



***Posibilidades tímbricas del violonchelo y construcción sonora en
Variaciones (2004) de Jesús Torres***

Víctor Gisbert Artero

**Trabajo Fin de Máster en Enseñanzas Artísticas en la especialidad de
Interpretación, violonchelo.**

Salamanca, a 10 de Junio de 2026

Tutor: Dr. Manuel Añón Escribá

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER

Yo, Víctor Gisbert Artero, con D.N.I. 53880064B, estudiante de Máster en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León en la especialidad de Interpretación, itinerario de violonchelo, declaro que el Trabajo Fin de Máster presentado es original y de mi autoría, y que todas las fuentes empleadas han sido debidamente referenciadas.

Asumo, por tanto, frente al Conservatorio cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido del trabajo presentado, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Salamanca,

Fdo.:

A handwritten signature in black ink, consisting of a horizontal line with a stylized, looped flourish above it.

Víctor Gisbert Artero

Agradecimientos

- A mis padres, porque siempre estáis. Gracias por todo.
- A mi hermana, por ser una enorme fuente de inspiración.
- A Manuel Añón, por su inestimable cariño y trabajo durante la tutorización de este trabajo. Gracias Manuel.
- A David Apellániz, por su predisposición para ayudarme en los inicios de este proyecto.
- A Alberto Rosado, por sus recomendaciones y proponerme el tema de este trabajo.
- A Jesús Torres, por su amabilidad y concederme una entrevista tan interesante.
- A todos mis compañeros, quienes han sido una fuente de motivación y de quienes he aprendido tanto.
- A mis amigos, por su apoyo y compañía en este proceso.

Resumen

El presente Trabajo Fin de Máster analiza *Variaciones para violonchelo y piano* (2004) de Jesús Torres desde la perspectiva de la organización tímbrica y los procesos de transformación del material musical. La obra toma como punto de partida las *Variationen für Orchester*, op. 31, de Arnold Schönberg, aunque su relación con el modelo histórico no responde a un homenaje convencional ni a una dinámica intertextual basada en citas reconocibles. Por el contrario, Torres realiza una reconstrucción y disgregación de materiales seriales y celulares, utilizándolos como origen de nuevos procesos compositivos en los que el timbre adquiere una función estructural fundamental.

El análisis de la obra permite identificar algunas de las constantes más representativas del lenguaje de Torres: la transformación continua del material, el rigor constructivo, la atención al fenómeno sonoro y la búsqueda de nuevas posibilidades perceptivas. La herencia serial queda así reformulada desde una concepción donde las relaciones interválicas se integran en procesos de evolución tímbrica articulados mediante armónicos, técnicas extendidas y complejas interacciones entre violonchelo y piano.

La investigación combina teoría de conjuntos, análisis estructural, aproximación fenomenológica al timbre y dimensión performativa. Asimismo, incorpora entrevistas¹ realizadas al compositor Jesús Torres, fundamentales para perfilar una hipótesis técnica y estética sobre su lenguaje compositivo, y al violonchelista David Apellániz, cuya experiencia interpretativa ha permitido abordar la obra desde la perspectiva del propio pensamiento del autor.

En síntesis, *Variaciones* constituye una de las obras más representativas del universo creativo de Jesús Torres, donde memoria serial, exploración tímbrica, percepción y transformación estructural convergen en una propuesta estética de gran coherencia.

Palabras clave: Jesús Torres; violonchelo contemporáneo; timbre; serialismo; posserialismo; Arnold Schönberg; técnicas extendidas; teoría de conjuntos; análisis musical.

¹ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

Abstract

This Master's Thesis examines Variaciones para violonchelo y piano (2004) by Jesús Torres from the perspective of timbral organization and processes of musical transformation. The work takes Arnold Schönberg's Variationen für Orchester, Op. 31, as its point of departure; however, its relationship to the historical model does not constitute a conventional homage nor an intertextual practice based on recognizable quotations. Instead, Torres reconstructs and disintegrates serial and cellular materials, using them as the basis for new compositional processes in which timbre assumes a fundamental structural role.

The analysis of the work reveals some of the most characteristic features of Torres's musical language: the continuous transformation of musical material, structural rigor, attention to the sonic phenomenon, and the search for new perceptual possibilities. In this context, the serial legacy is reformulated through a sound-oriented conception in which intervallic relationships are integrated into processes of timbral evolution articulated through harmonics, extended techniques, and complex interactions between cello and piano.

The methodology combines set theory, structural analysis, a phenomenological approach to timbre, and a performative perspective. The study also incorporates interviews with the composer Jesús Torres, which were essential in shaping a technical and aesthetic hypothesis concerning his compositional language, as well as interviews with the cellist David Apellániz, whose interpretative experience provided valuable insights into the work from the perspective of the composer's own artistic thought.

In summary, Variaciones stands as one of the most representative works of Jesús Torres's creative universe, where serial memory, timbral exploration, perception, and structural transformation converge in an aesthetic proposal of remarkable coherence.

Keywords: *Jesús Torres; contemporary cello; timbre; serialism; post-serialism; Arnold Schönberg; extended techniques; set theory; musical analysis.*

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
3. HIPÓTESIS DE TRABAJO	5
4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	6
5. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO	7
6. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO	9
6.1. La generación de los compositores de los años sesenta	9
6.2. Jesús Torres (1965)	11
7. LA PRODUCCIÓN PARA VIOLONCHELO DE JESÚS TORRES	13
7.1. Obras para violonchelo con acompañamiento	13
8. <i>VARIACIONES</i> PARA VIOLONCHELO Y PIANO DE JESÚS TORRES	16
8.1. Arnold Schönberg como referente estético.....	16
8.1.1. Variaciones para orquesta Op. 31 de A. Schönberg.....	19
8.2. Jesús Torres, características constructivas de las <i>Variaciones</i> para violonchelo y piano	28
8.2.1. Intertextualidad e idealización del referente	28
8.2.2. Entre serialidad y timbre: referentes estéticos y técnicas extendidas a lo largo de la obra	29
8.2.3. Negra = 72 brumoso. Sistema serial y clasificación de los formantes	31
8.2.4. Estudio del timbre.....	34
8.2.5. Referentes constructivos y estéticos: sincronías compositivas	40
8.2.6. Análisis de la Microestructura Interválica en <i>Variaciones</i> para violonchelo y piano	48
8.2.7. Negra 54 contemplativo.....	51
8.2.8. Contextualización de las secciones según tópico y su realización técnica ...	54
9. PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA	93
9.1. Presentación de las técnicas instrumentales.....	93
9.2. Digitaciones	94
9.3. Estudio gestual	94
9.4. Análisis métrico	95
9.5. Análisis tímbrico	96
9.6. Glosario de técnicas y criterios de aplicación.....	96
10. CONCLUSIONES	124

11. BIBLIOGRAFÍA	129
11.1. Páginas web de las referencias.....	131
12. ANEXO	135
12.1. Entrevista a David Apellániz	133
12.2. Entrevista a Jesús Torres	138
12.3. Partituras.....	146
12.4. Hojas de trabajo de Jesús Torres	148

Abreviaturas

A. — Arnold (en referencias a Arnold Schönberg)

ca. — circa

cfr. — confróntese / compárese (*confer*)

comp. — compases

DV1 — desarrollo variacional de primer orden

DV2 — desarrollo variacional de segundo orden

ed. — editor / edición

fig. / figs. — figura / figuras

Ga — *Grundabstraktion* (abstracción derivada de la *Grundgestalt*)

Gc — *Grundgestalt* concreta

Gs — *Grundgestalt* superficial

Gv — variante de la *Grundgestalt*

I — inversión (forma serial)

ibid. — ibidem

ms. / mss. — manuscrito / manuscritos

Op. — opus

PC / PCs — *pitch class* / *pitch classes*

P — forma original de la serie (*prime form*)

R — retrogradación

RI — retrogradación de la inversión

sec. — sección

Set-class — clase de conjunto (teoría de conjuntos de clases de altura)

s.f. — sin fecha

s.l. — sin lugar de edición

TDA — *Thematic Development Analysis* (análisis del desarrollo temático)

TFM — Trabajo Fin de Máster

tr. — traducción / traducido por

v. / vv. — verso / versos

vol. / vols. — volumen / volúmenes

Índice de imágenes

- Ej. 1.** Arnold Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. Catalogación de la serie en el sistema de *pitch-class theory*.
- Ej. 2.** Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. La serie de doce sonidos de Schönberg.
- Ej. 3.** Arnold Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. Conjunto de terceras en la serie de doce notas.
- Ej. 4.** Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. El complejo de serie.
- Ej. 5.** Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc. 34-57. Estructura serial del tema.
- Ej. 6.** Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc. 34-38. Primera entrada completa de la serie de 12 notas.
- Ej. 7.** Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc. 9-13. Preparación de la entrada de la serie mediante apariciones parciales de la misma en diversas transposiciones.
- Ej. 8.** Una Grundgestalt y sus dos componentes.
- Ej. 9.** Abstracciones Ga obtenidas a partir de los Gc de la Figura 7.
- Ej. 10.** Arnold Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. La Gs y los Gc A, B y C.
- Ej. 11.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1-4. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 12.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. División en tricordios de la serie de doce notas.
- Ej. 13.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 5, 6. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions Cuatro notas después de la presentación de la serie de doce.
- Ej. 14.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1-10. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 15.** Comparativa del gesto de *bariolage* de S. Sciarrino (1947) con el de Torres (1965).
- Ej. 17.** Concierto a la Memoria de un Ángel para violín y orquesta (1935) de Alban Berg. Comparativa con la estructura armónica de Torres en la obra de estudio. (claves de Fa en los dos ejemplos).
- Ej. 18.** Relación comparativa entre elementos de la obra analizada y piezas que inciden en el horizonte estético de su autor.
- Ej. 19.** Hojas de trabajo de Jesús Torres (*Variaciones para violonchelo y piano*, 2004). Cfr. Anexo documental, pág. 162.
- Ej. 20.** Hojas de trabajo de Jesús Torres (*Variaciones para piano y violonchelo*). Véase en anexo documental, página 162.
- Ej. 21.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Ejemplificando el sistema de modos de Torres.
- Ej. 22a.** Contraportada de *Mode de valeurs et d'intensités* para piano, de Olivier Messiaen, edición de Éditions Durand, 1950.
- Ej. 22b.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 19-20. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.

- Ej. 23.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 20, 21. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Clave de Do en 4ª.
- Ej. 24.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 44, 45. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Variación en hoquetus.
- Ej. 25.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 53, 54. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Clave de Fa.
- Ej. 26.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 56. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 27.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 57-61. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions
- Ej. 28.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 65-67. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions
- Ej. 29.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 77-79. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 30.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 72-76. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions
- Ej. 31.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 77-82. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 32.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 83-85. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions
- Ej. 33.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 87-89. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions
- Ej. 34.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 90. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Se muestra el gesto de *gettato*.
- Ej. 35.** César Camarero (1962): *Nada lo Retuvo*. Para violonchelo solo. (2011).
- Fig. nº 36.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 112-121. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 37.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 189-194. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 38.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 205-211. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 39.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 1. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions.
- Ej. 40.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 8, 9. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Bariolages con media presión, intención acústica y control paramétrico.
- Ej. 41.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 15. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Trinos con media presión y sul ponticello: jerarquía de alturas y resultado espectral.
- Ej. 42.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 22. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Respuesta al efecto de la resonancia previamente expuesta por el piano.
- Ej. 43.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 24. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Escala ascendente de armónicos.

- Ej. 44.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 25. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje de ritmos irregulares con cambios entre ternario o binario. Clave de Fa.
- Ej. 45.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 29. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Primera aparición del gesto de *gettato*. Clave de Fa.
- Ej. 46.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 34. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Dobles cuerdas con armónicos/doble presión de notas largas o sostenidas (c. 34). Clave de Fa.
- Ej. 47.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 44. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje de *staccato*.
- Ej. 48.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 53. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. *Pizzicati* con indicación de la dirección en la que deben ser ejecutados. Clave de Fa.
- Ej. 49.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 205-211. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. *Pizzicati* que deben interpretarse con la mano izquierda. Carácter percusivo y seco. Clave de Fa.
- Ej. 50.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 57. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Percusión con la mano izquierda. Clave de Fa.
- Ej. 51.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 58-59. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Trémolos.
- Ej. 52.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 60. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Acordes direccionales cromáticamente descendentes.
- Ej. 53.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 77. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje rítmico de pizzicatos combinando mano derecha e izquierda.
- Ej. 54.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 81-82. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Armónicos ejecutados con pizzicato. Efecto resonante. Clave de Fa.
- Ej. 55.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 84. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje de armónicos. Clave de Fa.
- Ej. 56.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 90. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Gesto de *gettato*. Clave de Fa.
- Ej. 57.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 97. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje donde se combinan armónicos artificiales y naturales.
- Ej. 59.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 103-106. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Ausencia de piano, registro extremadamente amplio para el violonchelo.
- Ej. 60.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 117-121. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Pasaje de articulación corta, acordes placados.
- Ej. 61.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 193-196. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Melodía con notas pequeñas “de adorno”.
- Ej. 62.** Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 208-fine. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Disponible en Tritó Edicions. Aparición de cuartos de tono.

1. INTRODUCCIÓN

El violonchelo ha experimentado, a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, una profunda ampliación de sus posibilidades tímbricas y expresivas, fruto tanto de la evolución de las técnicas instrumentales como del interés de los compositores por explorar nuevas concepciones del sonido. En este contexto, la música contemporánea ha convertido el timbre en un parámetro estructural de primer orden, trascendiendo su función meramente ornamental para situarlo en el centro del discurso compositivo.

La obra *Variaciones para violonchelo y piano* de Jesús Torres se inscribe plenamente en esta línea de investigación sonora. Concebida a partir de las *Variationen für Orchester*, op. 31, de Arnold Schönberg, la obra no constituye un homenaje al uso ni una práctica intertextual basada en la aparición reconocible de citas o referencias directas. Antes bien, Torres lleva a cabo una reconstrucción y descomposición de los materiales seriales del compositor vienés, reinterpretándolos desde una estética propia en la que el timbre, la percepción sonora y la transformación continua del material adquieren una función estructural determinante. En ella, el compositor desarrolla un lenguaje en el que la herencia del pensamiento serial convive con una atención minuciosa al color tímbrico, a las técnicas extendidas y a la gestualidad instrumental. El violonchelo no actúa únicamente como portador de alturas, sino como un generador de materias sonoras diversas, articuladas a través de un planteamiento formal riguroso. El estudio de los distintos materiales y estructuras presentes en la obra permite, además, ofrecer una panorámica general del pensamiento compositivo de Jesús Torres, revelando algunas de sus principales constantes estéticas y creativas, siempre orientadas hacia la construcción del discurso desde el fenómeno tímbrico.

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar las posibilidades tímbricas del violonchelo en *Variaciones*, atendiendo tanto a los procedimientos compositivos empleados como a su materialización práctica en la interpretación. Para ello, se establece un diálogo entre el análisis musical, el contexto estético de la obra y la experiencia performativa, incorporando como fuente fundamental las entrevistas² realizadas al propio compositor y al violonchelista David Apellániz, uno de los intérpretes españoles más destacados en el ámbito de la música contemporánea y estrecho colaborador de Jesús

² David Apellániz, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, València, 6 de febrero de 2026. Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

Torres. Sus aportaciones han permitido profundizar en los aspectos técnicos, tímbricos e interpretativos de la obra, ofreciendo una perspectiva privilegiada sobre los procesos creativos del compositor y sobre la materialización sonora de sus planteamientos estéticos. De este modo, el estudio combina la reflexión analítica con la experiencia directa de creación e interpretación, con el fin de comprender cómo se construye una sonoridad específica y coherente dentro del lenguaje de Jesús Torres.

2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El timbre ha adquirido, desde la segunda mitad del siglo XX, un papel central en el pensamiento compositivo contemporáneo, desplazando progresivamente el protagonismo exclusivo de la altura, la armonía o la forma. Este cambio de paradigma ha sido ampliamente abordado por la musicología reciente, que ha subrayado la consideración del sonido como fenómeno complejo, en el que intervienen factores físicos, perceptivos y gestuales.³ En consecuencia, el análisis musical ha incorporado herramientas destinadas a estudiar la organización tímbrica como parámetro estructural autónomo.⁴

En este contexto, el violonchelo se ha consolidado como uno de los instrumentos más fértiles para la exploración sonora, debido a su amplio registro y a su versatilidad técnica. Diversos estudios han analizado la ampliación de las técnicas instrumentales y su impacto en el repertorio contemporáneo,⁵ destacando el papel del intérprete como mediador activo en la construcción del discurso sonoro⁶. No obstante, la mayor parte de estas investigaciones se centran en repertorios centroeuropeos o en figuras canónicas, mientras que la producción española reciente ha recibido una atención comparativamente menor.

Desde el punto de vista estético, la reflexión sobre el timbre ha estado marcada por distintas corrientes. La música espectral francesa ha propuesto una comprensión del sonido basada en su estructura interna y su evolución temporal⁷, mientras que compositores como Helmut Lachenmann⁸ o Salvatore Sciarrino han desarrollado poéticas centradas en los límites de la producción sonora y en la escucha de lo frágil y lo residual⁹. Estas aproximaciones han influido de manera transversal en lenguajes compositivos que, sin renunciar a sistemas de organización rigurosos, incorporan una atención prioritaria al color sonoro.

³ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, trad. Juan Hidalgo (Madrid: Alianza Música, 1988).

⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 1990).

⁵ Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the Cello* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

⁶ Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (Leuven: Leuven University Press, 2018).

⁷ Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, ed. Guy Lelong (Paris: MF Éditions, 2008). Tristan Murail. "The Revolution of Complex Sounds." *Contemporary Music Review* 24, nos. 2–3 (2005): 121–135.

⁸ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*. Editado por Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

⁹ Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica* (Milano: Ricordi, 1998).

