría reconocer cómo el segundo compás repetía lo antes escuchado en el primero y gracias a ello imaginar –y en este caso, acertar– la finalización del compás abruptamente silenciado. En ambos casos, lo escuchado en el presente y la experiencia pasada causan una imagen musical mental, gracias a la memoria a largo plazo o como resultado exclusivo de la llamada memoria de trabajo (Baddeley y Hitch 1974).

**Figura 1** / Concierto nº 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 1-3. Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

He descrito la situación anterior en términos únicamente auditivos, pero no resulta difícil involucrar a otras modalidades perceptuales. La persona conocedora de la obra de Vivaldi podría quizás, en paralelo a la emergencia de su imagen auditiva, recrear la imagen visual del último conjunto barroco al que escuchó interpretar *La primavera*. Tanto esta imagen visual como la sonora integran la imagen musical y, por consiguiente, una equiparación entre lo que se suele denominar como oído musical interno y las imágenes musicales cae en el reduccionismo; las últimas son "un compuesto o fenómeno 'impuro'" (Schneider y Godøy 2001, 21), esto es, más complejo. Las prácticas musicales y la recepción de la música tienen una naturaleza multimodal, tanto perceptiva como interoceptiva (Russo 2019); algunos estudios han señalado la importante interacción entre imágenes auditivas y visuales durante la composición musical (Mountain 2001; Bailes y Bishop 2012).

De vuelta a la Figura 1, el concierto arranca con una acotación textual que indica la llegada de la estación primaveral. El público en un concierto solo tiene acceso al título de la pieza –salvo intención expresa de lo contrario– mientras diversas acotaciones programáticas figuran sobre la partitura.[4] ¿Hasta qué punto la música de Vivaldi es capaz de evocar la estación a

4. En su edición original se presentaron en la parte del violín solista (Everett 1996, 70). Existe un soneto ligado a estas relaciones programáticas, pero no se sabe a ciencia cierta si es anterior o posterior a la composición musical. Por este motivo me circunscribiré únicamente a las acotaciones.

nivel receptivo y, en concreto, las especificidades denotadas por unas acotaciones a las que el público, *a priori*, no accede? Ante preguntas de esta índole, la semiología musical formula diversas propuestas; el estudio del repertorio barroco –al que pertenece el ejemplo que acompaña a esta sección– no es ajeno a estas preocupaciones (López Cano 2011).

Pese a los logros alcanzados por la semiología musical, la vinculación directa entre las intenciones compositivas y la recepción musical es un asunto delicado; el caso de Vivaldi resulta idóneo como ilustración. Desde teorías de la lingüística cognitiva como la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson 1980) y la amalgama conceptual (Fauconnier y Turner 2002),[5] un trabajo reciente ha tratado de ahondar en aspectos de la significación musical (Pérez Sobrino 2014). Dentro de la muestra escogida para dicho estudio se discute *La primavera*, en concreto el pasaje de su primer movimiento en relación con el canto de los pájaros (Figura 2), desde la noción del eco metonímico (Ruiz de Mendoza Ibáñez 2011, 113). Los ejemplos musicales de este estudio se han llevado al terreno empírico de la psicología arrojando resultados desalentadores (Antovic, Stamenkovic y Figar 2016): en particular, la relación entre el canto aviar y la música de Vivaldi fue apenas detectada por los participantes en el experimento, incluso por quienes habían recibido información del trasfondo programático del pasaje musical. Por este motivo, y aunque en ocasiones me veré obligado a hacer inferencias desde mi propia experiencia como oyente, intentaré evitar en este artículo generalizaciones inductivas.

**Figura 2** / Concierto nº 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 12-14. Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

5. Quien no esté familiarizado con ambas nociones puede aproximarse a su impacto en la teoría musical a través de Zbikowski (2002).

La imposibilidad de una identificación biunívoca entre el canto de las aves y su representación en la obra de Vivaldi no niega, sin embargo, un cierto carácter icónico en las intenciones programáticas de su autor. Aunque esta elección terminológica apunte en primera instancia a la tricotomía de Peirce de icono, índice y signo –que tanto impacto han tenido en la semiología musical desde los ochenta (Karbusický 1986; Tarasti 1989; Dougherty 1993; Monelle 1994)–, no es mi voluntad entrar en un debate semiológico desde un estudio de caso musical. Una crítica de lo icónico como pretendida oposición a la arbitrariedad del signo, presente en Peirce, ha zanjado de hecho este debate (Eco 1975, 260-265). Sin embargo, algunas lecturas que se han hecho de Peirce desde las neurociencias y la lingüística cognitiva aplicadas a la música me van a resultar útiles para establecer categorías representativas vinculadas a las modalidades perceptuales puestas en juego.

En un intento de acotar la noción de lo extramusical, Stefan Koelsch ha identificado el significado musical icónico como aquel que "emerge de información musical [sonidos, patrones o formas musicales] asemejándose al sonido de objetos, cualidades de objetos o conceptos abstractos", mientras que el significado musical indicial "emerge de señales que indican el estado interno del individuo" (Koelsch 2013, 158-159). Esta segunda categoría parece caer en lo que la semiología musical ha criticado como "una interpretación ingenua de la música" (Monelle 1994, 102) –crítica que comparto– pero facilita la entrada de un nuevo elemento para la discusión. Una reciente propuesta de la teoría musical anglosajona formula como hipótesis que "en su nivel más fundamental, las expresiones musicales proveen de análogos sonoros de procesos dinámicos" (Zbikowski 2017, ix), apoyándose tanto en otra tricotomía de Peirce –imagen, diagrama y metáfora– como en la teoría psicológica de los sistemas de signos perceptuales (Barsalou 1999; 2008). En dicha propuesta de la teoría musical hay cabida para múltiples procesos dinámicos, desde la comparación con fenómenos naturales ajenos a la música hasta las emociones humanas, pasando por acciones físicas íntimamente relacionadas con prácticas musicales como la danza.

Gracias a estas consideraciones, propongo los siguientes usos terminológicos de cara al próximo análisis. Me referiré a una *representación musical icónica* como la voluntad de evocar, a través de una obra musical, la imagen auditiva de una entidad tangible pero externa a dicha obra, a través de una estrecha semejanza –una relación mimética– entre las cualidades sonoras de ambas. Esta definición es prácticamente coincidente con la cualidad onomatopéyica en el significado musical icónico que propone Koelsch (2013, 159). A cambio, me referiré a una *representación musical indicial* cuando, a través de ciertas estrategias compositivas, se establece una analogía entre los procesos dinámicos subyacentes a la emisión musical y a una realidad –no exclusiva o forzosamente sonora– a la que hace referencia aun siéndole externa. Obsérvese que, aunque estas definiciones mantienen la terminología propuesta por Peirce, se desvinculan notablemente de su teoría de signos al ser enunciadas desde modalidades perceptuales.

Dos situaciones pueden servir para aclarar estos usos terminológicos que acabo de introducir. El pasaje de la Figura 2 se erige, de acuerdo a la voluntad de Vivaldi, como un caso de representación musical icónica del canto de los pájaros, aunque el estudio cognitivo antes citado demostrase que difícilmente va a ser percibido como tal desde una escucha no condicionada al respecto. Algunos compases más adelante, en *La primavera* aparece una acotación aludiendo al movimiento del agua (Figura 3). Ninguna de las cuerdas imita icónicamente el fluir de un líquido, pero la secuencia de semicorcheas, continua, monótona y relativamente predecible

en su dirección melódica, establece una analogía, en calidad de proceso dinámico, con el ritmo –en parte sonoro– de un pequeño caudal de agua. Se trata, por consiguiente, de una representación musical indicial.

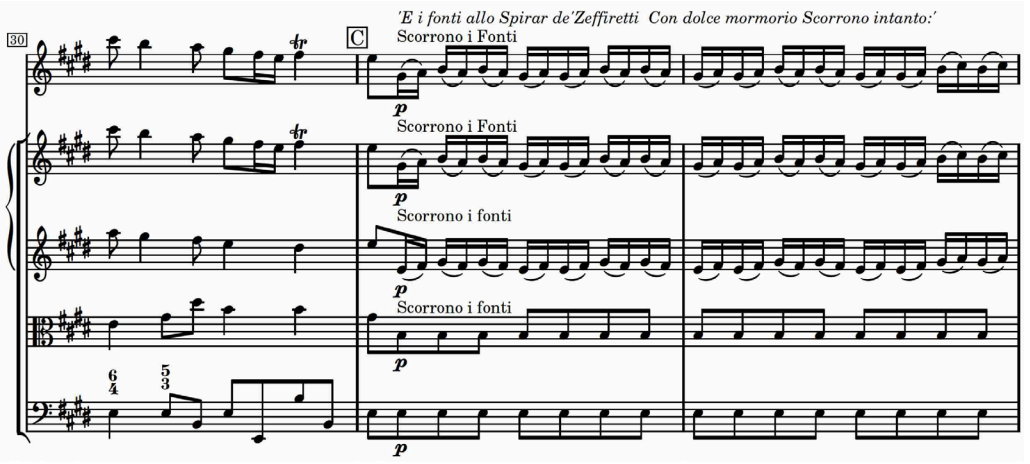


**Figura 3** / Concierto nº 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 30-32. Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

La apelación a los fluidos en la naturaleza me sirve para proseguir la argumentación. Para alcanzar una buena representación musical icónica del viento, según la definición propuesta, es necesario que con ella se suscite una imagen auditiva del aire en movimiento lo más fidedigna posible. Sin embargo, los seres humanos podemos percibir el viento –o recrear una imagen mental de él– mediante diversas modalidades: una persona sorda puede percatarse de este fenómeno atmosférico al ver el movimiento de unas hojas caídas en el suelo, o por una particular sensación dérmica. Como señalé previamente, existen modalidades perceptivas que no involucran la audición, pero que pueden participar en las prácticas compositivas. Este terreno es considerablemente más delicado de analizar y complejo de categorizar que todo lo expuesto hasta este momento. Tomemos el caso de la notación musical estandarizada actualmente en Occidente, que organiza las alturas en vertical. Gracias a esta conceptualización podemos comprender expresiones como "melodía ascendente": en términos visuales, este desplazamiento vertical ocurre sobre la partitura aunque, *sensu stricto*, nada ascienda ante nuestros ojos cuando suena una melodía de estas características. Esta formulación puede describirse a partir de un esquema de imagen –*image schema*– inherente a la teoría de la metáfora conceptual (Zbikowski 2002, 66-67). Se ha sugerido que la cognición encarnada –*embodied cognition*– fundamentaría la propuesta teórica de múltiples esquemas de imagen en diversos ámbitos humanos (Johnson 1987); dicha hipótesis ha sido defendida en algunos estudios cognitivos sobre la música (Peñalba 2005). No obstante, el postulado de un origen corporeizado de las metáforas conceptuales se halla actualmente en entredicho desde la psicología empírica, dado que "hay poca evidencia que la soporte, y hay cierta clara evidencia en su contra" (Casasanto 2014, 265); por tanto, el lenguaje y la cultura parecen alzarse como mejores candidatos para explicar la diversidad de metáforas conceptuales y esquemas de imagen en distintas sociedades humanas.

Dicha diversidad, en el caso de relaciones intermodales en torno a la música –en el ejemplo de la notación musical, visuales y auditivas– podría parecer que apunta hacia una arbitrariedad que, de modo semejante a Koelsch (2013, 162), invitaría a definir la categoría de representación musical simbólica. Voy a optar, sin embargo, por otra definición mediante las siguientes justificaciones. Que la cognición encarnada haya perdido fuerza como fundamento teórico para explicar los esquemas de imagen –y en particular los de la música– no desdice la multitud de evidencias sobre correspondencias intermodales halladas por la psicología (para una panorámica, véase Spence 2011). Una vuelta al asunto de la notación musical puede ser reveladora a este respecto. La psicología experimental ha demostrado cómo individuos occidentales tienden a adivinar los equivalentes de agudo y grave en conceptualizaciones o esquemas de imagen para alturas musicales en otras culturas que les son ajenas (Eitan y Timmers 2010). Otra investigación experimental ha propuesto una comparación de fragmentos musicales con varios patrones geométricos, algunos de ellos deliberadamente semejantes a su notación musical estándar en Occidente (Athanasopoulos y Antović 2018); como cabía esperar, los individuos occidentales optaron mayoritariamente por dichos patrones similares, pero se halló también importante correlación en las respuestas de los no occidentales.

En definitiva, no disponemos en general de medios empíricos directos para discernir cuánto hay de culturalmente construido y cuánto subyace a las capacidades cognitivas humanas genéricas en la emergencia de muchas relaciones entre lo visual y lo auditivo, como ocurre con la notación musical estándar. Habida cuenta de ello, en lugar de definir la categoría de representación musical simbólica, me referiré a una *representación musical intermodal* cuando las estrategias compositivas vinculadas a ella establezcan un vínculo entre la modalidad auditiva y otra modalidad perceptiva necesariamente diferente –o incluso interoceptiva– sin una analogía entre procesos dinámicos mediante. Sugeriré posibles fundamentos fisiológico-perceptivos cuando haya evidencia empírica que apunte hacia una correspondencia cognitiva, y señalaré posibles amalgamas conceptuales de valor simbólico cuando la documentación en torno al estudio de caso las refrende.

Vivaldi vuelve a ser útil para ilustrar esta tercera categoría. Tras la alusión al movimiento del agua, el siguiente fragmento acotado hace referencia al trueno, coincidiendo con un giro contrastante de fusas (Figura 4). Los truenos suelen partir de bajas frecuencias y por ello parecería lógico considerar el salto abrupto hacia el ámbito grave de todas las cuerdas como una representación musical icónica desde la voluntad del compositor. Sin embargo, ni el sonido de un trueno tiene una agitación rítmica como las fusas del pasaje de *La primavera*, ni sus formantes espectrales permanecen inmutables. Estos pueden partir de una frecuencia cercana a la de violines y violas en unísono (Few *et al*. 1967), pero también ascender a frecuencias incluso superiores a las de los violines justo antes del cambio súbito de registro (Yuhua y Ping 2012, 215). Propongo, por tanto, dos representaciones musicales alternativas e imbricadas para la Figura 4. En la Figura 3, la secuencia continua de corcheas era análoga al fluir calmado del agua; una tormenta implica un proceso dinámico más agitado que parece reflejarse en la partitura de Vivaldi mediante figuraciones rítmicas el doble de rápidas. Por otra parte, existe evidencia empírica de que los humanos tendemos a relacionar lo brillante con frecuencias sonoras agudas, y por el contrario la falta de claridad con frecuencias graves (Marks 1974). En este pasaje, la alternancia de toda la cuerda en su registro más grave frente a los violines ejecutando rápidos ascensos al agudo se podría vincular con una imagen visual que alterne oscuridad y brillo, semejante a los relámpagos en mitad de una tormenta. En definitiva,

considero que este último ejemplo de *La primavera* se explica mejor como una representación musical simultánea de rasgos indiciales para el ritmo e intermodales en las alturas.

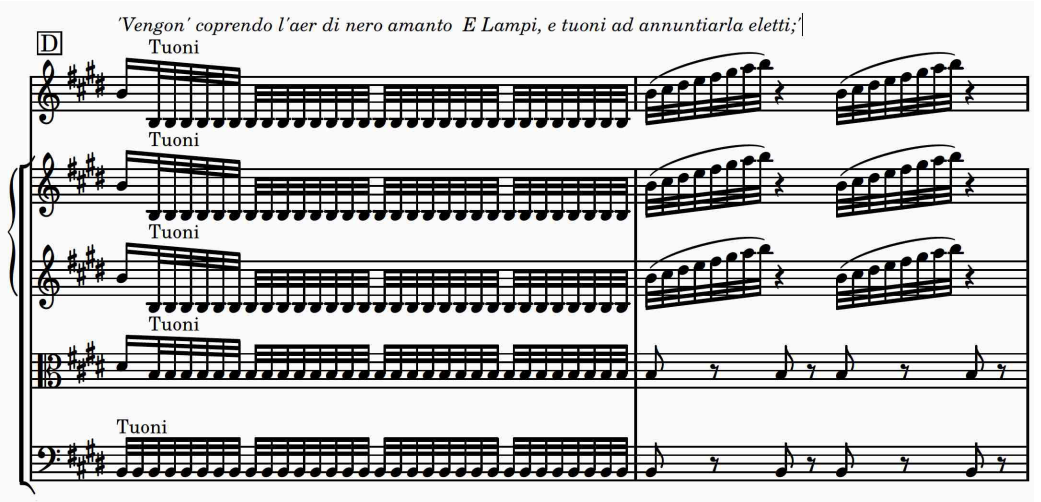


**Figura 4** / Concierto nº 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 44-45. Adaptado de la transcripción de Nels Drue para IMSLP.

Recapitulando, he propuesto tres categorías de representaciones musicales para elucidar la naturaleza de algunas decisiones compositivas vinculadas a complejas imágenes mentales: icónicas, indiciales e intermodales. Las icónicas se restringen al ámbito de la modalidad auditiva a modo de mímesis, mientras que las intermodales apelan necesariamente a modalidades perceptivas o interoceptivas adicionales, sean por correspondencia intermodal no analógica o por hábito simbólico. En medio ubico las representaciones musicales indiciales, donde las imágenes mentales son responsables de analogías entre procesos dinámicos, en ocasiones de naturaleza multimodal. A diferencia de los enfoques teóricos basados en las teorías semióticas de Peirce, mi propuesta pone el foco en la interdependencia entre la audición y otras modalidades perceptivas o interoceptivas respecto de las imágenes mentales vinculadas al acto creativo.

## 2. *Viento de otoño* de José Manuel López López: fuentes para un estudio de caso

Aunque Vivaldi ha servido de ilustración para la sección previa, el estudio de caso de este artículo es *Viento de otoño* de José Manuel López López, compuesto en 1998.[6] A diferencia de las últimas especulaciones que formulé en torno a *La primavera*, disponemos de comentarios más extensos de López López explicitando algunas de sus decisiones técnicas en relación al poemario con el cual trabajó.

6. En la primera página de la partitura editada figura como fecha 1999, pero junto a la firma manuscrita al final de la obra se lee "dic. 1998".

*Viento de otoño* está editado por Ricordi Paris en su forma manuscrita. En esta partitura para conjunto instrumental, escrita en Do, figuran algunos números en recuadros habitualmente situados en la parte superior de la página. Aunque parezcan números de ensayo, estas indicaciones aluden a la paginación de una antología de haikus –los breves poemas aforísticos típicos de Japón– a la que López López recurrió como fuente de inspiración (Cheng y Collet 1990). Todos los poemas recogidos en dicha antología hacen referencia explícita o implícita al otoño y se presentan en edición bilingüe franco-japonesa. El compositor olvidó señalar mediante su código numérico algunos de los poemas que tuvieron algún impacto en la composición de *Viento de otoño*, aunque estos se pueden recuperar a partir de otras fuentes aquí enunciadas.

La fascinación por la cultura japonesa es consecuencia de una estancia artística en Kioto del compositor durante 1996 (López López citado en Téllez 2006, 129), donde aprovechó para visitar sus templos budistas y santuarios sintoístas. Una actividad típica de peregrinos y turistas es la adquisición de una especie de pasaporte de templos llamado *goshuinchō* –御朱印帳– sobre el que, en cada visita, se estampa un sello rojo propio del espacio sagrado junto al cual un monje añade un trazo caligráfico (Reader 2020, 172-173). López López conserva varios pasaportes de templos recabados durante su estancia (Figura 5) que han tenido una influencia particular en la composición de *Viento de otoño*.