En el ámbito español, la generación de compositores nacidos en torno a los años sesenta ha desarrollado una escritura caracterizada por la síntesis entre tradición y modernidad, así como por una especial atención a la claridad estructural y a la dimensión perceptiva del sonido¹⁰. Dentro de este contexto se sitúa la figura de Jesús Torres, cuya obra ha sido analizada principalmente desde una perspectiva global, atendiendo a su evolución estilística y a su posición dentro del panorama musical contemporáneo español.¹¹

Los estudios dedicados específicamente a la música de cámara de Jesús Torres destacan la solidez constructiva de su lenguaje y su diálogo con la tradición centroeuropea, pero rara vez profundizan en el análisis detallado del timbre como elemento estructural¹². En particular, *Variaciones* para violonchelo y piano ha recibido una atención limitada en la literatura académica, a pesar de constituir un ejemplo significativo de la integración entre pensamiento serial y exploración sonora.

Por otro lado, los trabajos centrados en el violonchelo contemporáneo suelen abordar las técnicas extendidas desde un enfoque descriptivo o pedagógico¹³, sin vincularlas de manera sistemática a una poética sonora concreta o a un planteamiento formal específico. Esta separación entre análisis compositivo e interpretación genera un vacío en la comprensión integral de obras en las que el timbre desempeña un papel organizador fundamental. En consecuencia, se hace necesario un estudio que aborde *Variaciones* desde una perspectiva integradora, combinando análisis estructural, reflexión estética y práctica interpretativa, con el fin de comprender cómo se articulan las posibilidades tímbricas del violonchelo en la construcción de una sonoridad propia dentro del lenguaje de Jesús Torres.

¹⁰ Luis G. Iberní, “La generación musical española de los años sesenta,” en *La música contemporánea en España*, ed. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2000), 233–256.

¹¹ Antonio Notario, *La música española contemporánea* (Madrid: Nerea, 2007).

¹² Sara Pérez Martínez, *El acordeón en el repertorio camerístico de Jesús Torres* (Trabajo Fin de Máster, Conservatorio Superior, 2020).

¹³ Mark Dresser, “A Performer’s Perspective on Extended Techniques,” en *Contemporary Cello Studies*, ed. Elizabeth Wilson (London: Faber Music, 2012), 45–62.

3. HIPÓTESIS DE TRABAJO

La hipótesis principal de esta investigación sostiene que en *Variaciones para violonchelo y piano* el timbre constituye un elemento estructural fundamental, articulado a partir de la herencia del pensamiento serial y enriquecido mediante técnicas extendidas y procedimientos de exploración sonora. Aunque la obra toma como punto de partida las *Variationen für Orchester*, op. 31, de Arnold Schönberg, dicha referencia no debe entenderse como un homenaje convencional ni como un ejercicio de intertextualidad basado en citas reconocibles. Por el contrario, Jesús Torres desarrolla un proceso de reconstrucción, descomposición y reformulación de materiales heredados de la tradición moderna, integrándolos en un lenguaje personal donde la organización tímbrica se convierte en el principal motor del discurso musical.

Se plantea que el compositor no utiliza el timbre como un recurso expresivo accesorio, sino como un factor determinante en la organización formal de la obra, estableciendo un equilibrio entre rigor constructivo y apertura perceptiva. Desde esta perspectiva, *Variaciones* permite identificar algunas de las constantes estético-técnicas que configuran el universo creativo de Torres. Junto al sustrato serial derivado de Schönberg y Alban Berg, afloran procedimientos relacionados con la refinada sensibilidad tímbrica de Maurice Ravel, la concepción del color sonoro y de los procesos temporales de Olivier Messiaen, determinadas estrategias de transformación textural presentes en György Ligeti, la atención a los fenómenos acústicos característica de José Manuel López López y la exploración de los límites de la percepción sonora propia de Salvatore Sciarrino. Más que influencias directas o referencias explícitas, estos elementos constituyen un entramado de resonancias estéticas que forman parte del imaginario colectivo de la creación contemporánea y que aparecen integradas, de manera consciente o inconsciente, en la escritura de Torres.

Asimismo, se considera que la correcta comprensión e interpretación de la obra requiere una lectura que integre análisis musical y práctica instrumental, atendiendo a la gestualidad, la digitación, la producción del sonido y las decisiones tímbricas del intérprete. De este modo, el análisis de *Variaciones* no solo permite comprender los mecanismos estructurales de la obra, sino también aproximarse a una síntesis representativa del pensamiento compositivo de Jesús Torres, donde memoria histórica, modernidad, percepción y timbre convergen en una propuesta estética de notable coherencia.

4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos de este trabajo se formulan de manera que encuentran su verificación y síntesis final en el apartado de conclusiones, donde se retoman de forma crítica los resultados obtenidos a lo largo del análisis. Cada objetivo responde así a una línea concreta de investigación desarrollada en los distintos capítulos del trabajo.

Objetivo general

Analizar el papel del timbre en *Variaciones* para violonchelo y piano de Jesús Torres, atendiendo a su función estructural, estética e interpretativa, con el fin de comprender la construcción de una sonoridad específica en la obra.

1. Analizar las posibilidades tímbricas del violonchelo presentes en *Variaciones* para violonchelo y piano.
2. Estudiar los procedimientos compositivos empleados por Jesús Torres en relación con el timbre y la serie.
3. Identificar las influencias estéticas y los referentes musicales que informan la obra.
4. Examinar la relación entre escritura musical y puesta en escena interpretativa.
5. Proporcionar criterios interpretativos fundamentados que faciliten la comprensión y ejecución de la obra.

5. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

La metodología adoptada combina enfoques analíticos, semióticos, historiográficos e interpretativos, con el objetivo de ofrecer una comprensión integral de *Variaciones* para violonchelo y piano, atendiendo tanto a su construcción interna como a su proyección sonora y performativa.

En primer lugar, se lleva a cabo un análisis musical detallado de la obra, centrado en la organización del material sonoro. Este análisis incluye el estudio del sistema serial, la clasificación de los formantes y el tratamiento del timbre como parámetro estructural. Asimismo, se incorpora un análisis de *pitch class*, orientado a identificar relaciones interválicas, conjuntos sonoros y procedimientos de transformación que articulan el discurso musical. Este enfoque permite comprender la lógica interna de la obra y su coherencia estructural más allá de una lectura puramente descriptiva. El análisis se apoya en el estudio directo de la partitura y en la comparación con obras de referencia del repertorio de los siglos XX y XXI.

De manera complementaria, se aplica un análisis estructural, atendiendo a la articulación formal de la obra, a los procesos de variación y a la relación entre continuidad y contraste. Este nivel de análisis permite observar cómo los distintos parámetros — altura, timbre, ritmo y gesto— se integran en una arquitectura global coherente.

En segundo lugar, el trabajo incorpora un enfoque semiótico y hermenéutico, orientado a interpretar los significados musicales que emergen de la interacción entre material sonoro, escritura y escucha. Desde esta perspectiva, se examinan los gestos instrumentales, los modos de producción del sonido y su carga expresiva, entendiendo la obra como un espacio de mediación entre la intención compositiva, la materialidad instrumental y la percepción del oyente. Este análisis no busca fijar significados unívocos, sino explorar los posibles niveles de sentido que se derivan de la construcción sonora.

En tercer lugar, la obra se contextualiza dentro del marco estético e historiográfico de la generación de compositores españoles de los años sesenta, prestando especial atención a la figura de Jesús Torres y a sus afinidades con determinadas corrientes europeas. Esta contextualización permite situar *Variaciones* dentro de un horizonte estético más amplio y comprender sus vínculos con tradiciones y modelos compositivos precedentes.

Finalmente, se incorpora una perspectiva performativa, basada en la experiencia interpretativa del violonchelo. Se analizan aspectos como las técnicas extendidas, las digitaciones, la gestualidad instrumental y la proyección sonora, entendiendo la interpretación como un elemento constitutivo del discurso musical. Esta aproximación permite vincular el análisis teórico con la práctica musical y ofrecer criterios interpretativos fundamentados. El trabajo se estructura de forma progresiva, avanzando desde el contexto general hacia el análisis específico de la obra, y culminando en una reflexión interpretativa y en las conclusiones, con el fin de articular una visión coherente y multidimensional de *Variaciones* de Jesús Torres.

La metodología analítica y contextualizadora se articula en torno a dos ejes fundamentales: por un lado, el trabajo conjunto de análisis estructural y hermenéutico de la obra; por otro, la investigación de campo basada en entrevistas¹⁴ especializadas. En este marco, la interlocución con el violonchelista David Apellániz aporta una perspectiva técnico-interpretativa de primer orden, centrada en la problematización de los recursos instrumentales y en las estrategias de resolución que condicionan la realización sonora. De forma complementaria, la entrevista¹⁵ con el compositor Jesús Torres permite contrastar y afinar las hipótesis analíticas previamente formuladas, proporcionando claves directas sobre la articulación del discurso, la función del material y su proyección perceptiva.

En conjunto, la convergencia entre análisis interno, praxis interpretativa y testimonio del autor posibilita la fijación de una lectura analítica coherente, en la que los niveles estructural, tímbrico y gestual quedan integrados dentro de una comprensión unitaria de la obra.

¹⁴ David Apellániz, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, València, 6 de febrero de 2026.

¹⁵ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

6. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO

Ubicamos a Jesús Torres en la generación de compositores nacidos alrededor de 1960, ahora bien, no será hasta los años noventa cuando esta generación cobra relevancia, gracias a unos años de proliferación de la cultura en España, en torno a 1992 con los Juegos Olímpicos de Barcelona o la exposición universal de Sevilla. Lo que también ayuda a fomentar la cultura musical, con la apertura de conservatorios, creación de orquestas jóvenes y el enriquecimiento de la programación en los auditorios y grandes salas de conciertos. Por tanto, nacen promotores musicales y premios de composición, para ayudar a los compositores nacionales, todo esto supondrá un caldo de cultivo para los compositores españoles del momento. Quienes tenían la herencia de la generación del 51, llamada “La Generación Milagrosa” con autores como: Cristóbal Halffter, Carmelo Benaola o Luis de Pablo— contemporáneos de Pierre Boulez, Luciano Berio, Stockhausen o Iannis Xenakis — pero con una sólida noción técnica y un mayor bagaje cultural. Con la entrada del siglo XXI las tendencias musicales en España miran hacia la posmodernidad, con características comunes como la nueva complejidad, intertextualidad o interculturalidad.¹⁶

6.1. La generación de los compositores de los años sesenta

La consolidación de la llamada Generación del 51 constituye el punto de inflexión fundamental para comprender el desarrollo de la música española en la segunda mitad del siglo XX y, en particular, la emergencia de los compositores activos en torno a la década de 1960. En un contexto marcado por la progresiva apertura cultural del franquismo tardío y la integración en los circuitos internacionales, figuras como Luis de Pablo y Cristóbal Halffter articularon un modelo de modernidad basado en la asimilación crítica de las vanguardias europeas, especialmente el serialismo y las corrientes derivadas de Darmstadt, pero evitando una adhesión dogmática a sus postulados.¹⁷

Este proceso supuso la superación del aislamiento estético anterior y la incorporación de nuevos lenguajes, técnicas y espacios de difusión, configurando un ecosistema en el que la experimentación sonora, la reflexión estructural y la expansión

¹⁶ Noelia Sierra, Aproximación a la obra para piano de Jesús Torres (Trabajo Fin de Máster, Universitat Autònoma de Barcelona, [ca. 2010]).

¹⁷ Germán Gan Quesada, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7: La música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), 169–172.

del concepto de material musical adquirieron centralidad.¹⁸ La actividad de estos compositores no se limitó al ámbito estrictamente creativo, sino que incluyó la promoción institucional, la creación de redes internacionales y la dinamización de la vida musical contemporánea en España, aspectos decisivos para la recepción de las estéticas de vanguardia.¹⁹

En este marco, la generación de compositores que desarrolla su actividad a partir de los años sesenta —y cuya proyección alcanza las últimas décadas del siglo XX— hereda no tanto un estilo definido como un paradigma de trabajo: la consideración del material sonoro como objeto de investigación, la apertura a múltiples sistemas de organización (seriales, posseriales, aleatorios o espectrales) y la integración del timbre como dimensión estructural. Esta herencia se traduce en una progresiva flexibilización de los sistemas compositivos, en la que las técnicas dejan de operar como marcos normativos cerrados para convertirse en recursos disponibles dentro de un pensamiento musical expandido.²⁰

En el caso de Jesús Torres, esta filiación se manifiesta en la asimilación de los principios constructivos heredados de la Generación del 51 —especialmente la atención al control estructural del material y la proyección internacional del lenguaje—, pero reformulados desde una perspectiva claramente posvanguardista. Su obra evidencia una distancia crítica respecto al serialismo histórico, sustituyendo sus procedimientos por modelos organizativos más flexibles, donde la proximidad interválica, la densidad cromática y el tratamiento tímbrico adquieren un papel determinante. De este modo, Torres se sitúa en la continuidad de Luis de Pablo y Halffter no como epígono estilístico, sino como heredero de un marco metodológico abierto, en el que la tradición de la vanguardia se integra en un discurso compositivo propio y renovado.²¹

¹⁸ Germán Gan Quesada, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7: La música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), 172–176.

¹⁹ *Ibid.*, 176–180.

²⁰ *Ibid.*, 180–183.

²¹ *Ibid.*, 183–185.

6.2. Jesús Torres (1965)

Jesús Torres nace en Zaragoza y establece su primer contacto con la música en su infancia de parte de su padre, la formación académica la realiza en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. De manera paralela realiza cursos de Análisis Musical con Luis de Pablo²² y entre 1996 y 1998 estudia composición con Francisco Guerrero Marín, ambos influyen en su posterior praxis compositiva.

Un compositor relevante para entender la obra de Jesús Torres es David del Puerto (1964), de su misma generación, quien habla de esta manera del momento musical que vive España, sirva esta cita para ubicar el pensamiento musical y/o artístico en el que también se ubica Torres: “En lo que atañe a nuestra generación, era nuestro deber y nuestra necesidad rebelarnos contra la vanguardia, que era justamente la generación anterior, para mirar más allá”.²³ Dentro de este marco generacional, la figura de David del Puerto (1964) ocupa un lugar especialmente significativo por la claridad con la que ha articulado, tanto en su producción musical como en su reflexión estética, una posición crítica frente a la vanguardia entendida como sistema cerrado.²⁴ Su música se caracteriza por una voluntad de reconstrucción del discurso musical a partir de procesos perceptibles, una atención al gesto instrumental y una revalorización de la energía rítmica y del devenir temporal. Esta actitud lo vincula con otros compositores españoles nacidos en torno a la década de 1960, como César Camarero (1962), Jesús Rueda (1961) y Alberto Posadas (1967), cuyas trayectorias, aunque estilísticamente diversas, comparten una sólida formación técnica y una relación no dogmática con los sistemas compositivos heredados.²⁵

En este contexto resulta especialmente relevante la figura de Francisco Guerrero Marín (1951–1997), cuya labor pedagógica influyó de manera decisiva en varios de estos compositores. Diversos estudios señalan que David del Puerto, César Camarero, Jesús Rueda y Alberto Posadas, junto con José María Sánchez-Verdú (1968), formaron parte de un núcleo generacional vinculado directa o indirectamente a su magisterio.²⁶ Más que constituir una escuela homogénea, este grupo representa una constelación de respuestas

²² José Luis Téllez y Andrew Ford, *Música presente: perspectivas para la música del siglo XX* (Madrid: Fundación Autor, 2006). El compositor Luis de Pablo Costales, nace en Bilbao en 1930 y fallece en Madrid 2021

²³ José Luis Téllez, y Andrew Ford. *Música presente: perspectivas para la música del siglo XX* (Madrid: Fundación Autor, 2006).

²⁴ Luis G. Iberní, “La generación musical española de los años sesenta,” en *La música contemporánea en España*, ed. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2000), 233–256.

²⁵ Antonio Notario, *La música española contemporánea* (Madrid: Nerea, 2007), 148–150. [César Camarero (n. 1962)], 151–154. [Jesús Rueda (n. 1961)], 165–169. [Alberto Posadas (n. 1967)]

²⁶ Emilio Casares, “Francisco Guerrero y su influencia en la composición española reciente,” en *Música y pensamiento contemporáneo*, ed. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2004), 201–219.

individuales a un mismo legado técnico, caracterizado por el rigor estructural, el pensamiento interválico y la apertura hacia el timbre, la percepción y la dimensión física del sonido. Este marco permite situar con precisión la posición estética de Jesús Torres dentro del panorama de la música española contemporánea, como un compositor que asimila críticamente la herencia recibida para articular un lenguaje propio.²⁷ Ha sido galardonado con diversos premios: SGAE (Madrid 1992), Gaudeamus Prize (Ámsterdam 1995), Valentino Bucchi (Roma 1997), Reina Sofía (Barcelona 1999), Millennium Chamber Players (Chicago 2008) o el Premio Nacional de Música 2012. Fue nombrado compositor residente, durante 1998-1999, de la Joven Orquesta Nacional de España. Desde 2002 toda su obra está publicada en Tritó *Edicions* de Barcelona y está presente en numerosas grabaciones de los sellos Naxos, Kairos o IBS *Classical*. Su música ha sido interpretada por grupos de cámara como Ensemble *Intercontemporain*, Wiener *Klaviertrio*, *Quatuor* Diotima, Brodsky *String Quartet*, Nots *Quartett*, Trío Arbós, Plural Ensemble o Sigma Project, y directores como Gianandrea Noseda, Gustavo Gimeno, Vasily Petrenko, Clemens Schuldt, Juanjo Mena, Paul Daniel, Ari Rasilainen, Rossen Milanov, Pablo González o Josep Pons, entre muchos otros, que han dirigido su música con numerosas orquestas.

Desde 2019 ha sido nombrado compositor residente de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Zaragoza. Se han estrenado dos obras: Cinco momentos de Medea, en 2020, y Ruinas de Belchite, en 2021.²⁸ Su relación con el violonchelo y el interés por escribir para este instrumento está estrechamente relacionada con el Trío Arbós —agrupación española de música de cámara fundada en Madrid en 1992— quienes han contribuido a fomentar la música de cámara escrita en España de nueva creación a nivel internacional, haciendo hincapié en la relación compositor-intérprete. Esta agrupación se relaciona directamente con Jesús Torres, ya que previo a que se hubiera fundado, ya entablan conversaciones con Torres para que les escriba una pieza para la formación, cuyo estreno tendrá lugar en el 2001. El Trío Arbós interpreta en auditorios de todo el mundo música de Jesús Torres y la buena relación que se genera da lugar a otras propuestas y dedicatorias, como es el caso de la obra que presenta este trabajo, dedicada a José Miguel Gómez y Juan Carlos Garvayo violonchelo y piano del Trío Arbós estrenada en el Schönberg Center de Viena el 13 de mayo de 2004.