**Figura 5** / *Goshuinchō* de López López. Fotografía cedida por el compositor.

Además de la partitura y de las fuentes japonesas señaladas, el compositor preparó un autoanálisis de uso personal casi una década después de la composición, como recordatorio para los encuentros pedagógicos en los que fuese a hablar de dicha obra; dada su finalidad, se encuentra inédito (López López 2008). El texto, datado el 8 de noviembre de 2008, está guardado en formato Word y su extensión total es de 1.760 palabras distribuidas en cinco páginas bastante esquemáticas. Previo al autoanálisis propiamente dicho, el documento recoge algunas motivaciones que condujeron a López López a escribir la obra, las circunstancias de su encargo y de su estreno, así como la traducción al español de numerosos haikus recopilados en la antología citada cuando el viento se menciona de modo explícito. A continuación, los comentarios autoanalíticos se articulan en función de los distintos haikus seleccionados para la composición; los poemas están traducidos desde la versión francesa con bastante literalidad, pero sin preocuparse por su métrica. En el autoanálisis no aparecen todos los haikus con un código numérico sobre la partitura; a cambio se reproducen otros –acompañados con

indicaciones de compases– que aparentemente subsanan los olvidos antes mencionados. Los comentarios autoanalíticos se pueden clasificar en dos vertientes: la descripción sonora de las cualidades instrumentales relacionadas con la imagen mental que al compositor le suscitan los haikus seleccionados y la explicitación de diversas técnicas espectrales para la organización de alturas en relación a algunos poemas. En particular, el documento incluye dos reducciones de elementos de la partitura con notación musical estándar. Dada la discriminación que señalé al inicio del artículo entre lo que me planteo como objetivos y lo que no, focalizaré mayormente mi atención en la primera categoría citada de comentarios autoanalíticos.

Yo ya disponía de este autoanálisis desde el verano de 2019. En 2021, durante la concepción de este artículo, me puse en contacto con López López para que me autorizase a reproducir fragmentos de dicho documento. Además de consentírmelo, me proporcionó un nuevo material sin que fuese solicitado por mi parte: un escaneado de la mayoría de los haikus usados para componer la obra. Aunque ya contaba de un documento digital semejante, esta nueva versión incluye anotaciones –datadas el 17 de marzo de 2021– de los compases de la partitura junto a los haikus correspondientes. Esta información coincide con la disponible en la partitura y el autoanálisis salvo en dos poemas y números de compás que aparecen intercambiados. Mediante el cotejo de toda esta documentación, he podido establecer una red de correspondencias (Tabla 1 en anexo) que servirán de base a mis reflexiones siguientes.

## 3. Desarrollo analítico

Antes de recabar resultados de las distintas fuentes señaladas, conviene contextualizar sucintamente *Viento de otoño* dentro de la trayectoria de su autor. López López culminó su formación musical en el curso para jóvenes compositores del Ircam, en su promoción de 1990-1991, donde su contacto con compositores espectrales y postespectrales resultó determinante para su orientación estética (Besada 2019b). Una obra como su *Concierto para violín y orquesta* (1995) es paradigmática de su asimilación de varias técnicas de la música espectral y de una transferencia al plano instrumental de diversas técnicas electroacústicas (Besada y Ordóñez Eslava 2019). En el autoanálisis de *Viento de otoño*, el compositor señala que tenía precisamente por objeto la "profundización en las ideas" de las obras hechas al abrigo del Ircam y del citado concierto (López López 2008, 1). Esta orientación, que se nutre de elementos científicos para la ideación de estrategias compositivas, es igualmente detectable en otros autores españoles que han desarrollado parte de su carrera en estrecho vínculo con el Ircam (Besada 2019a).

### *3.1 Preludio: apunte sobre la forma musical*

El autoanálisis del compositor menciona sus visitas a los espacios sagrados de Kioto. En particular, subraya cómo el *goshuinchō* fue el desencadenante de una concepción formal para *Viento de otoño*: su aspecto visual le sugirió una "forma compartimentada", una "[f]ragmentación de la forma en base a la idea del diario de templos, diferente en cada página pero con una unidad global indiscutible" (López López 2008, 1). Esta concepción tiene como resultado la asignación de un haiku para cada una de las secciones de la obra, independientes entre ellas, si bien algunos usos instrumentales que describiré más adelante establecen importantes conexiones.

Antes de este planteamiento fragmentario, el compositor abogaba por estrategias de unidad formal a través de interrelaciones entre distintos niveles de concepción temporal (López López 1988). Esta postura es deudora de reflexiones semejantes efectuadas por algunos autores que han tenido una gran influencia en su orientación estética (Stockhausen 1957; Vaggione 1996). Es posible que Karlheinz Stockhausen haya tenido también un impacto –quizás inconsciente– en la concepción fragmentada de López López a través de su noción de *momentform* (Stockhausen 1963). De hecho, el compositor español ha rubricado la única monografía en castellano sobre Stockhausen, en la que describe su particular noción de momento como "independiente por sí solo", dado que "no es ni la consecuencia del precedente ni la causa del siguiente", aunque en su conjunto "son aglutinados por nuestra memoria y relacionados en pocos segundos" (López López 1990, 56). La semejanza de esta descripción con el extracto del autoanálisis de *Viento de otoño* parece refrendar mi hipótesis, aunque esta concepción fragmentaria de la forma musical encuentra también precedentes en la obra de Igor Stravinsky y Olivier Messiaen (Kramer 1978).

### *3.2 Representaciones musicales icónicas*

Dentro de *Viento de otoño* hay un pasaje que proporciona dos representaciones musicales icónicas distintas en referencia a un mismo haiku. Tanto este poema como los dos siguientes no están acompañados de un comentario en el autoanálisis, quizás porque a su autor le parecieron poco merecedores de reflexiones detalladas. El haiku 29 hace mención a un suspiro y a una lejana campana. Ambas imágenes sonoras son representadas en la partitura en orden inverso. La campana es imitada por el piano y el tam-tam (Figura 6), de modo que el primero recrea el tañido mientras el segundo enfatiza una resonancia con la que López López parece buscar una impresión de profundidad espacial. En la partitura se explicita cómo se debe "producir un sonido inarmónico, resultado de apoyar [un dedo] sobre la cuerda indicada al interior de la caja armónica del piano (sonido de campana)" mientras "se pulsa la tecla correspondiente". El sonido acampanado es una consecuencia de la manufactura del piano, al tratarse de un instrumento ligeramente inarmónico. Esta inarmonicidad es algo más acusada auditivamente en las cuerdas graves, aunque la intensidad de los primeros parciales otorga cierta cohesión armónica (Järveläinen, Verma y Välikämi 2002, 312). El dedo sobre la cuerda funciona como un filtro que amortigua sensiblemente los primeros parciales, haciendo por consiguiente más acusada la franja espectral inarmónica, a la vez que refuerza la sonoridad metálica de la percusión del macillo; ambas cualidades sonoras son propias de las campanas.

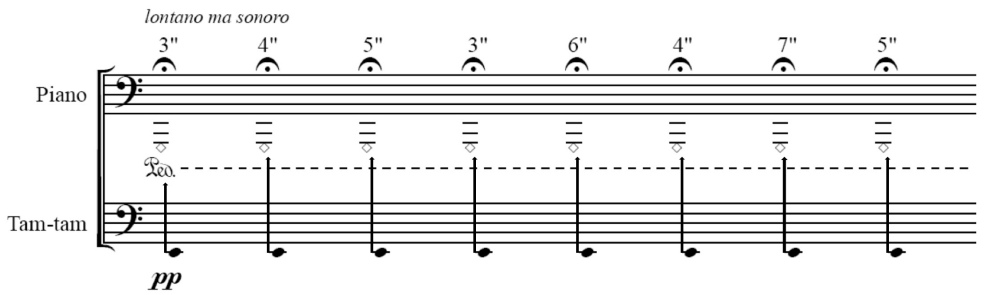


**Figura 6** / *Viento de otoño* de López López, compás 155 (parcial), solo piano y percusión. Transcripción propia.

La representación musical icónica del suspiro es menos sofisticada. López López solicita a las flautas, a los clarinetes y a los metales que inspiren y expiren a través de sus respectivos instrumentos con "mucho aire y muy poca presión". Una representación semejante tiene lugar hacia el final de la partitura, donde los vientos –sobre todo los graves– deben amplificar el sonido de aire y un fonema alveolar vibrante –se solicita pronunciar una erre rodante– para evocar los ronquidos mencionados en el haiku 52. Sin embargo, la representación musical icónica de mayor calado en la obra, también a través de la respiración amplificada instrumentalmente, se relaciona con el viento. Las alusiones explícitas al viento se hallan en los haikus 8, 9, 10, 11 y 12 –además del 19, pero en este caso por negación–. En su autoanálisis, el compositor escribió lo siguiente tras la referencia al viento en el haiku 9:

> Objeto sonoro espectral y tímbrico complejísimo + *acc*[*elerando*] rapidísimo: las notas se transforman en sonidos eólicos en los vientos en *frull*[*ato*], el tam-tam produce un sonido metálico por frotamiento con una baqueta metálica, el arpa frota las cuerdas verticalmente, [...] *gliss*[*andi*] de arm[ónicos] nat[urales] de toda la cuerda con trémolo entre el *tasto* y el *ponticello* (López López 2008, 3).

De esta explicación, los sonidos eólicos y *frullati* son los capaces de proporcionar una representación musical icónica del viento que, además, establece paralelismos entre distintos pasajes de la obra. En efecto, hay usos equivalentes de las flautas en las secciones asociadas a los haikus 1, 8 y 10, y de los metales en las secciones asociadas a los haikus 9 y 12. En particular, los sonidos de las flautas (Figura 7) pertenecen siempre a un espectro armónico cuya fundamental coincide con el Do al aire de un contrabajo de cinco cuerdas. La sección asociada al haiku 11 no contiene sonidos eólicos ni *frullati* en los vientos; volveré a ella más adelante. Obsérvese que el haiku 1 no hace referencia explícita al viento; López López ha señalado "no traducido" sobre este haiku en el poemario escaneado. Dado que la obra se titula *Viento de otoño*, es probable que el compositor quisiese dar comienzo a su obra con una representación icónica explícita, renunciando finalmente con ello a una alusión específica al primer poema.

También hay alusiones implícitas al viento en otros poemas seleccionados por el compositor: la tempestad se menciona en los haikus 21, 22 y 23. En los pasajes de *Viento de otoño* correspondientes a dichos poemas se hallan usos del aire amplificado en los vientos semejantes a los de la Figura 7. Además, debajo de la traducción al castellano de estos tres haikus, López López anotó en su autoanálisis:

> Lluvia, tempestad: objeto de síntesis granular a partir de *slaps*, *tongue ram*[*s*], maracas + timbal, *pizz*[*icati*] + *gliss*[*andi*]. [...] *Accelerando* vertiginoso que contribuye a la complejificación y caotización [...] para imitar un fenómeno tan complejo como la lluvia o las tormentas (López López 2008, 4).

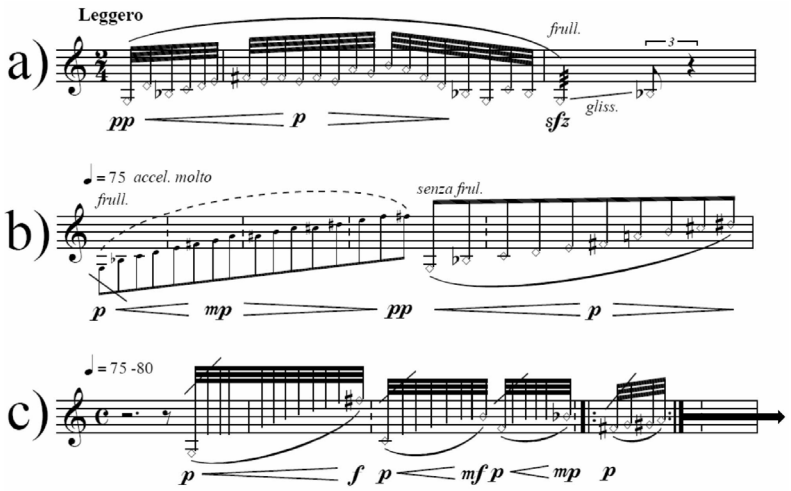


**Figura 7** / *Viento de otoño* de López López, solo flauta I: a) compases 1-2 con anacrusa, b) compás 70 (parcial), c) compases 74-75. Transcripción propia.

De todos los elementos citados, el sonido de las maracas es el único que realmente se asemeja a la lluvia golpeando contra una superficie arenosa o reseca. Su identificación en calidad de representación icónica de este fenómeno atmosférico en *Viento de otoño* viene reforzada por un uso ininterrumpido desde el compás 126 hasta el 142, recorriendo, por consiguiente, los pasajes asociados a los tres haikus con referencias a la tempestad.

### *3.3 Representaciones musicales indiciales*

Además de los sonidos eólicos y *frullati* de los vientos, otros señalados por López López en sus comentarios al haiku 9 son rastreables en las demás secciones de su partitura asociadas al fenómeno atmosférico del viento. Los *glissandi* y *tremoli* en las cuerdas frotadas, a menudo con sonidos de armónicos, son recurrentes en superposición o yuxtaposición al aire en maderas o metales (Figura 8). La similitud o la copia exacta de la figuración rítmica, de las dinámicas e incluso a veces de las alturas de las maderas en las cuerdas, pone de manifiesto un trasvase de las representaciones musicales icónicas en otras que son indiciales por medio de una instrumentación diferente. Además, ocurre algo muy interesante en la transformación de un giro en las cuerdas entre las secciones ligadas a los haikus 10 y 11. Como indiqué antes, en esta última no hay rastro de la representación icónica del viento a través de sonidos eólicos. Por consiguiente, todas las representaciones musicales del viento en las secciones vinculadas a los haikus 1, 8, 9, 10 y 12 son icónico-indiciales, mientras que la que se relaciona con el haiku 11 es exclusivamente indicial. Más adelante señalaré cómo una de las icónico-indiciales interactúa, además, con una importante componente intermodal.

Igualmente, López López apuntó en su autoanálisis hacia *slaps*, *tongue rams* y *pizzicati* para una representación musical de la tempestad. A diferencia de las maracas, las cualidades tímbricas de estos sonidos de ataque percusivo son muy distintas de las de la lluvia, por lo que una representación a través de ellos parece encajar mejor con la categoría indicial. La

alusión en el autoanálisis a la síntesis granular –método de síntesis electrónica (Roads 1978)– apunta nuevamente a la cercanía conceptual de López López con Vaggione (2005). Este tipo de emulaciones instrumentales de la síntesis granular es rastreable, de hecho, en otros compositores formados en París con el compositor argentino (Besada 2021).

**Figura 8 /** *Viento de otoño* de López López, solo violín I: a) compases 2-5, b) compás 70 (parcial), c) compases 74-75, d) compases 83-84 [anacrusa no escrita en el original, error de edición]. Transcripción propia.

Las secciones asociadas a los haikus de tempestad en *Viento de otoño* contienen pasajes con una figuración rítmica agitada y un uso violento de las dinámicas, más allá de lo enunciado en el párrafo previo. Estas elecciones se pueden vincular con un viento tempestuoso a la luz del autoanálisis del compositor. Dichos rasgos, que en este caso son indiciales, permiten resolver el conflicto entre el autoanálisis y las anotaciones en la antología de poemas escaneada: en el primer caso se asocian los compases 131-138 al haiku 23 y los compases 139-155 al haiku 27, y en el segundo se intercambian las asociaciones. En principio, este intercambio contradice el orden escrupuloso seguido por López López respecto de la paginación del poemario en todas las otras secciones de la partitura. Sin embargo, los compases 131-138 despliegan una escritura prácticamente homorrítmica, con unas figuras de duraciones notablemente más lentas que las responsables del caos rítmico mediante *slaps*, *tongue rams* y *pizzicati* entre los compases 128 y 139. En términos de proceso dinámico subyacente, estos ocho compases suponen un detenimiento notorio respecto de los pasajes musicales circundantes. Dicho *impasse* parece más consistente con la imagen visual de movimiento imperceptible evocada en el haiku 27 y, por tanto, la anotación del compositor contenida en el poemario escaneado resulta más verosímil.

Un gran contraste agógico y rítmico con las representaciones icónicas e indiciales de la tormenta en *Viento de otoño* tiene lugar también antes de la aparición de las maracas. Se trata

de la sección vinculada al haiku 19 que, en oposición a lo presentado hasta ahora, se refiere explícitamente a una ausencia absoluta de viento; el poema narra a cambio la caída de hojas de un árbol. Esta sección musical es, a excepción de la anteriormente citada representando el tañer de una campana, la que menos actividad musical despliega tanto en reducción de efectivos musicales –no participan las maderas ni los metales– como en dispersión de las figuras rítmicas empleadas. En su autoanálisis, el autor subrayó su voluntad de evocar "movimientos lentos que se aceleran rápidamente (caída) de forma sincrónica y asincrónica" (López López 2008, 4). Así, los vaivenes de *accelerando* y *ritardando* de esta sección en el piano, el arpa y la percusión se antojan análogos, en calidad de procesos dinámicos, a la idea de hojas cayendo que se menciona en el haiku. Sin embargo, la representación indicial más elocuente de esta caída tiene lugar en las cuerdas frotadas, a las que el compositor asigna en la partitura unos sonidos *jeté*, es decir, de rebote libre de arco sobre la cuerda. Con ello se consigue una representación musical indicial de la caída –y eventuales rebotes– de un objeto no solamente auditiva sino también evocadora de una imagen visual mediante el gesto instrumental implicado en la acción.

Algo parecido ocurre en la sección de *Viento de otoño* vinculada al haiku 5, en el que se menciona la caída del cascarón de una cigarra: las cuerdas frotadas realizan notas rápidas y picadas con la indicación *alla punta*, lo que requiere de un empleo del arco de tipo *sautillé*. Las secciones de la obra que solicitan un aprovechamiento inercial del rebote del arco sobre las cuerdas son las que se vinculan con los haikus 5, 7, 9, 10 y 19. Los haikus 5 y 19 son los únicos entre los seleccionados por López López que aluden a la caída libre de un objeto, mientras que a partir del haiku 7 –y en ausencia de información al respecto en el autoanálisis– no se puede inferir directamente la elección de los *jetés*. A cambio, voy a discutir las motivaciones ligadas a los haikus 9 y 10 en relación a representaciones musicales intermodales.

### *3.4 Representaciones musicales intermodales*

En la sección asociada al haiku 9 aparece, como indiqué previamente, un uso del aire amplificado de los metales a modo de representación musical icónica del viento que tiene su contrapartida indicial en el empleo de sonidos en *bisbigliando* en las maderas y de *tremoli* en las cuerdas frotadas (Figura 9). En las demás representaciones indiciales del aire en movimiento que recorren *Viento de otoño*, como se mostró en la Figura 8, el proceso dinámico se evoca mediante la variación combinada de figuras rápidas –o *tremoli*– y alturas. En la sección vinculada al haiku 9, aunque los *tremoli* persisten, cada impulso instrumental se hace sobre alturas fijas, sin variación. El haiku hace referencia al viento como causante del movimiento de las hojas de una hiedra. Estas hojas se agitan si las golpea el aire, pero la naturaleza de la planta hace que, a modo global, permanezcan relativamente inmóviles. El proceso dinámico derivado de la imagen mental que evoca el haiku apunta, por tanto, a objetos moviéndose mucho a nivel local, pero que no se desplazan a nivel global. Este estatismo en la imagen visual parece tener su contrapartida en el estatismo auditivo de alturas fijas de los instrumentos. Como esta asociación conceptual con las alturas parece arbitraria, considero que las cuerdas y las maderas efectúan, en el pasaje indicado, una representación musical de carácter indicial de las hojas de hiedra a nivel rítmico-agógico e intermodal a nivel de alturas, mientras los metales facilitan la representación icónica del viento. Planteo como hipótesis, además, que el registro medio-agudo escogido por López López proviene de una correspondencia intermodal derivada de una imagen mental que el haiku puede suscitar. Existen culturas que conceptualizan lo

grave y agudo en el sonido desde nociones de tamaño; algunos autores han apuntado hacia bases fisiológicas en esta relación intermodal que de algún modo la universalizaría (Gallace y Spence 2006), forjándose desde una infancia temprana (Fernández Prieto, Navarra y Pons 2015). Resultados empíricos recientes sugieren, sin embargo, que dichas vinculaciones entre altura sonora y tamaño físico no suponen más que una declinación conceptual quizás derivada de relaciones intermodales todavía más elementales (Antović, Mitić y Benecasa 2020). En cualquier caso, el tamaño mediano o pequeño de las hojas respecto de una hiedra en su totalidad sería coherente, desde este enfoque, con el registro musical medio-agudo de los sonidos que otorgarían su representación intermodal.