²⁷ Tritó Edicions, “Jesús Torres,” ficha biográfica del compositor, catálogo editorial, acceso 2024.

²⁸ Jesús Torres, *Biografía*. Ibermúsica. <https://www.ibermusica-artists.es/es/artistas/53/jesus-torres> (consultado el 2 febrero 2026).

7. LA PRODUCCIÓN PARA VIOLONCHELO DE JESÚS TORRES

La presencia del violonchelo en el catálogo de Jesús Torres —integrado por 135 obras— resulta especialmente significativa. A continuación, se enumeran las piezas que incorporan este instrumento atendiendo a la plantilla para la que fueron concebidas, ordenadas de menor a mayor número de intérpretes. En primer lugar, figura una sola pieza para violonchelo solo: *Glosa* (2004).

7.1. Obras para violonchelo con acompañamiento

Dentro de su producción, el violonchelo ocupa un papel central, con protagonismo destacado en obras solistas y camerísticas. Entre las composiciones donde ejerce un papel relevante se encuentran *Variaciones* para violonchelo y piano (2004) y *Transfiguración*, para violonchelo solista, acordeón y orquesta de cuerda (2015-2016), esta última concebida con motivo de la obtención de la Beca Leonardo de la Fundación BBVA en 2015. Asimismo, la obra de cámara ocupa un lugar destacado en su catálogo, como se aprecia en los tríos: *Trío*, violín, violonchelo y piano (2001); *Decem*, para violín, violonchelo y piano (2006); *Sappho*, para flauta, violonchelo y piano (2014); *Malagueña ausente*, para violín, violonchelo y piano (2016); *Spes*, para violín, violonchelo y piano (2020); y *Trío n° 2, Elegía Española*, para violín, violonchelo y piano (2022).

Catálogo general de obras con violonchelo

A estas formaciones se suman los cuartetos de cuerda y otras plantillas más extensas, en las que el violonchelo mantiene un papel significativo, integrando texturas y líneas melódicas que evidencian su capacidad expresiva dentro de diferentes contextos instrumentales. Es en este marco que se introduce la narración de sus obras, analizando cómo la instrumentación y la escritura para el violonchelo reflejan la evolución estética y la búsqueda tímbrica del compositor a lo largo de su trayectoria.

Voz

-*Unidad en ella*, para soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violonchelo (1996).

-*Soneto del amor oscuro*, para soprano, flauta, violonchelo y guitarra (1998).

-*Guerra*, versión de cámara del V Movimiento de Evocación de Miguel Hernández (2010/2017), para soprano y quinteto de cuerda (2 violines, viola, violonchelo y contrabajo).

- Coplas*, para soprano, violonchelo y arpa (2015).
- Dos poemas de Antonio Carvajal*, soprano, violín, violonchelo y piano (2016).
- Oda*, voz, flauta, clarinete en La, saxofón barítono, violín, violonchelo y piano (2024).

Cuartetos

- Fugace*, para flauta, violín, violonchelo y piano (1997).
- Poética*, para clarinete, violín, violonchelo y piano (2007).
- Cuarteto con oboe* (2009).
- Cuarteto con saxofón* (2009/2019).
- Cuarteto de cuerda* (2013).
- Cuarteto con piano* (2017).

Quinteto

- Episodios*, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (1999-2000).
- Quinteto con clarinete* (2006/2009).
- Pentesilea*, para flauta, clarinete en si b, violín, violonchelo y piano (2017).
- Itinerario*, para saxofón barítono y cuarteto de cuerda (2020).

Sexteto

- Double II*, para acordeón solista, flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano (2004/2013). *Double*, versión con percusión.
- Aquelarre*, para flauta baja, clarinete bajo, viola, violonchelo, percusión y piano (2010).
- Isis*, para flauta, clarinete bajo, violín, viola, violonchelo y piano (2013).
- Opus incertum*, para flauta, clarinete, saxofón tenor, violín, violonchelo y piano (2018).

Octeto

- Manantial de luz*, para piano solista, flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, percusión y piano (2006-2007).

Ensembles

- Presencia del aire*, para flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, 2 percusionistas, arpa y piano (1992-1993).

-*Diferencias*, para flauta, oboe, clarinete, vibráfono, piano, 2 violines, viola, violonchelo (1999).

-*Partita*, para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, 2 percussionistas, piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo (1998).

-*Cuentos de Andersen*, para recitador y 4 instrumentos (2004-2005).

El panorama compositivo de Jesús Torres refleja una exploración constante de la voz, la instrumentación y la textura musical, manifestando una coherencia estética que atraviesa sus obras desde los primeros ensayos hasta sus composiciones más recientes. En el ámbito vocal, obras como *Unidad en ella* (1996), *Soneto del amor oscuro* (1998) o *Oda* (2024) evidencian su interés por el diálogo íntimo entre la soprano y los instrumentos, creando paisajes sonoros donde la expresión poética se fusiona con un lenguaje instrumental delicadamente estructurado. En la escritura de cámara, sus cuartetos, quintetos y sextetos muestran una constante búsqueda de equilibrio entre la claridad formal y la riqueza tímbrica. Composiciones como *Fugace* (1997) o *Opus incertum* (2018) ejemplifican su capacidad de combinar instrumentos de distintas familias, ampliando las posibilidades expresivas del conjunto sin perder unidad interna. Obras como *Double II* (2004/2013) y *Aquelarre* (2010) evidencian además su interés por la percusión y el color instrumental, ampliando el vocabulario sonoro dentro de la formación de cámara.

En el terreno de los *ensembles*, Torres construye espacios sonoros más amplios, donde la interacción entre los distintos timbres y la articulación de planos sonoros se convierte en eje expresivo, como se aprecia en *Presencia del aire* (1992-1993) o *Partita* (1998). La atención a la textura, la claridad contrapuntística y la sutileza en la combinación instrumental configuran un estilo caracterizado por la transparencia, la precisión y la sensibilidad al detalle. En conjunto, la obra de Jesús Torres constituye un aporte significativo a la música contemporánea española, mostrando un desarrollo estilístico coherente y una constante preocupación por la relación entre la voz, el instrumento y el espacio tímbrico, así como por la interacción entre la tradición y la innovación. Su música combina rigor formal y expresividad poética, ofreciendo un repertorio que dialoga con la herencia musical y al mismo tiempo amplía sus fronteras.

8. *VARIACIONES PARA VIOLONCHELO Y PIANO* DE JESÚS TORRES

La obra ocupa un lugar singular dentro del catálogo de Jesús Torres al constituir uno de los ejemplos más claros de su interés por los procesos de transformación continua del material musical. Aunque la obra toma como punto de partida las *Variationen für Orchester*, op. 31, de Arnold Schönberg, la referencia no se traduce en la adopción de procedimientos seriales ortodoxos, sino en la utilización de la serie como material generador susceptible de ser fragmentado, reinterpretado y proyectado hacia nuevas configuraciones sonoras.

Variaciones para violonchelo y piano desarrolla su discurso mediante la transformación constante de un material generador común. Los procesos de variación actúan sobre los intervalos, las texturas, los gestos instrumentales y las configuraciones tímbricas, de modo que la cohesión de la obra no procede de la reiteración de motivos reconocibles, sino de la permanencia de relaciones estructurales profundas que se manifiestan bajo formas sonoras cambiantes.

En consecuencia, el interés analítico de *Variaciones* reside en observar cómo un material de origen serial es transformado hasta generar una identidad sonora propia. La obra se convierte así en un espacio de convergencia entre construcción rigurosa y exploración acústica, donde el violonchelo y el piano participan de un proceso común de evolución del material, revelando algunos de los rasgos más característicos del pensamiento compositivo de Jesús Torres.

8.1. Arnold Schönberg como referente estético

La figura de Arnold Schönberg (1874–1951) constituye uno de los principales referentes estéticos para comprender la evolución de la música española contemporánea del siglo XX, particularmente en relación con la Generación del 51 y, por extensión, con las generaciones posteriores nacidas en torno a 1960. Su influencia no se manifiesta de manera homogénea ni inmediata, sino a través de distintos estratos históricos, simbólicos y conceptuales que atraviesan la modernidad musical europea y su recepción en España.²⁹

Para los compositores de la Generación del 51 —entre ellos Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y con posterioridad Carmelo Bernaola y Francisco Guerrero Marín—

²⁹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989), 329–345.

Schönberg adquiere una relevancia decisiva en un segundo estadio formativo, cuando estos autores comienzan a viajar al extranjero y a entrar en contacto directo con los principales centros de renovación musical europeos.³⁰ Este proceso supuso un progresivo distanciamiento de la hegemonía estética ejercida durante décadas por la figura de Manuel de Falla, cuyo legado había sido asumido previamente por la denominada Generación musical del 27 —con compositores como Roberto Gerhard (1896–1970) o Ernesto Halffter (1905–1989)— como modelo de modernidad posible dentro del marco cultural español.³¹

Schönberg se erige, así como referente desde una doble lejanía: por un lado, desde la distancia geográfica e histórica de la Europa centroeuropea; por otro, desde una memoria cultural interrumpida por la Guerra Civil española. En este sentido, resulta especialmente significativa la celebración en Barcelona del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología en 1936, apenas unos meses antes del estallido del conflicto bélico, que simboliza un momento de apertura intelectual abruptamente truncado.³² La posterior recepción de Schönberg en España se verá, por tanto, mediada por el exilio —especialmente a través de la figura de Roberto Gerhard, discípulo directo del compositor vienés— y por la lenta reconstrucción del tejido cultural tras la posguerra.³³

Tras la Segunda Guerra Mundial, la figura de Schönberg es reinterpretada desde el prisma del serialismo integral y de los debates estéticos surgidos en torno a los Cursos de Verano de Darmstadt, donde su legado es asumido, cuestionado y reformulado por compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Luigi Nono.³⁴ En este contexto, aunque Schönberg permanece como punto de partida histórico de la modernidad musical, será Antón Webern (1883–1945) quien adquiera un papel central como modelo de una nueva música para una nueva sociedad: una música despojada, concentrada y estructuralmente radical, que aspiraba —al menos de forma hipotética— a desligarse de los fantasmas ideológicos y morales asociados a los horrores del siglo XX.³⁵

³⁰ Luis G. Iberní, “La Generación del 51 y la modernidad musical en España,” en *La música contemporánea en España*, ed. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2000), 157–182.

³¹ Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 211–238.

³² Emilio Casares, “El Congreso de Musicología de Barcelona de 1936 y la ruptura cultural,” *Revista de Musicología* 14, no. 1–2 (1991): 45–67.

³³ Joaquim Homs, *Roberto Gerhard y su tiempo* (Barcelona: Antoni Bosch, 1987), 93–118.

³⁴ Ulrich Dibelius, *La música contemporánea después de 1945* (Madrid: Alianza Música, 1994), 61–98.

³⁵ Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003), 119–146.

Esta lectura encuentra una formulación explícita en los escritos teóricos de Pierre Boulez, particularmente en *Points de repère* y *Penser la musique aujourd'hui*, donde el compositor francés plantea la necesidad de una tabula rasa estética como respuesta a lo que interpreta como el fracaso de la cultura burguesa europea.³⁶ Para Boulez, Webern encarna la culminación lógica del pensamiento serial, mientras que Schönberg representa un momento de transición todavía ligado a categorías expresivas heredadas. No obstante, esta jerarquización no anula el papel fundacional de Schönberg como iniciador de la ruptura con el sistema tonal y como catalizador de una nueva conciencia estructural del material musical.

En el contexto español, y especialmente para la generación de compositores activos entre 1960 y 1990, Schönberg continúa siendo un punto de referencia ineludible, no tanto como modelo estilístico directo, sino como punto de partida hacia la modernidad. Su pensamiento compositivo —basado en la coherencia interna del material, la emancipación de la disonancia y la articulación formal como proceso— constituye un horizonte teórico desde el cual los compositores españoles elaboran lenguajes propios, integrando o superando los postulados seriales.³⁷ En este sentido, la obra de Jesús Torres se sitúa dentro de una tradición que reconoce en Schönberg el origen de la modernidad musical, pero que asume dicho legado desde una perspectiva crítica, histórica y perceptiva, acorde con los planteamientos estéticos del cambio de siglo.

³⁶ Pierre Boulez, *Points de repère I* (Paris: Christian Bourgois, 1981); Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1963).

³⁷ Antonio Notario, *La música española contemporánea* (Madrid: Nerea, 2007), 173–198.

8.1.1. *Variaciones para orquesta Op. 31 de A. Schönberg*

Para comprender los procesos de transformación estructural y tímbrica presentes en *Variaciones* de Jesús Torres resulta necesario examinar previamente la obra que actúa como punto de partida conceptual de su homenaje: las *Variationen für Orchester*, op. 31, de Arnold Schönberg. No obstante, el interés analítico de esta investigación no reside en la serie como mecanismo compositivo autónomo, sino en los materiales celulares que la constituyen y en las posibilidades de desarrollo que estos ofrecen una vez sometidos a procesos de fragmentación y reinterpretación.

Con este propósito, la serie original ha sido estudiada desde los principios de la teoría de conjuntos (*Pitch-Class Set Theory*), permitiendo identificar las relaciones interválicas y las estructuras tricordales que subyacen a su organización interna. Este enfoque resulta especialmente pertinente, ya que Torres no adopta la serie dodecafónica como elemento constructivo en sentido estricto, sino que utiliza determinados sonidos, células y configuraciones interválicas como puntos de anclaje o detonantes de nuevas acciones sonoras. Cada elemento de la serie se convierte así en el origen potencial de procesos de expansión, contracción, transformación tímbrica y reformulación estructural que terminan configurando una obra completamente nueva.

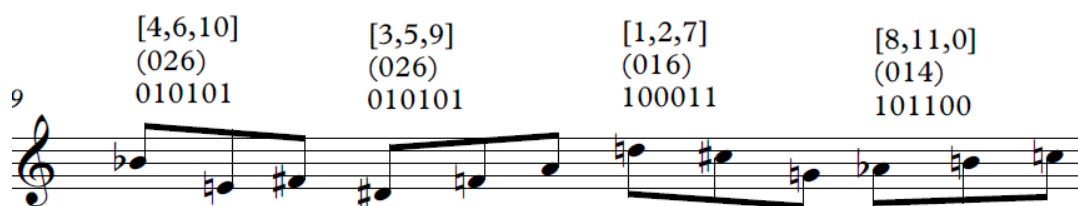
La segmentación de la serie en tricordios mediante el análisis de clases de altura (*Pitch Classes*) permite, además, esclarecer la lógica constructiva del modelo schönberguiano y comprender los mecanismos de disgregación que posteriormente Torres aplicará al material de partida. De este modo, la referencia a Schönberg deja de operar como una simple evocación histórica para convertirse en un laboratorio generativo desde el que se proyectan nuevas relaciones sonoras, nuevas texturas y formas de organización musical.

La serie de la Op. 31 presenta una construcción particularmente sofisticada, fundamentada en propiedades simétricas derivadas del tritono y en relaciones interválicas de gran coherencia interna, rasgos característicos de la estética de Schönberg y de las posteriores elaboraciones desarrolladas por Anton Webern.³⁸ Precisamente esta economía de materiales y esta capacidad para generar múltiples estructuras a partir de relaciones mínimas constituyen algunos de los aspectos que más interesan a Torres, quien traslada

³⁸ Estas características anticipan procedimientos que serían desarrollados por diversos compositores de la Segunda Escuela de Viena y que, tras la Segunda Guerra Mundial, encontrarían nuevas formulaciones en los planteamientos seriales de Darmstadt.

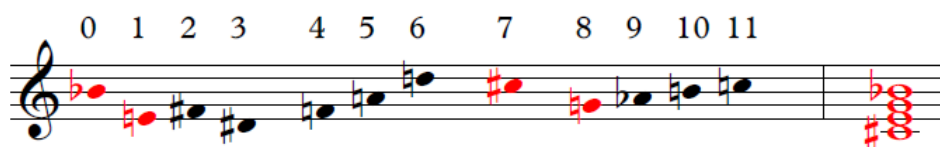
dichos principios al ámbito del timbre y de la percepción sonora. En consecuencia, *Variaciones* puede entenderse como un proceso de transformación en el que la lógica serial original se disuelve progresivamente para dar paso a una organización fundamentada en la evolución tímbrica, la resonancia y la continua metamorfosis del material musical.

Catalogación de tricordios en el marco del sistema de conjuntos de clases de altura (*pitch-class set theory*)³⁹, a partir de la forma normal, la forma primaria y el vector interválico, figura 1.



Ej. 1. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. Catalogación de la serie en el sistema de *pitch-class theory*.

Como se observa en la Figura 2, la serie de doce tonos articula dos tritonos (Sib–Mi / Do#–Sol) distribuidos simétricamente entre el primer y el segundo hexacordo, en las posiciones 0–1 y 7–8.⁴⁰



Ej. 2. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. La serie de doce sonidos de Schönberg.

Como señala Richard Taruskin⁴¹, la combinación de estos intervalos —que configura un ciclo de terceras menores, es decir, el acorde de séptima disminuida— puede considerarse, con rigor analítico, la forma generadora de toda la obra (*Grundgestalt*)⁴². Además, resulta significativo que Arnold Schönberg privilegie un número reducido de formas de la serie para articular la estructura de alturas, manteniendo como eje el ciclo de terceras menores⁴³ —con la inclusión sistemática de sus formas retrógradas.

³⁹ Joseph N Straus, 2016. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company.

⁴⁰ Dentro de la serie de doce notas y en el principio de cada hexacordo.

⁴¹ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), (pág. 706–707)

⁴² La *Grundgestalt* en Schönberg no es exactamente el acorde de séptima disminuida ni el ciclo de terceras menores, sino una idea generadora compleja donde intervienen simultáneamente alturas, intervalos, ritmo y potencial de desarrollo.

⁴³ Base constructiva del lenguaje clásico, aun si principio funcional ni direccional.



Ej. 3. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. Conjunto de terceras en la serie de doce notas.