**Figura 9** / *Viento de otoño* de López López, compás 71, solo maderas y cuerdas. Transcripción propia.

Las relaciones intermodales entre oído y vista para la composición de *Viento de otoño* no se restringen a esta última sección comentada. Hay cuatro haikus entre los seleccionados por López López que hacen referencia explícita a la luminosidad: el 2 menciona el sol de la mañana, el 6 alude a una lámpara al atardecer, en el 14 reaparece la lámpara, y en el 52 se invoca a la noche. En las secciones de *Viento de otoño* asociadas a los haikus 2 y 6, el piano es el instrumento dominante a través de un patrón rítmico repetitivo (Figura 10). En el primer caso, su principal ámbito de acción es el registro medio-agudo; en el segundo, el instrumento transita mayoritariamente su registro medio-grave. De acuerdo a las correspondencias entre brillo y altura que ya mencioné en la sección metodológica de este artículo, estas elecciones de registro resultan consistentes como representaciones musicales intermodales de la luz durante la mañana y de la penumbra en el atardecer, respectivamente. En particular, el compositor se refirió al segundo caso en su autoanálisis como un "ambiente oscuro *rubato*" (López López 2008, 2). A su vez, se podría conjeturar que la relación heterofónica del vibráfono con el piano en la sección asociada al haiku 2 apuntalaría la correspondencia intermodal señalada mediante la elección de una sonoridad más metálica. No obstante, un estudio empírico reciente ha puesto de manifiesto cómo el reconocimiento de un timbre definido como brillante depende más de sus cualidades acústicas intrínsecas que del origen material de su fuente (Charalampos y Siedenburg 2020). A cambio, sí resulta plausible un *mapping* conceptual entre la imagen mental de unos rayos de luz dispersos por las hojas de un sauce en el haiku 2 y las técnicas espectrales para la sección correspondiente de *Viento de otoño*. La clave de esta hipótesis reside en el testimonio del compositor, quien subrayó "una aparición de armónicos no sucesivos" capaces de lograr "que la percepción del espectro y de la resonancia sea armónica" (López López 2008, 2).

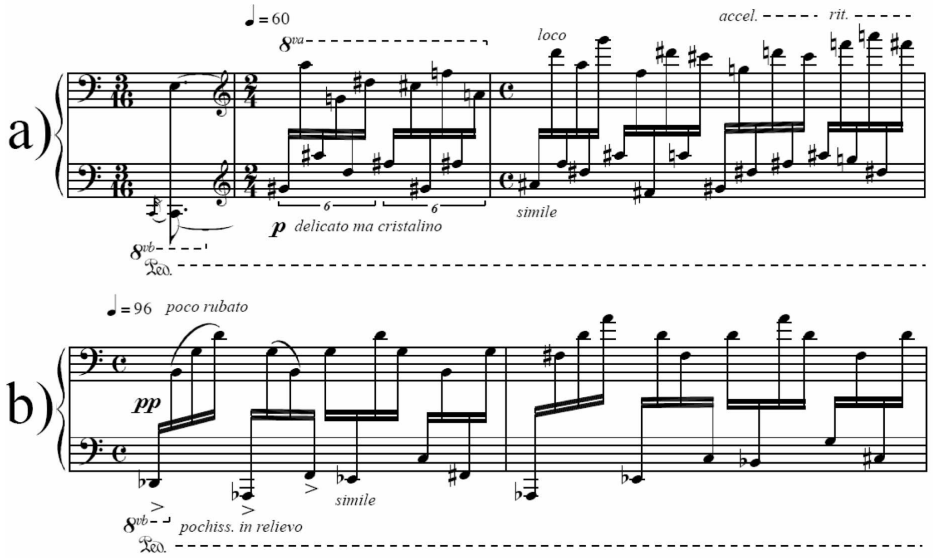


**Figura 10** / *Viento de otoño* de López López, solo piano: a) compases 16-18, b) compases 52-53. Transcripción propia. Bibliografía

Otra representación musical intermodal relacionada con la luz se desprende de nuevo del autoanálisis, donde se relaciona el haiku 14 con una "sucesión y superposición de multifónicos

(sucesión de timbres perceptibles como un velado de colores)" (López López 2008, 3). Lejos de dejar entrever una relación sinestésica entre los sonidos de las maderas y el color, este comentario parece más deudor de una tradición romántica para conceptualizar el timbre musical desde dicha cualidad visual (Solomos 2013, 27-31), lo que denota un carácter simbólico en la relación intermodal entre el haiku y las estrategias compositivas de López López.

La intermodalidad en *Viento de otoño* excede el ámbito de las correspondencias entre oído y vista. Aunque las referencias a utensilios de cocina y al acto de comer –respectivamente en los haikus 7 y 12– apuntarían hacia el olfato y el gusto, no he sido capaz de detectar ningún impacto verosímil de estos sentidos en la concepción de la obra. A cambio, el tacto y la interocepción sí hacen acto de presencia a través de representaciones musicales intermodales. López López no parece haber aprovechado la referencia táctil al pie del haiku 1, de modo que la primera correspondencia intermodal no visual acontece en la sección de *Viento de otoño* hermanada con el haiku 4. Más allá de ser el pasaje de la obra más pausado a nivel rítmico, el compositor hizo alusión en su autoanálisis a la sensación interoceptiva enunciada en el poema, cuando identificó con el *glissando* descendente una "imagen de la lasitud (baja de tensión)" (López López 2008, 2) y lo transcribió en su documento inédito (Figura 11). La lasitud se asocia con una relajación muscular que implica generalmente un descenso físico de las partes del cuerpo tensionadas. Dada la cualidad de esta acción como proceso dinámico, invoco aquí una perspectiva teórica no muy lejana a la de Zbikowski que considera el gesto musical como una "conformación energética en el tiempo" (Hatten 2004, 114). Desde esta concepción, el giro melódico descendente por grados conjuntos en el pasaje señalado –relacionado por convención con una resolución de la disonancia–, sumado al *glissando*, se relaciona intermodalmente con una disipación de energía ligada a un gesto de relajación muscular.

La última representación musical intermodal que quiero destacar en *Viento de otoño* se establece a través de los haikus 10, 11 y 23, los cuales hacen mención al corazón, aunque este asunto no está explícitamente comentado en el autoanálisis. En las secciones de la obra ligadas a dichos poemas se hallan patrones rítmicos yámbicos en el piano equiparables a la sístole y diástole cardíacas (Figura 12).[7] Obviamente se pueden escuchar los latidos del corazón, amplificándolo, por ejemplo, con un estetoscopio. Sin embargo, he preferido clasificar a *priori* como intermodal este empleo del yambo porque resulta más cotidiana la percepción de los latidos mediante el tacto o de manera interoceptiva en caso de sobresfuerzo físico o dolencia cardíaca. De los tres pasajes musicales señalados, los asociados a los haikus 11 y 23 recurren a algunas de las notas más graves del instrumento, apoyadas por un mismo patrón rítmico en el bombo. Estas elecciones son consistentes con la frecuencia sonora del corazón humano (Arvin, Doraisamy y Khorasani 2011), lo que sí otorgaría a ambas representaciones musicales, aunque lejanamente, de una cierta iconicidad. En cambio, el registro sobreagudo del piano para los yambos en la sección alineada con el haiku 10 es incompatible con el sonido del corazón. La distribución de los yambos guardaría además una mayor semejanza con una arritmia cardíaca por su aperiodicidad, aspecto este último descrito en el autoanálisis como un "movimiento preciso irregular, pero globalmente ritmado" (López López 2008, 2).

7. Imitaciones deliberadas del ritmo cardíaco son también rastreables en la obra de pioneros de la música espectral como Gérard Grisey (Baillet 2000, 99).

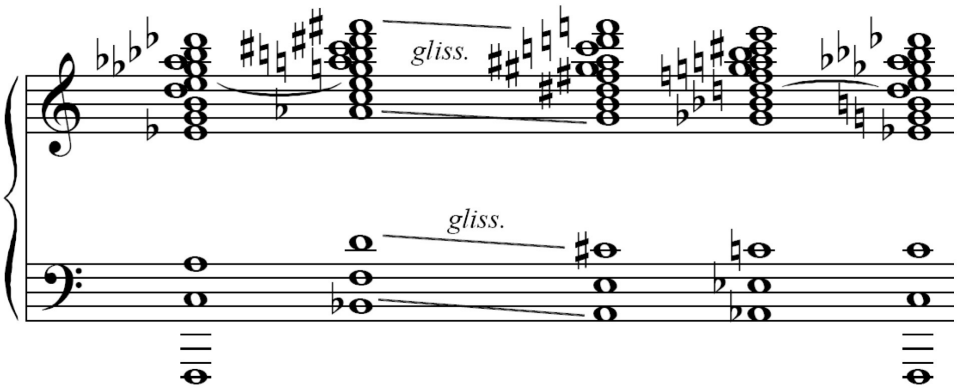


**Figura 11** / Esquematización del proceso armónico concebido para los compases 27-50 de *Viento de otoño* de acuerdo con López López (2008, 2). No todas las alturas de este esquema aparecen reflejadas en la partitura.