Este conjunto constituye lo que Taruskin⁴⁴ denomina un “complejo de serie”, una especie de matriz de referencia que puede compararse con una “región tonal”⁴⁵. Estas formas comparten una propiedad importante: todas mantienen invariantes los tritonos 1 y 2 en las mismas posiciones (figura 4). En la estructura serial del tema (figuras 4 y 5) se emplea un subconjunto del complejo de serie formado por las formas P-0, R-0, I-9 y RI-9. Aquí, P indica la forma directa de la serie, R su retrógrado, I la forma inversa o contraria, y RI el retrógrado inverso (o inverso retrógrado). Las demás transformaciones de la serie no desaparecen, sino que se reservan para el acompañamiento.

Las notas rojas señalan la aparición de los dos tritonos, 4ª aumentada, estructurales. Como se verá más adelante, su ubicación en puntos específicos de la línea melódica no es arbitraria, sino que cumple una función articuladora dentro del discurso musical. Las notas rojas destacan la presencia de los dos tritonos principales (tritono 0-1 y 7-8). La ubicación de estos tritonos en ciertos puntos de la línea melódica no es casual, sino que cumple una función estructural dentro del discurso musical.

⁴⁴ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), (pág. 689)

⁴⁵ Desempeña una función estructural comparable, en cierto sentido, a la que una región tonal ejerce dentro del sistema tonal. Una especie de matriz de referencia.

Ej. 4. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31. El complejo de serie.

Ej. 5. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc. 34-57. Estructura serial del tema.

Análisis formal de *Variaciones para orquesta* Op. 31

El tema del Op. 31 puede considerarse un ejemplo de la aplicación práctica de algunas configuraciones formales abstractas descritas teóricamente por Schönberg en su libro *Fundamentals of Musical Composition*⁴⁶. Como se demostró en un estudio previo⁴⁷, el tema puede analizarse, a un nivel amplio de organización, como una “pequeña forma ternaria”⁴⁸ (a-b-a’), cuya sección principal (a) se construye siguiendo el modelo del “período”, subdividido en “antecedente” y “consecuente”. La sección recapitulativa (a’) presenta una versión resumida de a, mientras que la sección contrastante (b) se configura como un patrón simple de “propuesta-respuesta”. Ambas estrategias corresponden a procedimientos clásicos-románticos, tal como lo indicará Schönberg.⁴⁹

Esquema formal por compases (Op. 31, compases 34–57)

NIVEL 1 — Forma global (pequeña forma ternaria)

Sección	Compases	Función
a	34–41	Exposición del tema (período)
b	42–49	Sección contrastante (propuesta–respuesta)
a’	50–57	Recapitulación abreviada del tema

NIVEL 2 — Articulación interna de cada sección

Sección a (34–41): Período

Subfunción	Compases	Descripción
Antecedente	34–37	Primera presentación de la serie (P0 / R0). Frase conclusiva abierta.
Consecuente	38–41	Respuesta que completa el período. Cierre más estable.

Sección b (42–49): Propuesta–respuesta

Subfunción	Compases	Descripción
Propuesta	42–45	Material contrastante, más fragmentado.
Respuesta	46–49	Continuación que equilibra la propuesta.

⁴⁶ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*. Londres: Faber & Faber, 1990.

⁴⁷ Carlos Almada, “Aspectos de la construcción temática de Arnold Schönberg a partir de sus escritos teóricos sobre forma.” *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n. 20 (2009): 37-39.

⁴⁸ Este pensamiento analítico admite una interpretación próxima al modelo del período descrito por Schönberg en *Fundamentals of Musical Composition*. Porque existen otros análisis del Op. 31 que enfatizan más la lógica serial que la herencia formal clásica.

⁴⁹ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*. Londres: Faber & Faber, 1990, 119-126.

Sección a' (50–57): Recapitulación abreviada

Subfunción	Compases	Descripción
Síntesis del antecedente	50–53	Reaparición condensada del inicio.
Cierre recapitulativo	54–57	Conclusión del tema, versión reducida del consecuente.

NIVEL 3 — Nivel motivico (*Grundgestalt* y variaciones)⁵⁰

Gs (*Grundgestalt* superficial): La presentación audible completa del motivo generador. Es la idea básica tal como aparece en la superficie musical.

Gc (*Grundgestalt* concreta): Los fragmentos internos que componen la Gs. Son células interválicas fundamentales que sirven como unidades generadoras.

DV1 (Desarrollo variacional de primer orden): Primer nivel de transformación del material. Las Gc se modifican ligeramente (Ga, Gv) para generar continuidad y desarrollo sin perder identidad.

La **Gs** se segmenta en tres **Gc** superpuestos (A, B y C). [...] Las **Ga** constituyen los elementos de referencia para la fase de variación en desarrollo de primer orden (**DV1**).

La figura 6 propone un análisis formal estratificado del tema.

Motivo	Compases donde aparece	Función
Gc A	34–35	Núcleo inicial de la <i>Grundgestalt</i>
Gc B	35–36	Continuación interválica
Gc C	36–37	Cierre del antecedente
Ga / Gv	38–57	Variaciones de primer y segundo orden a lo largo de b y a'

NIVEL 4 — Nivel micro formal (progresión serial)

En la estructura serial del tema (serie) se emplea un subconjunto del complejo de serie formado por P0, R0, I9 y RI9.

Compases	Forma serial predominante
34–38	P0 (entrada completa)
38–41	R0 / I9 (fragmentaciones)
42–49	RI9 + transformaciones parciales
50–57	P0 abreviada + recombinaciones

⁵⁰ Constituye uno de los elementos estructurales fundamentales a partir de los cuales se articula la *Grundgestalt*.

Síntesis del esquema:

Compases 34–57 — Estructura formal del tema (Op. 31)

1. Sección a (34–41) — Período
 - 34–37: Antecedente
 - 38–41: Consecuente
2. Sección b (42–49) — Propuesta–respuesta
 - 42–45: Propuesta
 - 46–49: Respuesta
3. Sección a' (50–57) — Recapitulación abreviada
 - 50–53: Síntesis del antecedente
 - 54–57: Cierre recapitulativo

Presentación de la serie (elemento generador) en la partitura

Molto moderato (♩: 88)

Vel

Kbs

p zart

p

Ej. 6. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc, 34-38. Primera entrada completa de la serie de 12 notas.

etwas drängend

Fl 1.2.

Ob 1.

Kl 1.

Bs Kl.

Fg 1.

Hr 2. m. Dpf.

Hrf.

I. Gg.

II. Gg.

Br.

Vel.

Kbs

p pizz

p

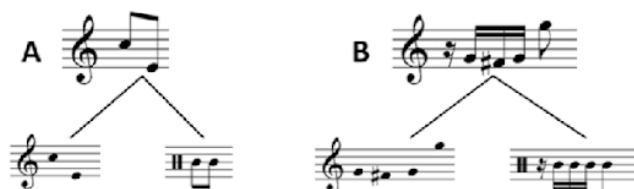
Ej. 7. Schönberg: *Variationen für Orchester* Op. 31, cc, 9-13. Preparación de la entrada de la serie mediante apariciones parciales de la misma en diversas transposiciones.

Análisis temático de la *Grundgestalt* (Gc), se segmenta en elementos motivicos.



Ej. 8. Una *Grundgestalt* y sus dos componentes.

De cada componente Gc se obtienen dos secuencias: una interválica y otra rítmica (figura 9).



Ej. 9. Abstracciones Ga obtenidas a partir de los Gc de la Figura 7.

Las Ga son los elementos básicos usados para generar variaciones de primer orden (DV1). Una variante de la *Grundgestalt* (Gv) aparece cuando una forma básica (Ga) se transforma (por inversión, aumento, etc.). Cuando esas formas interválicas y rítmicas se combinan, generan una unidad musical concreta, parecida a un motivo: la variante fenoménica (Pv). A partir de una Pv pueden surgir nuevas transformaciones más libres, lo que se llama variación de segundo orden (DV2), y se organizan según su origen. En la *Op. 31* de Arnold Schönberg, el análisis parte de su forma básica (Gs), que contiene todo el material. Esta se divide en tres componentes (A, B y C), de los que se derivan varias formas abstractas (Ga). Las derivadas del grupo C pueden entenderse como desarrollos de las anteriores, lo que indica que la variación de primer orden se mantiene dentro del propio sistema de la *Grundgestalt*.⁵¹



Ej. 10. Arnold Schönberg: *Variationen für Orchester Op. 31*. La Gs y los Gc A, B y C.

⁵¹ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), (págs. 689, 706-707)

Clasificación en sistema de *pitch class*

En las *Variaciones*, el análisis pone de manifiesto una articulación serial estructurada mediante *tricordios*, entendidos como una división del *hexacordio* que Schönberg adopta como fundamento constructivo de sus series de doce sonidos, definidos en términos de *pitch class* (Do = 0):

[4, 6, 10]	-	(026)
[3, 5, 9]	-	(026)
[1, 2, 7]	-	(016)
[8, 11, 0]	-	(014)

Schönberg construye la *Grundgestalt* (forma fundamental) desde una cadena progresiva de *tricordios*, con un núcleo (026) que se desestabiliza gradualmente hacia (016) y (014).

Formulación del planteamiento analítico de la lógica interna:

- La serie no busca contraste armónico, sino deriva interválica controlada.
- La estructura se presenta como mutación de *tricordios*.

Secuencia funcional:

Etapas	<i>Tricordio</i>	<i>Set-class</i>	Carácter
T1	[4,6,10]	(026)	simétrico, estable
T2	[3,5,9]	(026)	simétrico, estable
T3	[1,2,7]	(016)	asimétrico, tenso
T4	[8,11,0]	(014)	cromático, inestable

Una de las conclusiones parciales del análisis de la obra de Schönberg es que la *Grundgestalt* se estructura mediante una simetría que equivale a tensión, la cual, a su vez, se identifica con el cromatismo.

8.2. Jesús Torres, características constructivas de las *Variaciones para violonchelo y piano*

La obra *Variaciones para violonchelo y piano* de Jesús Torres se inscribe en una estética posserial en la que el pensamiento estructural heredado de la Segunda Escuela de Viena es asumido de forma crítica y no dogmática. Lejos de una aplicación ortodoxa del sistema dodecafónico, Torres articula el discurso musical a partir de procedimientos derivados del serialismo, integrados en un lenguaje que prioriza la expresividad, la densidad tímbrica y la transformación perceptiva del material.

Uno de los rasgos constructivos fundamentales de la obra es la relectura de modelos seriales históricos —en particular, de Arnold Schönberg— mediante mecanismos de cita, alusión y disolución estructural. Este enfoque permite que el material de partida funcione como referente latente, más que como principio normativo de organización.

8.2.1. Intertextualidad e idealización del referente

Tras la crisis del serialismo integral formulada en el seno de Darmstadt a finales de la década de 1950, numerosos compositores comenzaron a replantear la relación entre material, forma y significado. El agotamiento de una concepción estrictamente estructural del discurso musical propició la aparición de estrategias compositivas basadas en la cita, el *collage* y la intertextualidad, entendidas no como gestos eclécticos, sino como procedimientos críticos que permiten reactivar la memoria musical dentro de un nuevo marco estético.⁵²

En este contexto, la cita deja de funcionar como simple referencia externa para convertirse en un elemento estructural, cargado de significado histórico y semántico. La obra ya no se concibe como un sistema cerrado, sino como un campo de resonancias, en el que materiales preexistentes —seriales, tonales o estilísticos— son recontextualizados mediante técnicas de superposición, fragmentación y desplazamiento.⁵³ Este planteamiento se distancia tanto del neoclasicismo como del historicismo, situándose en una lógica de relectura crítica del pasado.

Un ejemplo paradigmático de esta actitud es *Sinfonia* (1968–69) de Luciano Berio, obra clave en la consolidación de un lenguaje musical explícitamente intertextual.

⁵² Gian-Mario Borio, y Danuser Hermann, eds. 1997. *Im Schatten des Kunstwerks: Kompositionsforschung heute*. Mainz: Schott.

⁵³ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, 3.^a ed. (Oxford: Oxford University Press, 2010), 215–218.

En el célebre tercer movimiento, Berio articula un complejo entramado de citas —con la *Sinfonía n.º 2* de Mahler como eje estructural— sobre el que se superponen fragmentos de Debussy, Ravel, Strauss, Schönberg, Webern o Boulez, así como textos de Samuel Beckett⁵⁴. El *collage* no opera aquí como acumulación arbitraria, sino como un dispositivo de escucha histórica, donde los materiales citados conservan su identidad al tiempo que se integran en un nuevo discurso.

Berio entiende la intertextualidad como una prolongación natural del pensamiento estructural: la organización del material no se abandona, sino que se amplía hacia una dimensión semántica y cultural. En este sentido, la cita se convierte en un acto compositivo consciente, que articula tensión entre reconocimiento y extrañamiento, entre memoria y transformación.⁵⁵ Esta concepción tendrá una influencia decisiva en la música europea de las décadas posteriores, especialmente en compositores que, sin renunciar a técnicas seriales o posseriales, incorporan procedimientos alusivos como estrategia expresiva. Desde esta perspectiva, el uso del *collage* y la cita en la música posterior a Darmstadt puede entenderse como una respuesta crítica al dogma de la autonomía absoluta del material. Lejos de suponer una regresión, estas prácticas amplían el campo de significación musical y permiten establecer continuidades con la tradición, integrando pasado y presente en un mismo plano estructural.⁵⁶

8.2.2. Entre serialidad y timbre: referentes estéticos y técnicas extendidas a lo largo de la obra

En la obra, Torres desplaza alternativamente el foco desde una organización estrictamente serial hacia la interacción entre material estructural y color tímbrico, articulando de forma consciente la relación entre los referentes históricos y la experimentación sonora contemporánea.

Aunque mantiene vínculos con la serie de Schönberg presente en las *Variaciones para orquesta*, Op. 31, dichos vínculos funcionan como marcos perceptivos más que como sistemas prescriptivos. De este modo, el discurso compositivo se configura en un plano donde el timbre adquiere un estatuto equivalente al de la altura dentro de la construcción formal.

⁵⁴ Luciano Berio, *Two Interviews*, trans. David Osmond-Smith (New York: Marion Boyars, 1985).

⁵⁵ David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (London: Royal Musical Association, 1991).

⁵⁶ David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

-Referentes seriales y heteronimia del material

Torres selecciona fragmentos de la serie dodecafónica —principalmente *tricordios* de alto valor interválico— para establecer puntos de anclaje motivico. Estos elementos son reconocibles, pero no necesariamente secuenciados de forma estricta, lo que permite que la identidad serial se diluya progresivamente dentro de la textura musical. Este procedimiento remite a una lógica posserial, donde la serie funciona como referente histórico y generador de tensión, más que como generador exclusivo de material.⁵⁷

El compositor opera con heteronimia del material, es decir, los mismos *tricordios* pueden aparecer bajo distintas articulaciones, registros o contextos tímbricos. La reaparición de estos formantes⁵⁸ crea continuidad perceptiva sin exigir rigidez estructural, integrando el principio de serialismo en un marco de libertad expresiva.

-Técnicas extendidas y exploración tímbrica

A medida que la obra progresa, Torres incorpora técnicas extendidas en el violonchelo y el piano, que amplían la paleta expresiva y permiten la recontextualización de los formantes seriales. Entre estas técnicas destacan:

- Violonchelo: *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissandi* microtonales, armónicos naturales y artificiales, *pizzicati* diversos y fricción percusiva sobre la madera.
- Piano: resonancia de pedal y combinaciones de resonancias parciales que generan texturas polifónicas atípicas.

Estas estrategias tienen un doble efecto: primero, modifican la percepción de los *tricordios*, transformando su identidad sonora; segundo, generan un continuo diálogo entre altura y color, donde el timbre se convierte en un parámetro formal con la misma relevancia que la serie.⁵⁹

⁵⁷ Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4.ª ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2016).

⁵⁸ Desde una perspectiva estructural, los tricordios presentes en *Variaciones* desempeñan una función análoga a la de los formantes definidos por Cristóbal Halffter: unidades mínimas dotadas de identidad propia y capacidad generadora dentro del discurso musical. Derivados del material interválico de la Op. 31 de Schönberg, estos núcleos celulares constituyen el punto de partida de los procesos de variación y transformación que articulan la obra de Jesús Torres.

⁵⁹ David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

-Integración de serie y timbre

El resultado de esta articulación entre serie y timbre es un lenguaje híbrido, en el que los elementos seriales funcionan como puntos de referencia internalizados, mientras que la percepción sonora se organiza a través de relaciones de color, textura y densidad. El timbre deja de ser un simple vehículo expresivo y se convierte en principio organizador, capaz de transformar, ocultar o revelar la identidad de los formantes seriales según la intención expresiva de cada variación.

En este sentido, Torres refleja la influencia de la música europea posterior a Darmstadt y de prácticas como las de Berio, Ligeti o Boulez, donde la manipulación del color instrumental y la integración de técnicas extendidas son fundamentales para la articulación de discursos intertextuales y posseriales.⁶⁰ La obra demuestra cómo un material heredado puede trascender su función original, generando un lenguaje autónomo que combina referencias históricas, exploración tímbrica y procedimientos compositivos contemporáneos.

8.2.3. Negra = 72 brumoso. Sistema serial y clasificación de los formantes

El primer bloque de las variaciones, indicado con el carácter *Negra = 72, brumoso*, establece el marco estético y técnico de la obra. El tempo moderado y la indicación expresiva sugieren desde el inicio una sonoridad difusa, de contornos borrosos, que se traduce compositivamente en una escritura basada en agrupaciones interválicas reconocibles, pero sometidas a procesos de fragmentación y recontextualización.

Torres trabaja con la misma familia de *tricordios* —y, por extensión, con la misma serie de referencia— que aparece en las *Variaciones para orquesta*, Op. 31, de Arnold Schönberg. No obstante, esta coincidencia no implica una aplicación estricta del principio serial. La serie no actúa como principio generador exhaustivo ni organiza de forma sistemática el parámetro de altura; se emplea, más bien, como recurso expresivo asociado a la cita y como dispositivo estructural que posibilita la generación de nuevo material.