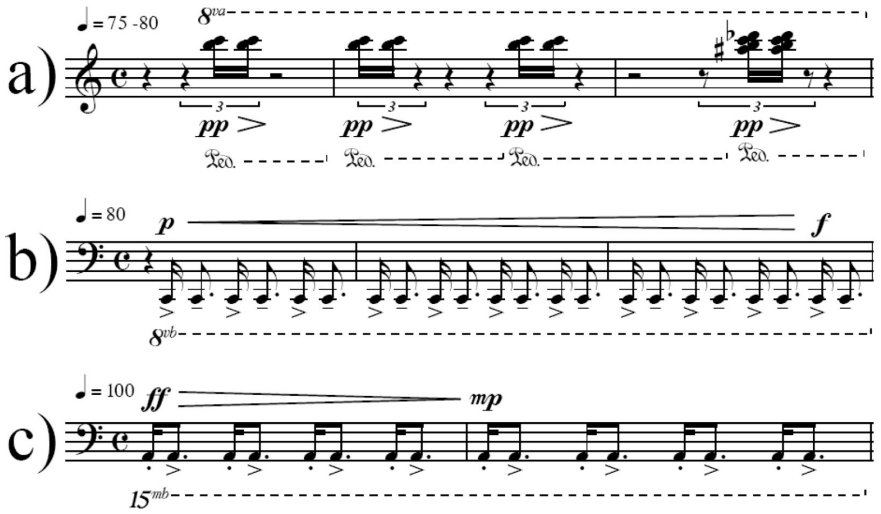


**Figura 12** / *Viento de otoño* de López López, solo piano: a) compases 76-78, b) compases 84-86, c) compases 143-144. Transcripción propia.

### *3.5 Complejidad representacional y relaciones diacrónicas*

Además de la referencia al corazón, en el haiku 10 se alude al cordón de un estor movido por el viento. Este proceso dinámico se asemeja a los de caída libre previamente señalados en los haikus 5 y 19; las secciones musicales de unos y otros comparten el uso del *jeté* en las cuerdas frotadas. En el caso preciso de la sección de *Viento de otoño* que depende del haiku 10, estos rebotes del arco acontecen en sincronía con las figuras largas en el piano, mientras el arpa se alinea homorrítmicamente con este último y la caja juega un papel intermedio entre ambos bloques.

La combinación instrumental enunciada da lugar, en definitiva, a una representación musical basada en los yambos que es por una parte intermodal dada su alusión rítmica al movimiento cardíaco, e indicial por otra parte desde su analogía gestual con el cordón del estor rebotando. Mientras, recuérdese, los metales efectúan en esta misma sección de la obra una representación musical icónica del viento. La representación musical global de este haiku reúne así aspectos de las tres categorías propuestas en este artículo. Esta situación pone de manifiesto la compleja relación entre potenciales estímulos extramusicales, las imágenes mentales que suscitan y su plasmación como representaciones musicales en una obra. En la partitura encontramos tres estrategias de representación claramente diferenciadas a nivel textural, y el mayor grado de imbricación entre ellas fusiona rítmicamente la indicial con la intermodal, aunque provengan de diferentes imágenes mentales. Finalmente, el pasaje se escucha como un todo unificado, lo mismo que la lectura del haiku que estimuló al compositor. El proceso enunciado –un haiku que suscita dos imágenes mentales simultáneas independientes de su sintaxis, las cuales a su vez se traducen en tres categorías representativas finalmente imbricadas en un todo sonoro a distintos niveles– rinde cuenta de los complejos mecanismos de disociación y reintegración acontecidos durante el proceso creativo de López López.

Estos rasgos de complejidad superan el ámbito de la representación aislada de los haikus cuando se observa diacrónicamente el impacto de algunos de sus elementos comunes en *Viento de otoño*. Recuérdese que el viento se menciona explícitamente en los haikus 8, 9, 10, 11 y 12 –también en el 19 por negación– e implícitamente a través de la tempestad en los haikus 21, 22 y 23. El viento y la tempestad no tienen una incidencia representacional común a todos los pasajes de la obra inspirados por dichos poemas. En los pasajes asociados a los haikus 8 y 12, cobran especial relevancia las representaciones indiciales del viento en las cuerdas. Estas desembocan, en los pasajes asociados a los haikus 21, 22 y 23, en representaciones icónico-indiciales de figuraciones rítmicas más ágiles acompañadas de una gradual densificación de las texturas instrumentales y de una enfatización del uso expresivo de la dinámica. Frente a la compartimentación formal –aparentemente deudora de la *momentform*– en otros momentos de la obra, aquí se detecta un orden en la intensificación de los procesos dinámicos subyacentes a los haikus que parece describir el paso desde un suave viento de mediodía al de una tormenta al anochecer. Este orden ya está presente en la ordenación del poemario que inspiró a López López, por lo que no podemos inferir si su estrategia de direccionalidad musical es consecuencia directa de dicha fuente de inspiración o si esta concepción es previa al trabajo directo con los haikus.[8]

En contraste a esta direccionalidad, la representación del viento asociada al haiku 8 es un fondo textural de aire en los metales, del que emergen los elementos sonoros presentados por los demás instrumentos. En este caso, López López ha optado por privilegiar el aspecto indicial de la representación –las hojas de hiedra moviéndose– frente al viento en sí mismo. La sección asociada al haiku 9 ofrece una solución de compromiso: arranca con una representación indicial del viento en las cuerdas que se transforma en una icónica en los metales, esta última como fondo para la representación indicial del cordón del estor en movimiento. Postulo que la elección de recursos musicales que inducen una representación icónica o indicial del viento en *Viento de otoño* fue variando según las intenciones expresivas de López López respecto de cada haiku o del encadenamiento diacrónico de estos: unas veces

8. La analogía con el ciclo temporal del día es igualmente rastreable en *Sortir vers la lumière du jour* (1978) de Grisey (Besada y Pagán Cánovas 2020, 148-149).

quiso resaltar el dinamismo intrínseco del viento y en ocasiones hizo prevalecer el proceso dinámico de los objetos sometidos a su acción.

### *3.6 Postludio: una conjetura intertextual*

El haiku 52 menciona a un grillo, ya presente de manera implícita en la alusión al ruido de insectos en el haiku 49. A su vez, el último evento que emerge en la partitura son unos trinos sobreagudos de las flautas, los cuales se empastan con un fondo de armónicos en las cuerdas que recorre la totalidad de secciones vinculadas a los dos haikus señalados. El trino en las flautas y el uso persistente del *tremolo* en las cuerdas, así como el empleo de frecuencias sobreagudas, parecen apuntar hacia una mímesis respecto de los sonidos de los grillos. Sin embargo, pese al registro tan agudo alcanzado, el chirrido de estos insectos suele encontrarse en frecuencias por encima de los 3.000 hertzios (Hoy, Pollack y Moiseff 1982, 598). A dichas frecuencias sí llegan el piano, el arpa y la lira en la sección dependiente del haiku 49 (Figura 13). Sin embargo, las configuraciones melódico-rítmicas de estos instrumentos en el pasaje mostrado distan mucho de parecerse al sonido que los grillos efectúan durante la noche.

López López no es el único compositor que ha recurrido a los agudos de la flauta, del arpa, de la percusión y de las cuerdas para evocar a la fauna silvestre nocturna. Tras una referencia al atardecer, el número 100 de ensayo de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel abre con una acotación indicando "[m]úsica de insectos, de ranas, de sapos, risas de búhos, murmullos de brisa y los ruiseñores". Un fragmento de dicha escena de la fantasía lírica (Figura 14) guarda semejanzas notables a nivel de instrumentación con el pasaje de López López mostrado en la Figura 13. Esta semejanza y la referencia explícita a una noche de insectos en ambas obras me conduce a formular la hipótesis de una posible relación intertextual de alusión entre ellas.

**Figura 13** / *Viento de otoño* de López López, compás 163. Transcripción propia.

**Figura 14** / *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, desde un compás antes del 102 de ensayo, solo parte instrumental en sonidos reales. Transcripción propia.

## 4. Conclusiones y perspectivas

*Viento de otoño* me ha servido para evaluar la utilidad de las tres categorías de representaciones musicales de imágenes mentales que he definido en este artículo. A ese respecto, el estudio de caso ha hecho emerger dos aspectos que considero especialmente significativos. En primer lugar, cuando la fuente extramusical de partida es compleja, puede dar pie a la elaboración de representaciones musicales altamente sofisticadas. Gracias a la discriminación en distintas categorías de representaciones musicales, he podido distinguir en numerosos pasajes de *Viento de otoño* situaciones donde las diferentes categorías se superponían o se yuxtaponían; así ocurrió por ejemplo en el análisis de la sección hermanada con el haiku 10, donde convergen una representación musical icónica a nivel tímbrico en los metales, una indicial a través del gesto instrumental en las cuerdas y una intermodal en los yambos del piano. Igualmente, he podido mostrar cómo el viento se traducía en distintas categorías de representación en función de su valor semántico en el seno de un haiku y de su ordenación temporal. En ausencia de las categorizaciones aquí propuestas, considero que habría sido notablemente más costoso el desentrañar estas intrincadas sutilezas en las prácticas creativas del compositor. En segundo lugar, la aproximación analítica desde estas categorías ha resultado eficiente para disipar dudas ante alguna contradicción encontrada en las fuentes autoanalíticas de López López. Así ocurrió en la solución de la ambigüedad entre los haikus 23 y 27 y sus respectivos pasajes en *Viento de otoño*. Nótese, además, que este conflicto detectado pone en evidencia el sesgo inherente a cualquier descripción retrospectiva que ya fue recalcado en la introducción.