Desde el punto de vista técnico, el compositor selecciona determinados tricordios característicos —especialmente aquellos con fuerte carga interválica y cromática— y los utiliza como formantes: unidades reconocibles que actúan como focos de identidad sonora dentro del discurso. Estos formantes no se desarrollan mediante transformaciones

⁶⁰ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, 3.^a ed. (Oxford: Oxford University Press, 2010).

canónicas (P, I, R, RI), sino a través de procedimientos de expansión, solapamiento, variación registral y redistribución tímbrica entre el violonchelo y el piano.

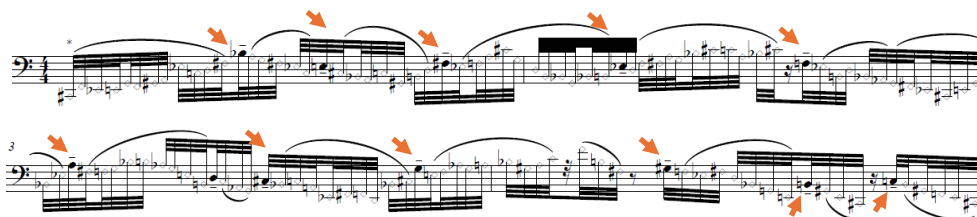
En este proceso, el material serial pierde progresivamente su condición de estructura subyacente explícita y se transforma en materia sonora autónoma. La serie primigenia de raíz schönbergiana se diluye dentro del tejido musical, quedando absorbida por una lógica constructiva propia, donde prima la percepción del color interválico y la tensión armónica local frente a la coherencia serial global. La clasificación de los formantes en este primer bloque puede entenderse, por tanto, no como una taxonomía estrictamente serial, sino como un sistema de reconocimiento perceptivo: determinados *tricordios* funcionan como nodos estructurales recurrentes, cuya reaparición —siempre transformada— contribuye a la cohesión formal sin recurrir a una literalidad serial. Este enfoque sitúa la obra en una línea claramente posdarmstadtiana, donde el serialismo se asume como lenguaje histórico interiorizado, más que como método compositivo prescriptivo.

Torres presenta la serie de Schönberg mediante un procedimiento constructivo que consiste en la incorporación progresiva de sonidos ejecutados con media presión y carácter difuso antes de la aparición de cada una de las notas estructurales de la serie. De este modo, los sonidos reales —Sib, Mi, Fa $\sharp$ y las restantes alturas que completan los cuatro tricordios generadores— actúan como puntos de llegada y articulación formal, mientras que las notas brumosas que los preceden generan una nebulosa tímbrica que prolonga, anticipa y difumina su percepción. Cada altura estructural se convierte así en un centro de referencia desde el que se proyecta el recorrido hacia la siguiente, estableciendo un proceso continuo de tensión y resolución sonora.

En consecuencia, el carácter *brumoso* no constituye únicamente una indicación expresiva, sino la manifestación audible de un procedimiento compositivo riguroso. La serie de Schönberg permanece deliberadamente velada bajo una superficie tímbrica en constante transformación, de manera que su presencia puede percibirse más como huella estructural que como exposición temática explícita. Como se demostrará posteriormente, estas configuraciones sonoras responden además a procesos de serialización estrictamente organizados, integrados dentro de una lógica constructiva de gran coherencia interna.

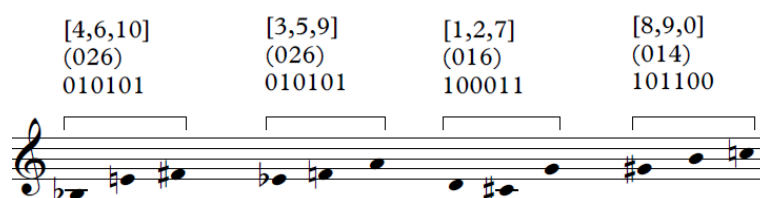
Desde esta perspectiva, la referencia a la Op. 31 deja de funcionar como una cita reconocible para convertirse en el sustrato generador de una nueva realidad musical. El material original es sometido a sucesivos procesos de expansión, fragmentación y

transformación tímbrica, hasta el punto de que la serie schönbergiana acaba diluyéndose en el propio devenir de la obra. Lo que permanece no es su apariencia superficial, sino las relaciones estructurales profundas que sustentan el discurso compositivo de Jesús Torres.



Ej.11. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1-4. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

Notas de la serie dodecafónica de Arnold Schönberg (flechas rojas), disueltas entre sonidos de mínima presión —escritos con cabezas en forma de rombo—. Figura n.º 11:



Ej. 12. División en *tricordios* de la serie de doce notas. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*.

Comparación de *tricordios* por sus vectores:

[4,6,10]	=	(026)
[3,5,9]	=	(026)
[1,2,7]	=	(016)
[8,9,0]	=	(014)

Al concluir la primera serie de doce sonidos —en clara filiación con el modelo de Arnold Schönberg—, Jesús Torres introduce cuatro notas que anticipan la serie siguiente. Este conjunto se organiza en dos tricordios (014), interpretable como un guiño explícito al pensamiento serial schönberguiano y, de forma más sutil, al legado de Anton Webern⁶¹. La concatenación del tricordio (014) (Fa–Fa♯–La / Fa♯–La–Sib) refuerza una lógica interválica basada en la expansión por semitono y tercera menor.

⁶¹ Cfr. Anton Webern, *Symphony*, op. 21 (1928), *Concerto*, op. 24 (1934) y *Variations for Piano*, op. 27 (1936), donde tricordios y tetracordios desempeñan una función estructural generadora.



Ej. 13. Cuatro notas después de la presentación de la serie de doce. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 5, 6. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

El uso del material constructivo es distinto en cada caso de estudio:

- Para Arnold Schönberg, el *tricordio* es estructura
- En el caso de Jesús Torres, el *tricordio* funciona como un gesto *constructivo*

8.2.4. Estudio del timbre: notas romboidales y sonido a media presión

El espectralismo francés, representado por figuras como Gérard Grisey⁶² y Tristan Murail⁶³, se fundamenta en la exploración de relaciones derivadas del espectro sonoro. En este contexto, resulta especialmente relevante la interacción entre notas producidas a media presión y aquellas obtenidas mediante pulsación natural, en la medida en que ambas configuran distintos grados de proximidad respecto a los parciales de un mismo fenómeno acústico.

A partir de este marco teórico, y en una primera hipótesis previa a la entrevista⁶⁴ con el compositor, se planteó que las notas escritas en forma de rombo podían responder a una organización de tipo espectral. Concretamente, se propuso que cada una de estas configuraciones presentaría una base espectral referencial en torno a las alturas de una serie derivada de Arnold Schönberg, estableciendo así una posible convergencia entre pensamiento espectral y herencia serial.

Sin embargo, tras la entrevista⁶⁵ y la aproximación analítica expuesta por Jesús Torres, esta hipótesis debe ser reconsiderada. Aun cuando las correspondencias armónicas a través de los parciales resultan verificables y coherentes desde un punto de vista analítico, no constituyen el fundamento generador del material. Es decir, la validez interna del modelo espectral no implica su correspondencia con el proceso compositivo real.

En este sentido, Torres no construye los materiales romboidales a partir de una lógica espectral, aunque estos puedan sugerir una apariencia armónica próxima a los parciales. Su procedimiento responde, en cambio, a un principio matricial de naturaleza

⁶² Gérard Grisey (1946–1998)

⁶³ Tristán Murail (1947–)

⁶⁴ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

⁶⁵ Ídem.

numérica, basado en la articulación de intervalos de 1 semitono y 2 semitonos (tono), en una lógica cercana a los planteamientos teóricos de Allen Forte⁶⁶. Este sistema será desarrollado con mayor detalle en el apartado siguiente. Desde la perspectiva de la hipótesis espectral —asumida aquí como modelo hermenéutico y no como principio generativo—, el análisis puede reformularse con mayor precisión conceptual. En una primera aproximación, el material podría interpretarse como organizado en torno a un Sib (primera altura de la serie en *Variationen für Orchester*, Op. 31 de Arnold Schönberg), que opera como polo direccional dentro del agregado de las doce notas en configuración romboidal. Asimismo, puede plantearse como hipótesis que cada una de las notas estructurales de la serie genera progresivamente su propio campo de resonancias y proyecciones armónicas. No obstante, el Sib inicial parece asumir una función privilegiada como eje acústico de referencia, al constituir el punto de partida tanto del gesto sonoro como de la serie heredada de Schönberg. El presente análisis se centrará, por ello, en el estudio de las primeras notas del proceso y, particularmente, en el papel articulador del Sib como posible centro de irradiación tímbrica.

Desde esta perspectiva, dicha altura adquiere también una dimensión simbólica, al remitir al origen histórico del material generador de la obra. Esta circunstancia permite establecer ciertas afinidades con planteamientos posteriores de la música posserial y con una concepción del sonido entendida como fenómeno en expansión. Sin embargo, tales convergencias deben interpretarse en un plano estrictamente conceptual, pues la organización del material en Jesús Torres responde a principios constructivos propios y no a una aplicación directa de los procedimientos espectrales desarrollados por Gérard Grisey y Tristan Murail.⁶⁷

En consecuencia, aunque la hipótesis espectral proporciona un marco analítico sólido —especialmente en términos de centralidad perceptiva y proyección armónica—, no describe el sistema generador efectivo del material. Este responde, en la obra de Torres, a una lógica matricial numérica que trasciende la interpretación estrictamente espectral.⁶⁸

⁶⁶ Cfr. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973). La equivalencia “1 = semitono / 2 = tono” se emplea aquí como reducción pedagógica de las clases interválicas (ic1, ic2) propias del sistema de conjuntos de clases de altura.

⁶⁷ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

⁶⁸ La presente hipótesis posee un valor eminentemente analítico y perceptivo. Aunque determinados comportamientos de las notas romboidales permiten establecer analogías con procedimientos de proyección espectral, las declaraciones del propio Jesús Torres descartan una planificación compositiva basada en principios espectralistas estrictos. Por ello, esta lectura debe entenderse como una herramienta interpretativa destinada a explorar posibles relaciones acústicas presentes en la superficie sonora de la obra.

Hipótesis inicial:



Ej. 14. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1-10. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-La serie armónica real de Sib ($\text{Sib}1 \approx 58,27 \text{ Hz}$) produce:

- Armónicos no temperados
- Micro desviaciones claras (3ª, 7ª, 11ª, 13ª, etc.)
- Un campo no cromático ni cerrado en 12 notas

Cuando las notas representadas en rombo constituyen un agregado cromático completo, o un subconjunto que simula la serie de los doce tonos, deja de tratarse de una serie armónica natural y se convierte en una construcción abstracta. En consecuencia, bajo esta primera hipótesis, no sería posible hablar de una “serie armónica de doce sonidos” fundamentada en una única nota fundamental real.

Tabla de los armónicos superiores de Sib2 (116,54 Hz) – primera hipótesis de correspondencia armónica:⁶⁹

Nº parcial	Frecuencia (Hz)	Altura aprox.	Relación interválica
1	116,54	Sib2	Unísono Fundamental
2	233,08	Sib3	Octava
3	349,62	Fa4 ($\approx$)	Octava + quinta justa
4	466,16	Sib4	Doble octava
5	582,70	Re5 ($\approx$)	Tercera mayor natural sobre la segunda octava
6	699,24	Fa5 ($\approx$)	Quinta justa sobre la segunda octava
7	815,78	Lab5 ($\approx$)	Séptima menor natural (microtonal) (parcial armónico respecto al sistema temperado)
8	932,32	Sib5	Triple octava
9	1048,86	Do6 ($\approx$)	Segunda mayor natural sobre el 8.º parcial. Novena mayor aproximada
10	1165,40	Re6 ($\approx$)	Tercera mayor natural. Décima (3º sobre doble 8ª)
11	1281,94	$\approx$ Fa6 rebajado	Parcial armónico microtonal
12	1398,48	Fa6 ($\approx$)	Quinta justa sobre la triple octava. Duodécima

Desde esta perspectiva, en el lenguaje espectral contemporáneo se podrían enmarcar tres posibles enfoques para esta estructura (primera hipótesis):

⁶⁹ Tabla de los armónicos superiores de Sib2 (116,54 Hz). Primera hipótesis de correspondencia armónica. Las alturas son aproximaciones al sistema temperado; los parciales 7.º y 11.º presentan desviaciones microinterválicas significativas.

Tabla A. Espectralidad simbólica o metafórica

Aspecto	Descripción
Nota-polo	Sib como eje perceptivo y centro de irradiación sonora.
Función de los rombos	Sonidos derivados, resonantes o satélites asociados a la nota-polo.
Relación con la serie	Coincidencia parcial entre determinadas notas romboidales y alturas de la serie homenaje a Schönberg.
Tipo de correspondencia	Simbólica y perceptiva, no acústicamente demostrable.
Valor analítico	Permite interpretar la recurrencia de ciertas alturas como huella sonora de un centro generador.
Limitaciones	No implica la existencia de una construcción espectral estricta.

Tabla B. Serie armónica proyectada en temperamento igual

Aspecto	Descripción
Fundamental	Sib2 (116,54 Hz).
Procedimiento	Aproximación de los parciales naturales al semitono más cercano del sistema temperado.
Parciales estables	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10 y 12.
Parciales desviados	7 y 11 principalmente.
Resultado	Aparición de alturas repetidas y ausencia de determinados sonidos cromáticos.
Consecuencia	La serie armónica natural no genera por sí sola una colección completa de doce sonidos.
Limitaciones	Reducción de las desviaciones microtonales inherentes al espectro acústico.

Tabla C. Poli-espectralidad o espectro compuesto

Aspecto	Descripción
Principio	Superposición de varias fundamentales simultáneas o sucesivas.
Ejemplo hipotético	Sib + Mi + Fa $\sharp$.
Resultado	Incremento de la densidad cromática y ampliación del campo resonante.
Organización	Combinación de parciales coincidentes y parciales divergentes.
Función perceptiva	Generación de un campo armónico complejo y dinámico.
Relación con el espectralismo	Próxima a la noción de espectro compuesto o campo resonante múltiple.
Limitaciones	No constituye una serie armónica única ni puede identificarse con un espectro natural simple.

Tabla D. Observaciones analíticas derivadas de la primera hipótesis

Elemento	Observación
Parciales estructuralmente estables	1, 2, 3, 4, 6, 8 y 12 refuerzan el campo armónico de Sib.
7.º parcial	$\approx$ Lab5; desviación aproximada de -31 cents respecto al temperamento igual.
9.º parcial	$\approx$ Do6; segunda mayor natural sobre el octavo parcial.

Elemento	Observación
11.º parcial	≈ Fa6 rebajado; principal zona de fricción microinterválica del espectro.
Resultado global	Convivencia entre estabilidad armónica y desviaciones microtonales.
Interpretación	Posible lectura perceptiva de las notas romboidales como proyecciones de un campo resonante centrado en Sib.

Aunque esta hipótesis permite establecer relaciones sugerentes entre las notas romboidales, la serie-homenaje a Schönberg y determinados comportamientos acústicos del material, las explicaciones aportadas por el propio compositor obligan a descartarla como mecanismo compositivo subyacente. En consecuencia, el análisis se orienta seguidamente hacia el sistema generador efectivamente reconocido por Torres, basado en la organización microinterválica del material y desarrollado en el apartado 8.2.6.

9. Arpegios y rombos vacíos: fragmentación y percepción del timbre

Los procedimientos tímbricos presentes en *Variaciones* encuentran paralelismos significativos con diversas tradiciones compositivas del siglo XX y comienzos del XXI. Más que influencias directas, estas correspondencias revelan afinidades estéticas y técnicas que permiten situar la obra de Jesús Torres dentro de una línea de pensamiento en la que el timbre, la resonancia y la percepción sonora adquieren una función estructural equiparable a la que la altura desempeñó en la tradición serial. En este contexto, los arpegios de armónicos —ascendentes y descendentes—, configurados en ocasiones como «rombos vacíos», constituyen un ejemplo paradigmático de fragmentación y transformación tímbrica: derivados de fundamentales variables y de sus respectivos espectros armónicos, desplazan la atención desde la articulación interválica hacia la percepción del color sonoro y de sus procesos internos de evolución.

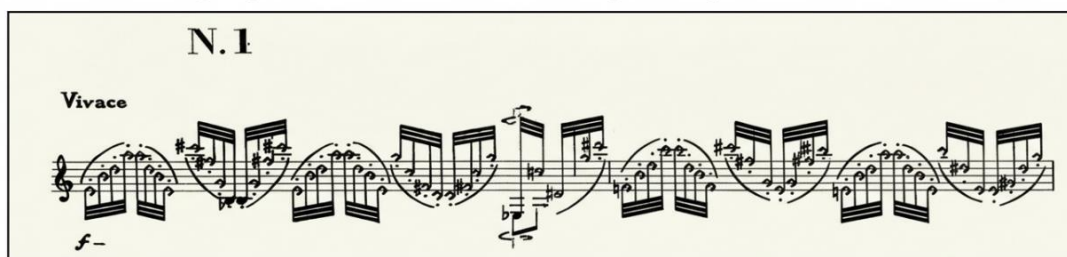
Cada arpeggio mantiene una coherencia interválica derivada de su fundamental y de su correspondiente espectro; sin embargo, tanto la fundamental como la configuración espectral asociada varían en función de su ubicación dentro de la estructura formal y de la función que desempeñan en el discurso musical. Su realización mediante armónicos desplaza la percepción desde la altura definida hacia un color sonoro fluctuante, activando una escucha orientada a la microestructura tímbrica más que a la articulación interválica explícita.

Este procedimiento se vincula, además, con la estética de referentes históricos como Maurice Ravel y con la de compositores coetáneos a Torres que, aun distantes en sus presupuestos y resultados sonoros, comparten el uso de recursos tímbricos afines. En

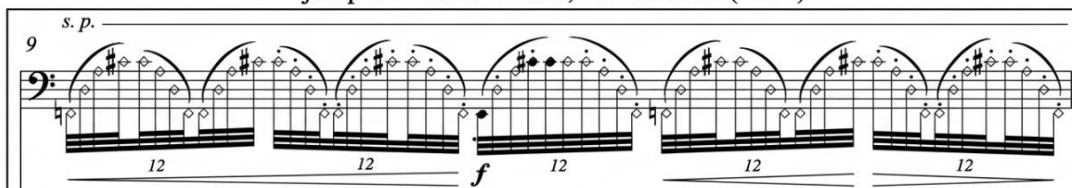
estos contextos, el sonido fragmentado, el empleo de armónicos y los gestos en el umbral de la audibilidad se constituyen como material compositivo de primer orden.