Pese a las bondades subrayadas, el acercamiento a una partitura como *Viento de otoño* también ha dejado entrever ciertos límites en la categorización propuesta para las representaciones

musicales. No parece descabellado que algunas de las imágenes mentales de quien haya leído mis comentarios analíticos difieran sensiblemente de las mías, y considere, por tanto, otras tipologías más apropiadas que las aquí propuestas. Se me podría reprochar que, en ocasiones, haya podido sesgar la información recabada en las trazas autoanalíticas desde mi interpretación subjetiva como receptor. Quizás el caso más controvertido a este respecto se halla en la representación del latido del corazón en el piano y en el bombo a partir de los haikus 11 y 23, que he categorizado desde la iconicidad y la intermodalidad. De acuerdo a mis definiciones, esta coordinación de categorías, aunque aludan separadamente al ritmo y a las frecuencias o alturas, podría ser tachada de inverosímil al entrelazar la que se restringe a la audición junto con la que obligatoriamente apela a una relación intermodal. Mi elección estaba en todo caso justificada desde la toma de consciencia cotidiana de mi propio ritmo cardíaco, ante todo táctil e interoceptiva, mientras que, si me solicitan evocar una imagen mental de mis latidos, yo recreo inmediatamente una imagen auditiva, por muy disímil que sea respecto del verdadero sonido del corazón. Como ya señalé en la sección metodológica del artículo, las imágenes mentales no solo son vestigios de una realidad percibida, sino que también pueden moldearse como fruto de nuestra imaginación.

Más allá de potenciales divergencias en las argumentaciones que he propuesto desde el estudio de caso, cualquier analista se hallaría desarmado en ausencia de la documentación completa del compositor a la que he tenido la fortuna de acceder. En su ausencia, parece poco probable alcanzar resultados ni tan siquiera próximos. Imaginemos la siguiente experiencia: se divide la partitura –o una grabación– de *Viento de otoño* en las secciones delimitadas por los haikus, y se proporcionan también estos últimos, aunque sin numeración ni orden. Se solicita a continuación a quien participe en este experimento que relacione, uno a uno, los poemas con las secciones de la obra. Vaticino que en un caso como el del haiku 29 y sus representaciones musicales icónicas de la campana y del suspiro, tan aisladas de otras interacciones en la partitura, el poema y su pasaje musical hermanado serían fácilmente puestos en relación por una persona que lea –o escuche– los fragmentos de la obra, sobre todo si tiene competencia analítica. Otras identificaciones directas, tanto por cierta reiteración de términos en los haikus como por una mayor vaguedad referencial de sus representaciones, se antojan, en cambio, bastante más complicadas.

De vuelta a las secciones de *Viento de otoño* en relación con los haikus 2 y 49, la escritura del piano y su relación heterofónica con el arpa y con los metalófonos son bastante similares en los dos pasajes. El haiku 2 hace referencia explícita a la luz solar mientras que el 49 alude indirectamente a un ambiente sombrío, nocturno. Propongo otra experiencia: hagamos escuchar ambos fragmentos, y preguntemos a quien los oiga que indique si le resultan musicalmente evocatorios de la claridad, de la oscuridad, o cada uno de ellos de una situación lumínica diferente. Este planteamiento es más cercano a las preocupaciones de la psicología empírica que a una tradición musicológica hermenéutica. Considero que hacia el primer dominio deben dirigir cada vez más su mirada la teoría y el análisis musical, sobre todo si se anhelan argumentos de calado desde el punto de vista de la recepción.

## Bibliografía

Antović, Mihailo, Jana Mitić y Naomi Benecasa. 2020. "Conceptual Rather than Perceptual: Cross-modal Binding of Pitch Sequencing is Based on an Underlying Schematic Structure". *Psychology of Music* 48(1): 84-104.

Antović, Mihailo, Dusan Stamenković y Vladimir Figar. 2016. "Association of Meaning in Program Music: On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia". *Music Perception* 34(2): 243-248.

Arvin, Farshad, Shyamala Doraisamy y Ehsan S. Khorasani. 2011. "Frequency Shifting Approach Towards Textual Transcription of Heartbeat Sounds". *Biological Procedures Online* 13(7). Doi: 10.1186/1480-9222-13-7.

Athanasopoulos, George y Mihailo Antović. 2018. "Conceptual Integration of Sound and Image: A Model of Perceptual Modalities". *Musicæ Scientiæ* 21(1): 72-87.

Baddeley, Alan D. y Graham Hitch. "Working Memory". 1974. *Psychology of Learning and Motivation* 8: 47-89.

Bailes, Freya y Laura Bishop. 2012. "Musical Imagery and the Creative Process". En *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, editado por Dave Collins, 53-77. Farnham: Ashgate.

Baillet, Jerôme. 2000. *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*. París: L'Harmattan.

Barsalou, Lawrence W. 1999. "Perceptual Symbol Systems". *Behavioral and Brain Sciences* 22(4): 577-660.

_____. 2008. "Grounded Cognition". *Annual Review of Psychology* 59: 617–645.

Besada, José L. 2019a. "Math and Music, Models and Metaphors: Alberto Posadas' 'tree-like structures'". *Contemporary Music Review* 38(1-2): 107-131.

_____. 2019b. "La prise de l'IRCAM? Spanish Composers Facing New Technologies". *Contemporary Music Review* 38(1-2): 206-224.

_____. 2021. "Des diagrammes biogéochimiques à la partition: À propos de *Mineral Life et d'Early Life* d'Héctor Parra". En *Écrire comme composer: Le rôle des diagrammes*, editado por Franck Jedrzejewski, Carlos Lobo y Antonia Soulez, 47-64. Sampzon: Delatour France.

Besada, José L. y Pedro Ordóñez Eslava. 2019. "¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo". *Acta Musicologica* 91(2): 168-189.

Besada, José L. y Cristóbal Pagán Cánovas. 2020. "Timelines in Spectral Composition: A Cognitive Approach to Musical Creativity". *Organised Sound* 25(2): 142-155.

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press.

_____. 2001. "A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century". *Poetics Today* 22(3): 551-605.

Casasanto, Daniel. 2014. "Experimental Origins of Mental Metaphors: Language, Culture, and the Body". En *The Power of Metaphor: Examining Its Influence on Social Life*, editado por Mark J. Landau, Michael D. Robinson y Brian P. Meier, 249-268. Washington: American Psychological Association.

Charalampos, Saitis y Kai Siedenburg. 2020. "Brightness Perception for Musical Instrument Sounds: Relation to Timbre Dissimilarity and Source-Cause Categories". *The Journal of the Acoustical Society of America* 148(4): 2256-2266.

Cheng, Wing fu y Hervé Collet, eds. 1990. *Le hôte, l'invité et le chrysanthème blanc: Haïkus d'automne*. París: Moudarren.

Croft, John. 2015. "Composition is Not Research". *Tempo* 69(272): 6-11.

Donin, Nicolas. 2013. "L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?". En *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, editado por Nicolas Donin y Laurent Feneyrou, 1629-1664. Lyon: Symétrie.

_____. 2015. "Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis". En *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, editado por Gerhard Nierhaus, 349-357. Berlín: Springer.

Dougherty, William P. 1993. "The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics". *Semiotica* 99(1-2): 163-184.

Dufourt, Hugues. 2014. *La musique spectrale: Une révolution épistémologique*. París: Éditions Delatour.

Eco, Umberto. 1975. *Tratatto di Semiotica Generale*. Milán: Edizioni Bompiani.

Eitan, Zohar y Renee Timmers. 2010. "Beethoven's Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context". *Cognition* 114(3): 405-422.

Everett, Paul. 1996. Vivaldi: *The Four Seasons and Other Concertos*, *Op. 8*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, Gilles y Mark Turner. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books.

Fernández Prieto, Irune, Jordi Navarra y Ferrán Pons. 2015. "How Big is This Sound? Crossmodal Association Between Pitch and Size in Infants". *Infant Behavior and Development* 38: 77-81.

Few, Arthur A., Alexander J. Dessler, Don J. Lathman y Marx Brook. 1967. "A Dominant 200-hertz Peak in the Acoustic Spectrum of Thunder". *Journal of Geophysical Research* 72(24): 6149-6154.

Fineberg, Joshua. 2000. "Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music". *Contemporary Music Review* 19(2): 81-113.

Gallace, Alberto y Charles Spence. 2006. "Multisensory Synesthetic Interactions in the Speeded Classification of Visual Size". *Perception and Psychophysics* 68(7): 1191-1203.

Gaspar Grandal, Jacobo. 2020. *José Manuel López López: De la música de notas a la música de partículas*. Bayona: Dos Acordes.

Goehr, Lydia. 2010. "How to Do More with Words: Two Views of (Musical) Ekphrasis". *British Journal of Aesthetics* 50(4): 389-410.

Grisey, Gérard. 2008: *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Editado por Guy Lelong. París: MF Éditions.

Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Holt, Robert R. 1964. "Imagery: The Return of the Ostracized". *American Psychologist* 19(4): 254-264.

Hoy, Ronald R., Gerald S. Pollack y Andrew Moiseff. 1982. "Species-Recognition in the Field Cricket, *Teleogryllus oceanicus*: Behavioral and Neural Mechanisms". *American Zoologist* 22(3): 597-607.

Hubbard, Timothy L. 2010. "Auditory Imagery: Empirical Findings". *Psychological Bulletin* 136(2): 302-329.

Järveläinen, Hanna, Tony Verma y Vesa Välikämi. 2002. "Perception and Adjustment of Pitch in Inharmonic String Instrument Tones". *Journal of New Music Research* 31(4): 311-319.

Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Karbusický, Vladimír. 1986. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenchaftliche Buchgesellschaft.

Koelsch, Stefan. 2013. *Brain and Music*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Kosslyn, Stephen M. 1994. *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge MA y Londres: The MIT Press.