En la obra de Salvatore Sciarrino, por ejemplo, el sonido se sitúa en la frontera entre audición y silencio, generando espacios donde el timbre y la textura asumen el protagonismo estructural que en la tradición serial correspondía a la altura. Torres articula una lógica análoga: el material de referencia serial se diluye en un tejido tímbrico rigurosamente controlado, estableciendo una tensión productiva entre la herencia histórica y la autonomía del fenómeno sonoro.

Ejemplo 1: Salvatore Sciarrino, *6 caprichos para violín solo*



Ejemplo 2: Jesús Torres, *Variaciones* (2004)



Ej. 15. Comparativa del gesto de *bariolage* de S. Sciarrino (1947) con el de Torres (1965).

Sensación de sonido armónico por medio de la técnica de *media presión de la mano izquierda*. Misma indicación de armónicos/notas en media presión aparece en el sexto de los *6 caprichos para violín solo* de Sciarrino.

En conjunto, *Variaciones* de Torres pone de manifiesto cómo un compositor contemporáneo puede rearticular la herencia serial mediante una investigación tímbrica de elevada complejidad. La serie de Arnold Schönberg se mantiene como referente latente, pero la organización perceptiva del material se desplaza hacia el dominio de los armónicos, los arpeggios y la gestualidad extendida, configurando un discurso en el que el timbre asume una función estructurante: actúa como principio formal, como vector de continuidad y como núcleo expresivo del proceso compositivo.

Esta síntesis sitúa a Torres en una tradición posdarmstadtiana que reactiva estructuras históricas para reconfigurarlas como lenguaje autónomo, integrando

influencias que abarcan desde el espectralismo francés hasta la poética tímbrica de Ravel o las texturas micropolifónicas de György Ligeti⁷⁰.

8.2.5. Referentes constructivos y estéticos: sincronías compositivas

El lenguaje compositivo de *Variaciones* para violonchelo y piano (2004) de Jesús Torres se configura a partir de una red compleja de referencias históricas y estéticas que no operan como modelos imitativos, sino como estratos activos en la construcción del discurso sonoro.

-Referentes constructivos y estéticos: Maurice Ravel

La relación con la estética de Maurice Ravel⁷¹ se articula fundamentalmente en torno a la concepción del timbre como elemento organizador del discurso musical. En el compositor francés, la armonía deja de operar exclusivamente como sistema funcional para desplegarse como fenómeno de color, textura y resonancia. Este desplazamiento permite que el acorde se perciba no como entidad estática, sino como campo sonoro en expansión.

En Torres, este principio se reformula mediante el uso sistemático de arpeggios de armónicos —tanto ascendentes como descendentes— que generan configuraciones abiertas, conceptualizables como “rombos vacíos”. Estos no remiten a una función armónica tradicional, sino a la activación de un espacio tímbrico en el que la fundamental y su espectro asociado varían según su posición en la estructura formal y su función dentro del discurso. De este modo, la organización del material se desplaza hacia una lógica de campos sonoros, en la que el color y la resonancia sustituyen a la direccionalidad armónica.

En Torres, la conexión con Ravel no se establece en términos de lenguaje armónico directo, sino en la concepción del timbre como materia estructurada. Ravel representa un punto de inflexión histórico: el paso de la armonía funcional a una organización por color y registro.

-Convergencias estético-técnicas entre Maurice Ravel y Jesús Torres

- Descomposición del acorde en arpeggios tímbricos.

⁷⁰ György Ligeti (1923–2006) desarrolló una concepción textural y micropolifónica que redefinió la percepción del continuum sonoro en la segunda mitad del siglo XX.

⁷¹ El compositor francés Maurice Ravel (1875–1937) desarrolló una concepción tímbrica y orquestal basada en la precisión del color instrumental y la transformación del gesto armónico.

—En Maurice Ravel, por ejemplo, en *Daphnis et Chloé* mediante el recurso de armónicos en la orquesta, o en *Miroirs* a través de su emulación pianística, el acorde no se presenta como bloque vertical, sino que se despliega como textura, articulado en arpeggios que disuelven su identidad estática en favor de una proyección tímbrica y dinámica del material armónico.

—En Jesús Torres, el acorde se disuelve en arpeggios de armónicos, ya sea mediante armónicos reales (naturales o artificiales) o a través de técnicas extendidas notadas con *rombos vacíos*, lo que favorece una proyección tímbrica desmaterializada del agregado armónico.

- Función del registro como estructurador formal.

—En Maurice Ravel, el discurso se organiza mediante la estratificación en planos sonoros diferenciados.

—En Jesús Torres, la forma se articula a través de campos tímbricos derivados de fundamentales variables, que determinan la proyección y jerarquización del material.

- Color como sustituto de función armónica.

—En Maurice Ravel, la armonía pierde direccionalidad funcional.

—En Jesús Torres, la serie pierde función normativa y se convierte en referente perceptivo, absorbido por el timbre.

Ravel inaugura una lógica donde el sonido se organiza por densidad, espectro y resonancia; Torres radicaliza esta idea integrándola en un contexto posserial.



Ej. 16. Violonchelo gesto con armónicos, *Modéré* Negra =100. Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé*, c. 144.

-Gestos clásicos: Alban Berg (1885–1935)

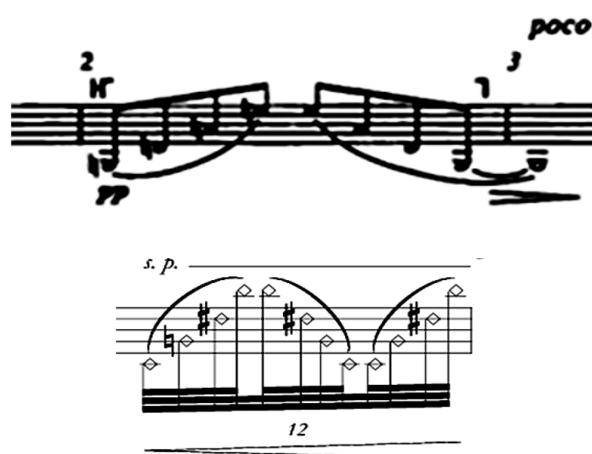
La influencia de Alban Berg se manifiesta en la persistencia de gestos de raíz clásica dentro de un contexto posserial. En el *Concierto a la memoria de un ángel*⁷²

⁷² El *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»* (1935) de Alban Berg constituye una obra de base serial (dodecafónica), aunque no en un sentido estrictamente ortodoxo. Si bien se articula a partir de una serie de doce sonidos, lo que garantiza su fundamento constructivo, dicha serie presenta una configuración altamente referencial: integra tríadas tonales implícitas (p. ej., sol

(1935), la serie dodecafónica se organiza en segmentos reconocibles que permiten mantener una continuidad expresiva heredada de la tradición tonal, a pesar del uso de un sistema estructuralmente avanzado.

Jesús Torres integra y alterna diversos recursos técnicos y estructurales, incorporando de manera sistemática armónicos naturales y artificiales dentro de un discurso de orientación marcadamente tímbrica. No obstante, a diferencia de Alban Berg, dichos agregados no se desarrollan como entidades temáticas en sentido tradicional, sino como elementos sometidos a procesos de transformación mediante variaciones tímbricas, registrales y gestuales, en las que los armónicos —naturales y artificiales— desempeñan un papel determinante en la proyección y progresiva disolución del material.

La sincronía entre ambos compositores reside, por tanto, en la coexistencia de sistema y expresividad: mientras Berg mantiene una tensión entre serialismo y retórica tonal, Torres desplaza esta tensión hacia la interacción entre organización interválica y percepción tímbrica, donde el gesto sustituye al motivo como unidad significativa.



Ej. 17. Comparativa con la estructura armónica de Torres en la obra de estudio. (claves de Fa en los dos ejemplos). *Concierto A la Memoria de un Ángel* para violín y orquesta (1935) de Alban Berg.

Serie de referencia (*Concierto A la memoria de un ángel*)

7 – 10 – 2 – 6 | 9 – 0 – 4 – 8 | 11 – 1 – 3 – 5

Berg introduce una dimensión clave: la integración de estructuras seriales con gestos heredados de la tradición tonal y expresiva.

menor, re mayor) y contiene segmentos que favorecen lecturas tonales y modales, lo que desplaza su recepción hacia un ámbito perceptivo híbrido entre la organización serial y la resonancia tonal.

-Convergencias estético-técnicas entre Alban Berg y Jesús Torres

- Segmentación en unidades interválicas reconocibles (*tricordios* / *tetracordios*).
 - En Alban Berg, la serie se organiza en bloques dotados de *identidad* interválica.
 - En Jesús Torres, el material de procedencia serial, empleado con valor de cita, se articula a partir de configuraciones *tricordales* recurrentes, (026), (016), (014), que operan como unidades generativas, proyectadas y transformadas mediante variaciones tímbricas, registrales y gestuales, sin constituirse como entidades temáticas en sentido tradicional.
- Gestualidad melódica heredada.
 - En Alban Berg, se mantienen líneas de perfil reconocible, con resonancias próximas a la sintaxis tonal.
 - En Jesús Torres, se incorporan gestos de raigambre “clásica” insertos en un entorno tímbrico inestable, lo que provoca su recontextualización y desestabilización perceptiva.
- Función expresiva del intervalo.
 - En Alban Berg, los intervalos adquieren una carga semántica específica (especialmente la tercera y el tritono).
 - En Jesús Torres, el intervalo opera como estructura, articulando el discurso mediante tensiones de proximidad y densidad, al margen de cualquier función retórica de naturaleza tonal.
- Hibridación entre sistema y percepción.
 - En Alban Berg, se observa un equilibrio entre la organización serial y la proyección expresiva.
 - En Jesús Torres, se produce un desplazamiento hacia la primacía de la percepción, de modo que el sistema queda latente como sustrato estructural no explicitado.

La relación con Alban Berg no es de técnica serial estricta, sino de continuidad del gesto expresivo dentro de un sistema transformado.

-György Ligeti y José Manuel López López⁷³: contextualización de los armónicos

La dimensión tímbrica de la obra de Torres encuentra un punto de convergencia significativo con la escritura de György Ligeti y José Manuel López López, especialmente en el tratamiento del sonido como campo dinámico y en la disolución de la altura como parámetro autónomo.

En el *Concierto para violín* (1993) de Ligeti, los gestos ascendentes y descendentes generan masas sonoras en las que la identidad de las alturas individuales queda subordinada a la textura global. Este mismo principio se observa en Torres en los arpeggios de armónicos, cuya realización —ya sea mediante armónicos naturales, media presión de la mano izquierda u ordinario— produce una continuidad sonora en la que el perfil interválico se diluye en favor de una percepción espectral.

Por su parte, en *A la caída de la tarde* (2021) de José Manuel López López, el sonido se concibe como un proceso en constante transformación espectral, en el que las fronteras entre timbre, altura y resonancia se desdibujan. Torres comparte esta concepción al integrar diferentes modos de producción sonora dentro de un mismo continuo, donde la transición entre sonido definido y sonido armónico genera una espacialidad acústica compleja.

La sincronía entre estos compositores radica en la consideración del timbre no como cualidad secundaria, sino como principio estructural. En este marco, los arpeggios de armónicos en Torres no constituyen un recurso ornamental, sino un mecanismo de articulación formal que organiza el discurso a partir de la percepción del sonido en su dimensión interna.

-Según estructura y función

-Convergencias estético-técnicas entre György Ligeti y Jesús Torres

György Ligeti – *Concierto para violín* (1993). Escritura basada en micropolifonía y espectro interno del sonido.

- Gestualidad continua ascendente/descendente.
 - En Ligeti, las líneas generan masas sonoras en transformación (micropolifonía y densificación progresiva).

⁷³ José Manuel López López (1956–) es una de las figuras más representativas de la creación musical española contemporánea vinculada a las corrientes espectrales y post-espectrales.

— En Jesús Torres, los arpegios de armónicos producen campos flotantes y expansivos de naturaleza tímbrica.

- Disolución del principio de altura en la nota.

— En Ligeti, la identidad de la nota se diluye en favor de una percepción de masa y textura.

— En Jesús Torres, la altura se reconfigura como cualidad tímbrica inestable, subordinada a procesos de color y resonancia.

- El armónico como material estructural.

— En ambos casos, el armónico deja de ser un recurso ornamental para asumir una función organizadora del discurso, determinando la proyección y articulación del material sonoro.

Convergencias estético-técnicas entre José Manuel López López y Jesús Torres

José Manuel López López, *A la caída de la tarde* (2021): proyección espectral del sonido en un dispositivo acústico-electrónico.

- Continuidad entre sonido natural y transformado.

— En López López, se produce una fusión entre lo acústico y lo digital, que genera un continuo sonoro híbrido.

— En Jesús Torres, se establece una continuidad entre sonido ordinario, presión intermedia y armónico, diluyendo los umbrales entre emisión y resonancia.

- El timbre como espacio dinámico.

— En ambos casos, el timbre no se concibe como un objeto estático, sino como un proceso en transformación, articulado mediante variaciones (gradientes) de densidad, energía y color.

- La percepción como eje compositivo.

— El discurso se orienta hacia la escucha como instancia constructiva, de modo que el oyente reconstruye el material a partir de trayectorias espectrales y configuraciones tímbricas.

Síntesis

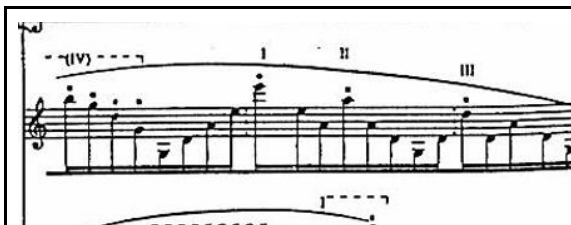
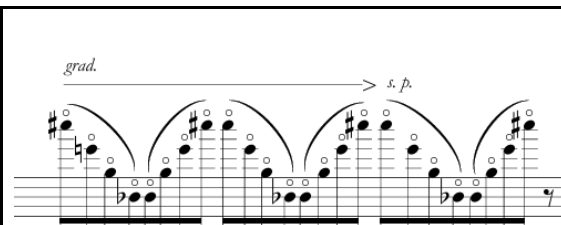
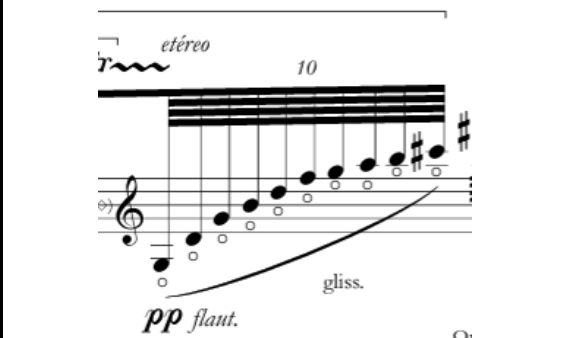
Parámetro	Ligeti	López López	Torres
Altura	Disuelta en textura	Integrada en espectro	Dilución en timbre
Gesto	Micropolifónico	Continuo-espectral	Arpeggios armónicos
Técnica	Armónicos complejos	Procesamiento tímbrico	Media presión + armónicos
Función	Masa sonora	Campo acústico	Estructura formal

-Torres no “imita” referentes, sino que opera en el mismo plano estructural que ellos:

- De Schönberg: toma la lógica interválica.
- De Berg: la continuidad del gesto.
- De Ravel: la organización por color.
- De Ligeti: la concepción del sonido como campo.

-Genera un sistema donde:

- La serie - es memoria estructural.
- El *tricordio* o formante en cada caso - es célula generadora.
- El timbre - es forma.
- El gesto - es articulación perceptiva.

 György Ligeti, <i>Concierto para violín y orquesta</i> (1993)	
<i>Assai Libero</i> ♩ = 41 ca. Asynchrone entre chacun des violons I Laisser résonner toujours  Asynchrone entre chacun des violons II José M. López López, <i>A la caída de la tarde</i>, (2021)	
 György Ligeti, <i>Concierto para violín y orquesta</i> (1993)	 Jesús Torres, <i>Variaciones</i> (2004)

Ej. 18. Relación comparativa entre elementos de la obra analizada y piezas que inciden en el horizonte estético de su autor.

En conjunto, estas correspondencias permiten situar la obra de Jesús Torres en un punto de convergencia entre distintas tradiciones compositivas: la organización interválica heredada del pensamiento serial, la continuidad gestual de raíz bergiana, la concepción tímbrica inaugurada por Ravel y la exploración del sonido como campo desarrollado por Ligeti y López López. Esta síntesis no responde a un eclecticismo

superficial, sino a una integración estructural en la que el timbre se erige como eje articulador del discurso, configurando un lenguaje en el que la memoria histórica y la autonomía sonora coexisten en un equilibrio dinámico.

8.2.6. Análisis de la Microestructura Interválica en *Variaciones para violonchelo y piano*

El análisis de la obra de Torres nos sitúa en un umbral donde la serie tradicional se disuelve en favor de una organización celular. Para abordar este material, es imperativo recurrir a la *Music Set Theory* (Teoría de Conjuntos) de Allen Forte⁷⁴. Este sistema no analiza notas aisladas, sino *Pitch-Class Sets* (conjuntos de clases de altura), donde la identidad de una sonoridad reside en su contenido interválico total, independientemente de su registro o transposición.

El material no es una "serie" dodecafónica en el sentido schöenbergiano de ordenación fija de doce sonidos. Se trata, más bien, de una codificación interválica binaria (utilizando cifras 1 y 2) que actúa como matriz generadora. En este contexto, el 1 representa el semitono (ic1) y el 2 representa el tono (ic2). Este enfoque es más cercano a una "cinemática interválica"⁷⁵ —un proceso generativo de campos cromáticos— que a una taxonomía estática de acordes.

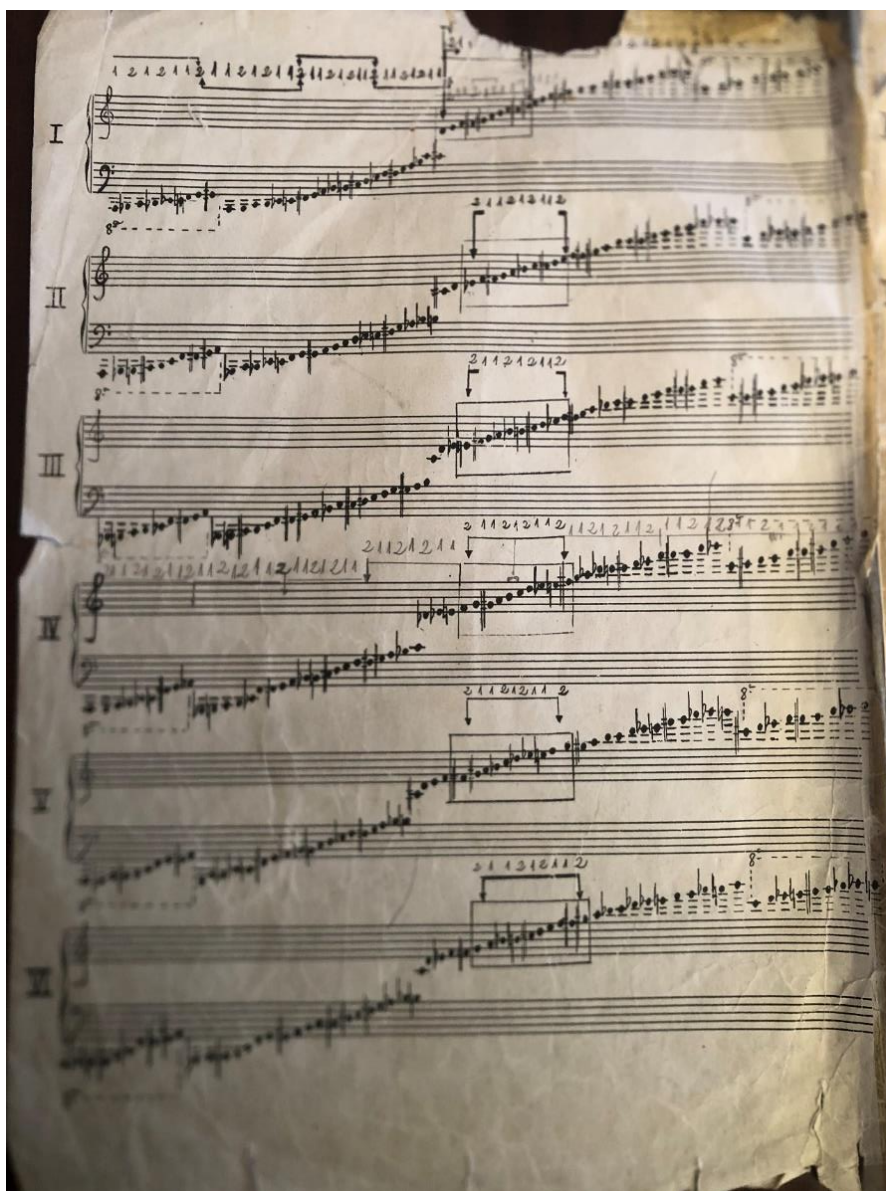
-Generador Interválico: Matriz 1–2

Al integrar la información proporcionada por Torres acerca de la generación del material mediante adición interválica a través de una matriz, se constata que las secuencias numéricas no responden a una disposición aleatoria. Por el contrario, subyace un patrón regulador que organiza la construcción de cada línea (I–XI). El sistema opera mediante una “ventana deslizante” (*sliding window*)⁷⁶ aplicada a una línea cromática ascendente, cuya selección se encuentra filtrada por la alternancia de intervalos de 1 y 2 semitonos, configurando así un proceso de generación controlado y coherente.

⁷⁴ Cfr. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973). La equivalencia “1 = semitono / 2 = tono” se emplea aquí como reducción pedagógica de las clases interválicas (ic1, ic2) propias del sistema de conjuntos de clases de altura.

⁷⁵ La expresión *cinemática interválica* no constituye un término canónico dentro de la teoría musical, sino una metáfora analítica. Se emplea aquí por analogía con la noción de “cinemática” en física —rama que estudia el movimiento sin atender a sus causas— para describir sistemas musicales definidos por la sucesión de intervalos y la trayectoria entre clases de altura, más que por la organización de alturas absolutas o estructuras armónicas estáticas.

⁷⁶ El concepto de *ventana deslizante* (*sliding window*) designa un procedimiento secuencial mediante el cual un subconjunto móvil recorre progresivamente una serie mayor manteniendo criterios fijos de selección. Aplicado al ámbito musical, permite generar configuraciones interválicas controladas a partir de una línea cromática continua. Véase: Thomas H. Corman et al., *Introduction to Algorithms* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 10–12.



Ej. 19. Hojas de trabajo de Jesús Torres (*Variaciones para violonchelo y piano*, 2004).
Cfr. Anexo documental, pág. 150.

La expresión “ventana deslizante” se usa para describir cómo se proyecta el patrón interválico 1–2 sobre una línea cromática ascendente. No se trata de un término canónico de teoría musical, sino de una analogía tomada de análisis matemático o informático. La idea es que se toma un segmento fijo de intervalos (por ejemplo, 2–1–1–2) y se mueve paso a paso a lo largo de la serie de alturas disponibles, produciendo subsecuencias superpuestas.

- Cada “ventana” captura un fragmento del patrón, generando células invariantes que reaparecen en distintas posiciones.
- La alternancia de 1 (semitono) y 2 (tono) actúa como filtro estructural, determinando qué alturas se incluyen en cada subsecuencia.

- La proyección sobre una línea cromática ascendente garantiza continuidad y generación de material interválico: aunque no se alcanza la simetría completa de una serie o sección dodecafónica, se obtiene un flujo interválico controlado, con zonas de acumulación (1–1) y zonas de dilatación (2).

En términos musicales, este mecanismo permite que el compositor genere material coherente, con densidad cromática y flexibilidad rítmica, sin recurrir a una serie fija de doce sonidos ni a operaciones formales de inversión o retrogradación.

Más que una serie, estamos ante un algoritmo lineal de generación cromática restringida.

Esto implica que:

- Cada segmento comparte material con el anterior.
- No hay cortes estructurales fuertes.
- La coherencia deriva del solapamiento.

Las distintas líneas (I–XI) no constituyen series independientes, sino:

- Rotaciones del mismo generador.
- Transposiciones del mismo proceso.
- Cambio del orden perceptivo, pero no el contenido interválico global.

Patrón generador (G): 2–1–1–2–1–2–1–1–2

Si proyectamos este patrón desde un origen 0 (Do), obtenemos la siguiente sucesión de alturas (*pitch classes*):

$$0 \xrightarrow{+2} 2 \xrightarrow{+1} 3 \xrightarrow{+1} 4 \xrightarrow{+2} 6 \xrightarrow{+1} 7 \xrightarrow{+2} 9 \xrightarrow{+1} 10 \xrightarrow{+1} 11 \xrightarrow{+2} 1$$

Esta secuencia genera un conjunto de clases de altura que, reducido a su forma normal, revela una saturación cromática casi total (11 de 12 *pitch classes*).

-Análisis de la correlación entre las escalas I–XI

El examen de las hojas manuscritas permite concluir que las once escalas no representan materiales autónomos, sino distintas proyecciones de un mismo generador interválico. Cada escala resulta de desplazar el punto de partida sobre el total cromático, manteniendo inalterada la sucesión interna de intervalos 2–1–1–2–1–2–1–1. De este modo, la diversidad superficial de alturas oculta una profunda unidad estructural.

Para ilustrar el ‘sistema de Torres’ utilizando únicamente los intervalos 1 y 2 sobre una línea cromática, presentamos un ejemplo paso a paso, explicado de forma precisa:



Ej. 20. Hojas de trabajo de Jesús Torres (*Variaciones para piano y violonchelo*). Véase en anexo documental, páginas 150, 151.

Ejemplo del sistema de Torres basado en los intervalos 1 y 2. El procedimiento consiste en proyectar una ventana deslizante sobre la línea cromática para generar alturas a partir del patrón interválico 1–2. A partir del material resultante, Torres realiza una organización facultativa de los elementos obtenidos.



Ej. 21. Principio de la obra, presión de mano izquierda. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 1. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

Principio estructural	Descripción	Función en la obra
Ventanas cromáticas desplazadas	Las escalas I–XI parten sucesivamente de cada una de las once posiciones cromáticas posibles.	Multiplican las posibilidades combinatorias sin alterar la identidad interválica.
Invariancia interválica	El patrón 2–1–1–2–1–2–1–1–2–1–2–1 permanece constante.	Garantiza la coherencia global del sistema.
Rotación del agregado	Cada escala constituye una rotación del mismo material generador.	Permite generar nuevas perspectivas del mismo campo sonoro.
Organización facultativa	Torres selecciona libremente fragmentos, subconjuntos y agrupaciones.	Favorece la flexibilidad compositiva y evita el serialismo rígido.
Densificación progresiva	Los subconjuntos aumentan gradualmente de cardinalidad.	Produce una expansión continua de la complejidad sonora.

Sistema generador

Las once escalas pueden entenderse como once lecturas de una misma estructura:

Escala	Nota inicial
I	Re
II	Mib
III	Mi
IV	Fa
V	Fa#
VI	Sol
VII	Lab
VIII	La
IX	Sib
X	Si
XI	Do

Cada una mantiene exactamente la misma distribución interna de tonos y semitonos, modificándose únicamente el punto de partida.

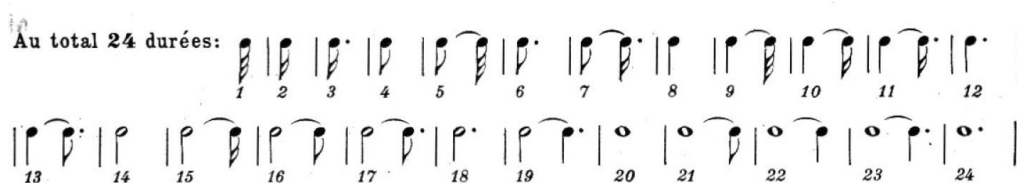
-Síntesis del proceso constructivo

El sistema no se basa en una serie dodecafónica tradicional ni en una sucesión fija de alturas, sino en una matriz interválica móvil. Las once escalas constituyen diferentes accesos a un mismo campo cromático organizado mediante la alternancia controlada de intervalos de 1 y 2 semitonos. Desde estas escalas, Torres extrae subconjuntos, genera agrupaciones de cardinalidad variable y construye configuraciones armónicas de creciente densidad.

La identidad del sistema no reside, por tanto, en las alturas concretas, sino en la persistencia de una misma huella interválica. Los *tricordios* cromáticos (3-1), los tetracordios 4-2 y los pentacordios 5-4 aparecen de forma recurrente como núcleos estructurales, mientras que los *hexacordios* y heptacordios representan fases avanzadas del proceso de expansión. La obra se articula así mediante una lógica de transformación continua en la que la unidad deriva de la invariancia interválica y no de la repetición literal del material.

8.2.7. Negra 54 contemplativo

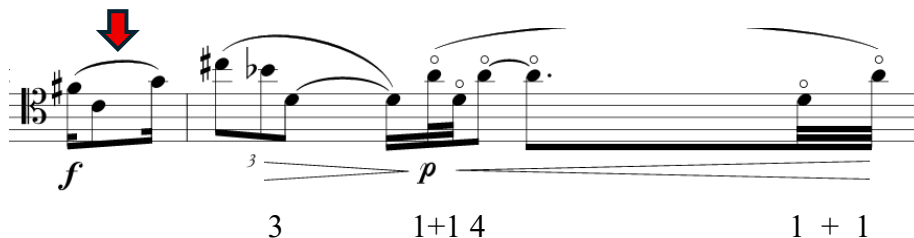
En sus obras, Olivier Messiaen articula la métrica de frases y estructuras mediante la adición de pulsos, cuyos rudimentos se manifiestan de forma paradigmática en *Mode de valeurs et d'intensités* para piano (1949), en el contexto del serialismo integral asociado a los cursos de verano de Darmstadt.



Ej. 22a. Contraportada de *Mode de valeurs et d'intensités* para piano, de Olivier Messiaen, edición de Éditions Durand, 1950.

Al margen de esta formulación práctica, el compositor expone de manera sistemática los principios de su pensamiento en *Mi lenguaje musical*⁷⁷, donde desarrolla, entre otros aspectos, los ritmos no retrogradables. En esta misma línea, Jesús Torres presenta procedimientos afines —de manera consciente o no—, como el empleo de ritmos no retrogradables y la articulación de estructuras basadas en la adición de pulsos, integrados dentro de su propio sistema constructivo.

-Flecha roja: rítmica no retrogradable, compás 19 de las *Variaciones* de Torres (2004).



Ej. 22b. Torres: *Variaciones* para violonchelo y piano, cc. 19-20. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

⁷⁷ Olivier Messiaen, *Mi lenguaje musical* (París: Alphonse Leduc, 1944). / *Mode de valeurs et d'intensités*, en *Quatre Études de rythme* (París: Alphonse Leduc, 1950), prefacio y primeras páginas de la partitura.

-Principio de adición de pulsos sobre la semicorchea: $3 + 2 (1+1) + 4 + 2 (1+1)$

The musical notation shows a single staff with a series of notes and rests. Above the staff, there are three groups of notes, each marked with a '3' and a bracket, indicating triplets. Below the staff, there is a dynamic marking 'f' (forte) at the beginning. Underneath the staff, there is a sequence of numbers and plus signs: 3, +, 4, +, 2, +, 5, + (2 silencios) + 3. This sequence likely represents the pulse counts for different groups of notes in the rhythm.

Ej. 23. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 20, 21. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Clave de Do en 4ª.

-Principio de adición de pulsos sobre la corchea: $3 + 4 + 2 + 3 / 2 + 3 + 2 + 5$

8.2.8. Contextualización de las secciones según tópico y su realización técnica

-Negra = 90. Animándose

La característica más significativa de esta sección es la escritura en forma de *hoquetus*, un recurso que Jesús Torres emplea para generar una textura rítmica fragmentada, de alternancia rápida y de gran precisión entre violonchelo y piano. Este procedimiento, heredado de la polifonía medieval, se reinterpreta aquí desde una estética contemporánea: no busca únicamente el efecto de interrupción o de respiración alternada, sino que se convierte en un mecanismo de tensión acumulada, donde cada instrumento completa el gesto del otro y ambos construyen un único discurso articulado en micro unidades.

-Función estructural del *hoquetus* en esta variación.

El *hoquetus* no aparece como un mero efecto, sino como un principio organizativo de la sección. La alternancia de ataques breves y acentuados, junto con la indicación de tempo (*negra = 90*), genera una sensación de impulso progresivo que justifica el carácter “animándose”. La textura se percibe como un engranaje en el que cada pieza debe encajar con exactitud; cualquier imprecisión rítmica rompe la continuidad del gesto.

-En las grabaciones analizadas, esta cualidad aparece reflejada de manera distinta:

- En la versión de 2009 se observa una dinámica más unificada y resonante, lo que produce un *hoquetus* más compacto, pero menos contrastado.
- En la versión de 2024 se aprecia mayor variedad dinámica y articulación más corta, lo que acentúa la naturaleza entrecortada del pasaje y clarifica la alternancia entre ambos instrumentos.

Estas diferencias interpretativas muestran que el *hoquetus* puede orientarse hacia dos enfoques: uno más homogéneo y resonante, y otro más incisivo y articulado.

-Implicaciones técnicas para el violonchelo

El violonchelo debe abordar esta sección con un control muy preciso de:

- Articulación corta, evitando resonancias excesivas que puedan invadir el espacio del piano.
- Ataques limpios y centrados, especialmente en cambios rápidos de cuerda.
- Gestión del arco en microfrases, ya que cada intervención es breve, pero debe mantener dirección musical.
- Coordinación rítmica estricta, puesto que el *hoquetus* exige una sincronización casi mecánica.

En 2009 la dinámica es “unificada, resonante, acentuado”, mientras que en 2024 hay “más variedad dinámica, menos sonido al principio y articulación más corta”. Estas observaciones permiten comprender cómo la técnica condiciona la percepción del *hoquetus*: una articulación más seca y controlada favorece la claridad del entramado rítmico.

-Implicaciones técnicas para el piano.

El piano actúa como contraparte directa del violonchelo, completando sus silencios y garantizando la continuidad del gesto. En consecuencia, el intérprete deberá:

- Asegurar ataques precisos y nítidos, evitando el uso de pedal que pueda difuminar la textura.
- Regular la proyección sonora para no eclipsar las entradas del violonchelo.
- Refinar la microdinámica, dado que la alternancia exige contrastes extremadamente sutiles entre acentos y notas de paso.
- Integrar la respiración del violonchelo en el propio fraseo, de modo que el *hoquetus*⁷⁸ se perciba como una única línea compartida.

⁷⁸ *Hoquetus* (oquedad, hueco): desde el medievo, técnica de alternancia de sonidos y silencios entre voces que construyen una línea continua; en Torres, se reformula como articulación tímbrico-gestual compartida entre piano y violonchelo.

-Dimensión expresiva del *hoquetus*

Aunque la escritura pueda parecer mecánica, el *hoquetus* en esta variación no es un ejercicio de precisión fría. Su función expresiva es doble:

- Generar impulso, ya que la alternancia crea una sensación de avance continuo.
- Construir tensión, porque la fragmentación del discurso mantiene al oyente en un estado de expectativa constante.

El carácter “animándose” no implica necesariamente un aumento de velocidad, sino un crecimiento interno de energía, que se logra mediante la articulación, la dinámica y la claridad rítmica.

-Síntesis interpretativa

Esta sección exige una lectura que combine rigor técnico y sensibilidad musical.

El *hoquetus* debe sonar:

- Exacto, pero no rígido.
- Articulado, pero no seco.
- Vivo, pero no precipitado.

La comparación entre las dos grabaciones muestra que la claridad del *hoquetus* mejora cuando se trabaja con articulación corta y variedad dinámica, como en la versión de 2024, donde “hay más variedad dinámica, menos sonido al principio y articulación más corta”.