Kosslyn Stephen M., William L. Thompson y Giorgio Ganis. 2006. *The Case of Mental Imagery*. Nueva York: Oxford University Press.

Kramer, Jonathan D. 1978. "Moment Form in Twentieth Century Music". *The Musical Quarterly* 64(2): 177-194.

Lakoff, George y Mark L. Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

López Cano, Rubén. 2011. *Música y retórica en el Barroco*. Berga: Amalgama.

López López, José Manuel. 1988. "Los límites del tiempo". *Pochiss. rall. Revista de música contemporánea* 4: 55-59.

_____. 1990. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

_____. 2008. "Texto análisis *Viento de otoño*" [documento inédito].

Marks, Lawrence E. 1974. "On Associations of Light and Sound: The Mediation of Brightness, Pitch, and Loudness". *American Journal of Psychology* 87(1-2): 173-188.

Monelle, Raymond. 1994. "Music and the Peircean Trichotomies". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22(1): 99-108.

Mountain, Rosemary. 2001. "Composers and Imagery: Myths and Realities". En *Musical Imagery*, editado por Rolf Inge Godøy y Harald Jørgensen, 271-288. Abingdon y Nueva York: Routledge.

Murail, Tristan. 2004. *Modèles et artifices*. Editado por Pierre Michel. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.

Ordóñez Eslava, Pedro. 2017. "Postespectralismo(s) musical(es) en la creación contemporánea española: (Su)pervivencias del último relato compositivo". *Revista de Musicología* 40(1): 195–220.

Pace, Ian. 2015. "Composition and Performance Can Be, and Often Have Been, Research". *Tempo* 70(275): 60-70.

Peñalba, Alicia. 2005. "El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *Trans: Revista Transcultural de Música* 9. Acceso: 24 de junio de 2021. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200912.

Pérez Sobrino, Paula. 2014. "Meaning Construction in Verbomusical Environments: Conceptual Disintegration and Metonymy". *Journal of Pragmatics* 70: 130-151.

Reader, Ian. 2020. "Turning to Tourism in a Time of Crisis? Buddhist Temples and Pilgrimage Promotion in Secular(ized) Japan". En *Buddhist Tourism in Asia*, editado por Courtney Bruntz y Brooke Schedneck, 161-180. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Roads, Curtis. 1978. "Automated Granular Synthesis of Sound". *Computer Music Journal* 2(2):61-62.

Rose, François. 1996. “Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music”. *Perspectives of New Music* 34(2): 6-39.

Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco José. 2011. “Metonymy and Cognitive Operations”. En *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics: Towards a Consensus View*, editado por Réka Benczes, Antonio Barcelona y Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez, 103-124. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Russo, Frank. 2019. “Multisensory Processing of Music”. En *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, editado por Michael H. Thaut y Donald A. Hodges, 212-234. Oxford: Oxford University Press.

Schneider, Albert y Rolf Inge Godøy. 2001. “Perspectives and Challenges of Musical Imagery”. En *Musical Imagery*, dirigido por Rolf Inge Godøy y Harald Jørgensen, 1-26. Abingdon y Nueva York: Routledge.

Shepard Roger N. y Lynn A. Cooper. 1982. *Mental Images and Their Transformations*. Cambridge MA: The MIT Press.

Solomos, Makis. 2013. *De la musique au son: L’émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Spence, Charles. 2011. “Crossmodal Correspondences: A Tutorial Review”. *Attention, Perception, and Psychophysics* 73(4): 971-995.

Stockhausen, Karlheinz. 1957. “. . . wie die Zeit vergeht . . .”. *die Reihe* 3: 13-42.

_____. 1963. “Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment”. En *Texte zur Musik* vol. 1, Karlheinz Stockhausen, 189-210. Colonia: DuMont Schauberg y Stokhausen Verlag.

Tarasti, Eero. 1989. “Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music”. En *The Semiotic Web 1988*, editado por Thomas A. Sebeok, Donna J. Umiker-Sebeok y Evan P. Young, 445-459. Berlín, Nueva York y Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Téllez, José Luis. 2006. “La biología del sonido”. En *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XXI*, dirigido por José Luis Téllez y Andrew Ford, 117-132. Madrid: Fundación Autor.

Theureau, Jacques y Nicolas Donin. 2006. “Comprendre une activité de composition musicale: les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience préréflexive”. En *Sujets, Activités, Environnements: Approches transverses*, dirigido por Jean-Marie Barbier y Marc Durand, 221-251. París: Presses Universitaires de France.

Vaggione, Horacio. 1996. “Articulating Microtime”. *Computer Music Journal* 20(2): 33-38.

_____. 2005. “Notes on Atem”. *Contemporary Music Review* 24(4-5): 339-349.

Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuation in Ancient Rethorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.

Yuhua, OuYang y Yuan Ping. 2012. "Audible Thunder Characteristic and the Relation Between Peak Frequency and Lighting Parameters". *Journal of Earth System Science* 121(1): 211-220.

Zbikowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Nueva York: Oxford University Press.

_____. 2017. *Foundations of Musical Grammar*. Nueva York: Oxford University Press.

**R**

| Nº haiku | Poeta | Traducción al francés | Traducción al castellano | Localización | Compases |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Ishu (1610-1684) | premier matin d'automne<br>le pied s'en rend compte<br>sur la véranda fraîchement lavée | *Primera mañana del otoño,*<br>*el pie se da cuenta*<br>*sobre la baranda frescamente lavada* | Partitura<br>Poemario escaneado | 1-15 |
| 2 | Seibi (1748-1816) | le soleil matinal<br>traverse les saules<br>l'automne déjà | El sol matinal<br>atraviesa los sauces,<br>el otoño ya | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 16-26 |
| 4 | Taigi (1709-1772) | début de l'automne<br>après le bain<br>une sensation de lassitude | Principio del otoño,<br>después del baño<br>una sensación de laxitud | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 27-40 |
| 5 | Shiki (1867-1902) | début de l'automne<br>une carapace de cigale<br>vient de tomber | Principio del otoño,<br>un cascarón de cigarra<br>acaba de caer | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 51 (2 páginas) |
| 6 | Buson (1715-1783) | début de l'automne<br>dans une maison une lampe<br>à la tombée du jour | Cazos y ollas<br>brillan en la casa<br>esta mañana de rocío | Partitura<br>Poemario escaneado | 52-65 |
| 7 | Buson | casseroles et marmites<br>dans la maison resplendissent<br>ce matin de rosée | Cazos y ollas<br>brillan en la casa<br>esta mañana de rocío | Partitura<br>Poemario escaneado | 66-69 |
| 8 | Kyoroku (1655-1715) | au septième mois<br>d'abord sur les épis de millet<br>le vent de l'automne | *Al séptimo mes*<br>*primero sobre los granos de cereal,*<br>el viento de otoño | Partitura<br>Autoanálisis | 70 |
| 9 | Kakei (?-1716) | pas une seule feuille du lierre<br>qui ne bouge<br>le vent d'automne | Ni una sola hoja de hiedra<br>que no se mueva,<br>el viento de otoño | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 71-74 |
| 10 | Ransetsu (1653-1707) | le cœur du vent d'automne<br>quand bouge<br>le cordon du store | El corazón del viento de otoño<br>cuando mueve<br>el cordón del estor | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 74-83 |

**Tabla 1 /** Correspondencias entre el poemario escogido por López López, la partitura de *Viento de otoño* y los documentos autoanalíticos. Las traducciones al español en letras normales son del propio compositor, y mías en caso de itálicas.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 11 | Kyoshi (1874-1959) | le vent d'automne<br>dans mon cœur<br>combien de montagnes et de fleuves ? | Viento de otoño<br>en mi corazón<br>cuántas montañas y ríos | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 84-94 |
| 12 | Issa (1763-1827) | seul<br>prenant mon repas<br>le vent d'automne | Comiendo<br>solo<br>el viento de otoño | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 95-100 |
| 14 | Raizan (1653-1716) | traversant les volets<br>la silhouette de l'automne<br>dans la vacillation de la lampe | Atravesando las celosías,<br>la silueta del otoño<br>en la oscilación de la lámpara | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 101-124 |
| 19 | Bonchō (?-1714) | pas le moindre vent<br>les feuilles de paulownia<br>tombent | Ni el más mínimo viento,<br>las hojas de paulonia<br>caen | Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 125 (más de 2 páginas) |
| 21 | Shiki | des glands roulent<br>dans la véranda en bambou<br>la tempête ! | Las semillas ruedan<br>En la baranda de bambú,<br>¡la tempestad! | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 126-127 |
| 22 | Shiki | le petit tambour<br>tombe de son support<br>la tempête d'automne | El pequeño tambor<br>cae *de su soporte*,<br>la tempestad de otoño | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 128-130 |
| 23 | Shiki | tempête d'automne<br>la nuit glissant un livre<br>le cœur agité | Tempestad de otoño,<br>la noche, leyendo un libro,<br>el corazón agitado | Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 139-155 |
| 27 | Bashō (1644-1694) | après la pluie<br>les chrysanthèmes<br>imperceptiblement se relèvent | Después de la lluvia<br>los crisantemos<br>imperceptiblemente se levantan | Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 131-138 |
| 29 | Yusui (1657-1723) | solitude d'automne<br>je pousse un soupir<br>au loin la cloche du temple | Soledad de otoño,<br>lanzo un suspiro,<br>a lo lejos la campana del templo | Partitura<br>Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 155-159 |
| 49 | Shiki | Fixant un long moment<br>mon ombre<br>des cris d'insectes | *Fijando un momento largo*<br>mi sombra,<br>ruidos de insectos | Partitura<br>Autoanálisis | 160-171 |
| 52 | Suio (S. XVII) | nuit d'automne<br>rêves, ronflements<br>et le criquet | Noche de otoño,<br>sueños, ronquidos,<br>grillos [*y el grillo*] | Autoanálisis<br>Poemario escaneado | 172-189 |

**Tabla 1** / (Continuación).