The image shows a musical score for measures 44 and 45. The top staff is for Violonchelo (Cello) and the bottom staff is for Piano. The tempo is marked '♩ = 90 animándose'. The piano part has a 'pp' (pianissimo) marking. The violonchelo part has a 'pp' marking and a 'Sub.' marking. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ej. 24. Variación en *hoquetus*. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 44, 45. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Negra = 80. Con total exactitud

La aparición del *pizzicato* con indicación explícita de dirección constituye el elemento técnico más relevante de esta sección. Se trata de la primera vez en la obra que Jesús Torres introduce este tipo de gesto, aunque volverá a emplearlo más adelante, lo

que confirma que no es un recurso aislado, sino parte de su lenguaje instrumental característico. La indicación de dirección —habitualmente marcada mediante flechas o signos que especifican si la cuerda debe pulsarse hacia arriba o hacia abajo— condiciona principalmente el tipo de ataque y su intensidad.

-Función del *pizzicato* direccional en el discurso musical

El uso de este tipo de *pizzicato* no responde únicamente a una cuestión tímbrica, sino que cumple varias funciones dentro de la textura:

- Clarificar el ritmo en un pasaje donde la precisión es esencial, tal como sugiere la indicación “con total exactitud”.
- Diferenciar ataques mediante direcciones opuestas, generando contrastes de acento y relieve.
- Integrar el gesto físico en la construcción del discurso: la dirección del movimiento del dedo influye en la energía del ataque y en la continuidad del fraseo.
- Conectar con la estética del compositor, ya que este tipo de indicación es frecuente en su catálogo y en la música contemporánea para violonchelo.

En esta sección el pasaje de púa presenta diferencias notables entre las grabaciones: en 2009 se escuchan “más repeticiones en cada nota, más rápido el efecto”, mientras que en 2024 el resultado es “más exacto rítmicamente y percibo una mayor expresividad en todo este pasaje de *pizzicati*”. Estas observaciones muestran cómo la dirección del ataque puede influir en la claridad y expresividad del gesto.

-Implicaciones técnicas para el violonchelo

El *pizzicato* direccional exige un control muy específico de la mano derecha. Sus principales retos son:

- Elegir el punto de contacto adecuado, ya que la dirección del ataque modifica la tensión de la cuerda y, por tanto, la afinación y la proyección.
- Coordinar la dirección del movimiento con el ritmo, evitando que el gesto físico retrase o adelante el ataque.
- Mantener la estabilidad de la mano izquierda, especialmente en posiciones altas o en cuerdas dobles.

- Controlar la resonancia, ya que un ataque hacia arriba suele producir un sonido más seco, mientras que uno hacia abajo genera mayor amplitud.

El intérprete debe interiorizar la coreografía del gesto para que la dirección del *pizzicato* no sea un obstáculo técnico, sino un elemento expresivo integrado en la frase.

-Comparación interpretativa entre las grabaciones

Las diferencias entre las versiones de 2009 y 2024 permiten observar dos enfoques interpretativos:

- 2009: un *pizzicato* más rápido y con mayor número de repeticiones por nota, lo que genera un efecto más mecánico y textural.
- 2024: un enfoque más controlado, con menos repeticiones y mayor precisión rítmica, lo que favorece la claridad del discurso y la expresividad del gesto.

Estas variaciones interpretativas muestran que el *pizzicato* direccional puede orientarse hacia un efecto más percusivo o hacia una articulación más integrada y expresiva, dependiendo del enfoque del intérprete.

-Relevancia dentro del lenguaje de Jesús Torres

El uso de *pizzicato* direccional es coherente con la escritura de Torres, caracterizada por:

- Exploración de técnicas extendidas sin perder la claridad estructural.
- Interés por la articulación como elemento constructivo, no solo tímbrico.
- Integración del gesto físico en la lógica musical.

Asimismo, esta técnica es común en obras recientes para violonchelo de otros compositores, lo que sitúa la pieza dentro de una tendencia contemporánea que busca ampliar las posibilidades expresivas del instrumento mediante indicaciones precisas de ataque.

♩ = 80 con total exactitud

* *pizz*

Ej. 25. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 53, 54. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Clave de Fa.

-Pizzicatos poco habituales en el repertorio para violonchelo

Los *pizzicatos* empleados por Jesús Torres en esta sección se alejan de los modelos tradicionales del repertorio para violonchelo y se sitúan dentro de un enfoque claramente contemporáneo, donde la técnica deja de ser un simple recurso tímbrico para convertirse en un elemento estructural y expresivo. Su presencia en esta variación — y su reaparición posterior en la obra — confirma que no se trata de un efecto aislado, sino de un componente estable del lenguaje del compositor.

-Rasgos que los hacen poco habituales

Los *pizzicati* de esta sección presentan varias características que los diferencian del repertorio clásico y romántico:

- Direccionalidad explícita del ataque, indicada mediante signos que especifican hacia dónde debe pulsarse la cuerda. Esta precisión no es común en la literatura tradicional, donde el *pizzicato* suele dejarse a criterio del intérprete.
- Repetición rápida y controlada, como se observa en la grabación de 2009, donde se escuchan “más repeticiones en cada nota, más rápido el efecto”. Este tipo de gesto exige una coordinación fina entre mano derecha e izquierda.
- Integración rítmica estricta, coherente con la indicación “con total exactitud”, que obliga a que cada *pizzicato* funcione como una micro-unidad rítmica perfectamente encajada en el discurso.

- Uso combinado de *pizzicato* normal, direccional y de mano izquierda, lo que amplía el abanico tímbrico y exige una versatilidad técnica poco frecuente en repertorio anterior al siglo XX.
- Función estructural, no meramente ornamental: los *pizzicati* articulan el discurso, generan contraste y contribuyen a la construcción del carácter de la variación.

Relación con la estética de Jesús Torres

El tratamiento del *pizzicato* en la escritura de Torres se inscribe en una tendencia contemporánea que busca explorar la fisicidad del gesto instrumental. En su música, la indicación de dirección o de tipo de ataque no es un detalle accesorio, sino una forma de controlar:

- La densidad del sonido.
- La proyección del ataque.
- La direccionalidad del fraseo.
- Y la energía interna del gesto.

Esta precisión se observa también en obras recientes de otros compositores para violonchelo, lo que sitúa a *Variaciones* dentro de un contexto estético más amplio, donde el intérprete debe asumir un rol activo en la construcción del color y la articulación.

-Implicaciones técnicas para el intérprete

El violonchelista debe abordar estos *pizzicati* con una preparación técnica específica:

- Control de la dirección del ataque, que modifica la tensión de la cuerda y el color resultante.
- Economía del movimiento, especialmente en pasajes rápidos donde la repetición puede generar fatiga.
- Estabilidad de la mano izquierda, que debe mantener afinación y claridad incluso cuando la mano derecha actúa con fuerza o en direcciones poco habituales.
- Precisión rítmica, ya que el *pizzicato* no funciona como un adorno, sino como parte esencial del entramado rítmico.
- Gestión de la resonancia, evitando que el sonido se prolongue más de lo necesario y comprometa la claridad del pasaje.

En la grabación de 2024, esta precisión se traduce en un resultado “más exacto rítmicamente” y con “mayor expresividad”, lo que demuestra que la técnica, cuando está bien integrada, no solo aporta claridad sino también profundidad musical.

-Dimensión expresiva

Aunque estos *pizzicati* puedan parecer puramente técnicos, su función expresiva es fundamental:

- Aportan contraste dentro de la variación.
- Generan tensión y relieve.
- Y contribuyen a la sensación de avance y articulación interna del discurso.

Su carácter poco habitual obliga al intérprete a repensar la relación entre gesto físico y resultado sonoro, integrando la técnica en la construcción del carácter global de la obra.



Ej. 26. Torres: Variaciones para violonchelo y piano, c. 56. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Uso de púa dura: una opción interpretativa dentro de la estética de la obra

La cuarta característica destacable de esta variación es la posibilidad de emplear una púa dura de guitarra eléctrica para ejecutar determinados pasajes de *pizzicato*, siempre que así lo indique la partitura. Aunque no se trata de una exigencia estricta, sí constituye una recomendación habitual en la música contemporánea para violonchelo, especialmente en obras donde el compositor busca un ataque más incisivo, una proyección más definida o un color tímbrico menos redondeado que el que puede ofrecer el dedo desnudo.

-Función musical del uso de la púa

La púa permite obtener:

- Un ataque más seco y percutido.
- Una mayor claridad rítmica.
- Un timbre más brillante.
- Y una proyección más directa, especialmente útil en texturas densas o en alternancias rápidas con el piano.

En el contexto de *Variaciones*, estos efectos pueden reforzar la precisión requerida por la indicación *con total exactitud* y aportar un carácter más mecánico o incisivo al gesto musical.

-La decisión interpretativa de no utilizarla

Tras la conversación mantenida con David Apellániz, intérprete de ambas grabaciones, se sabe que no empleó la púa en ningún momento, a pesar de que la partitura lo permite. El resultado, sin embargo, fue plenamente satisfactorio para Jesús Torres, quien validó y aprobó la sonoridad obtenida sin púa.

-Este hecho es significativo por varias razones:

- Muestra que la indicación de púa es flexible, no dogmática.
- Confirma que Torres prioriza el resultado musical global sobre la literalidad técnica del gesto.
- Evidencia que el intérprete puede optar por una solución alternativa si esta mantiene la intención expresiva del compositor.
- Subraya la importancia del diálogo entre compositor e intérprete en la música contemporánea.

-Implicaciones técnicas y estéticas de la elección

La ausencia de púa implica que el violonchelista debe compensar ciertos aspectos:

- Lograr un ataque suficientemente claro sin endurecer en exceso el dedo.
- Mantener la precisión rítmica en pasajes rápidos.
- Equilibrar la proyección del *pizzicato* frente al piano.
- Y modular el color para acercarse al efecto previsto por la indicación.

En la grabación de 2024, por ejemplo, se percibe un *pizzicato* “más exacto rítmicamente” y con “mayor expresividad”, lo que demuestra que la técnica manual puede ofrecer resultados incluso más matizados que la púa, siempre que el intérprete controle la articulación con precisión.

-Valor interpretativo de esta decisión

La elección de Apellániz no solo es técnicamente viable, sino que aporta una lectura más orgánica del gesto *pizzicato*, integrándolo en la continuidad del discurso sin el carácter más mecánico que podría aportar la púa. El hecho de que Torres quedara convencido por esta opción refuerza la idea de que la obra admite márgenes interpretativos razonables, siempre que se respete la intención expresiva y la claridad estructural del pasaje.

Ej. 27. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 57-61. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Negra = 90. Seco

La quinta característica destacada de esta variación es la presencia de acordes *pizzicati* placados, concebidos para imitar el ataque picado del piano. Este recurso convierte al violonchelo en un elemento rítmico de gran precisión, alineado con la estética de la sección anterior de *hoquetus*, pero llevándola aquí a su expresión más estricta y “cuadriculada”.

-Función musical de los acordes *pizzicati* placados

Estos acordes no cumplen una función meramente tímbrica: son un mecanismo de sincronización entre ambos instrumentos. El violonchelo reproduce el carácter percusivo del piano mediante:

- Ataques secos y sin resonancia.
- Acordes ejecutados de manera simultánea y compacta.
- Una articulación extremadamente precisa.
- Y una dinámica contenida que refuerza el carácter “seco”.

La indicación de tempo (*negra = 90*) y el carácter de la sección exigen que cada acorde funcione como un bloque rítmico, sin elasticidad ni *rubato*, reforzando la sensación de engranaje mecánico que caracteriza esta parte de la obra.

-Relación con la escritura de *hoquetus*

Aunque esta sección abandona la alternancia estricta entre violonchelo y piano, mantiene el espíritu del *hoquetus* en su dimensión más estructural:

- el ritmo es fragmentado y exacto,
- los ataques están milimétricamente distribuidos,
- la textura se construye a partir de unidades breves y precisas,
- y la coordinación entre ambos intérpretes es esencial.

Por ello, se considera la parte más “cuadrículada” de toda la sección, ya que la libertad expresiva queda subordinada a la exactitud rítmica y al carácter percusivo del gesto.

-Implicaciones técnicas para el violonchelo:

La ejecución de estos acordes *pizzicati* exige un control técnico muy específico:

- Ataque simultáneo de varias cuerdas, evitando que una suene antes que otra.
- Uso del dedo con firmeza, pero sin rigidez, para lograr un sonido seco sin comprometer la afinación.
- Control de la resonancia, apagando inmediatamente las cuerdas si es necesario para mantener el carácter “seco”.
- Economía del movimiento, ya que la repetición de acordes puede generar fatiga si la mano no está bien posicionada.
- Coordinación absoluta con el piano, que marca el modelo de ataque a imitar.

En la grabación de 2009 se describe esta sección como “muy estable y estricta rítmicamente, un timbre rellena el hueco del otro de manera muy precisa”, lo que confirma la importancia de la exactitud y del encaje entre ambos instrumentos. En la

versión de 2024, en cambio, se percibe “menos dinámica” y una mayor claridad del *piano* indicado, lo que refuerza la sequedad del gesto.

-Dimensión expresiva del gesto

Aunque pueda parecer un pasaje puramente técnico, estos acordes *pizzicati* cumplen una función expresiva clara:

- Aportan contraste respecto a las texturas más resonantes de otras variaciones.
- Refuerzan el carácter mecánico y articulado de la sección.
- Y preparan el oído para los cambios tímbricos posteriores.

La sequedad del ataque, la ausencia de resonancia y la precisión rítmica generan una tensión contenida que contribuye al desarrollo global de la obra.

Ej. 28. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 65-67. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Negra = 80. Abrupto

La sexta característica de esta variación es la combinación —inusualmente densa y exigente— de *pizzicati* de diversa naturaleza, *glissando*, percusión con la mano izquierda, *pizzicato* Bartók y posiciones muy amplias y opuestas en el diapasón. Este conjunto de técnicas extendidas convierte esta sección en una de las más complejas desde el punto de vista físico, rítmico y tímbrico de toda la obra.

Desde el compás 76, en la sección —Negra = 80, *Abrupto*—, el compositor introduce estructuras contrapuntísticas en la voz del violonchelo, cercanas en su concepción a modelos del barroco tardío de Johann Sebastian Bach, donde la polifonía se articula a partir de la proyección y resonancia de las cuerdas al aire del instrumento.



Ej. 29. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 77-79. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Superposición de técnicas extendidas

La escritura de Jesús Torres no presenta estas técnicas como efectos aislados, sino como capas simultáneas que deben integrarse en un gesto único. La dificultad radica en que cada técnica exige un tipo de preparación física distinta:

- El *pizzicato* tradicional requiere precisión y control de la resonancia.
- El *pizz.* Bartók demanda fuerza, velocidad y un ataque vertical que proyecte un chasquido claro.
- El *pizz.* de mano izquierda exige independencia entre ambas manos y una afinación muy estable.
- Los *glissandi* deben ejecutarse sin perder la direccionalidad del gesto ni comprometer la claridad rítmica.
- La percusión con la mano izquierda añade un componente rítmico que debe integrarse con exactitud en el discurso.

La combinación de todos estos elementos genera un pasaje de gran riqueza tímbrica, pero también de enorme exigencia técnica.

-Carácter abrupto y construcción del gesto

La indicación de *abrupto* no se refiere únicamente al carácter expresivo, sino también a la naturaleza fragmentada y cortante del gesto instrumental. Cada ataque debe sentirse como un micro-impacto, sin preparación audible y sin resonancia posterior. Esto obliga al intérprete a:

- Controlar la duración exacta de cada sonido.
- Evitar cualquier arrastre o resonancia indeseada.
- Mantener una tensión corporal mínima para permitir cambios rápidos de técnica.
- Y proyectar un carácter casi percusivo del instrumento.

En la grabación de 2024 se describe que los *pizzicati* de mano izquierda son “mucho más exagerados, más ‘golpes’”, lo que confirma la importancia del ataque físico y del carácter abrupto en esta sección.

-Desafíos de las posiciones amplias y opuestas

La escritura obliga a realizar saltos muy grandes entre posiciones extremas del diapasón, a menudo combinando:

- Cuerdas graves con armónicos agudos.
- Posiciones abiertas con extensiones máximas.
- Desplazamientos rápidos entre cuerdas no adyacentes.

Este tipo de escritura exige una planificación corporal muy precisa. El violonchelista debe anticipar cada movimiento para evitar tensiones que comprometan la afinación o la velocidad del gesto. La mano izquierda debe funcionar como un sistema flexible, capaz de alternar entre:

- Posiciones de fuerza (*pizzicato* Bartók).
- Posiciones de precisión (*pizzicato* normal o de mano izquierda).
- Y posiciones de deslizamiento (*glissando*).

-Integración rítmica y coordinación con el piano.

Aunque la sección presenta una gran variedad de técnicas, su cohesión depende de la exactitud rítmica. El piano mantiene un discurso igualmente fragmentado y cortante, por lo que el violonchelo debe encajar sus ataques con absoluta precisión para que el carácter abrupto se perciba como un diálogo tenso y no como una sucesión de efectos aislados.

La alternancia entre técnicas debe estar subordinada al ritmo, no al revés. El riesgo principal es que la complejidad técnica desplace la claridad rítmica, por lo que el estudio debe centrarse en:

- Aislar cada técnica.
- Integrarlas progresivamente en el pulso.
- Y finalmente unir las en un gesto continuo y coherente.

-Dimensión expresiva.

A pesar de la densidad técnica, esta variación no es un catálogo de efectos, sino un momento de tensión acumulada dentro de la obra. El carácter abrupto, la sequedad de los ataques y la combinación de técnicas extendidas generan un clima de inestabilidad que contrasta con las variaciones anteriores y prepara el terreno para las siguientes.

La expresividad surge precisamente de la fricción entre gesto físico y sonido resultante, un rasgo característico del lenguaje de Torres.

72

con púa

74

dejar la púa

Ej. 30. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 72-76. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Pizzicato de mano izquierda, mano derecha, y el efecto de armónicos *pizzicato* soltando la cuerda.

La séptima característica destacada de esta variación es la coexistencia de *pizzicato* de mano derecha, *pizzicato* de mano izquierda y el efecto de armónicos *pizzicato* soltando la cuerda para dejarla resonar. Esta combinación convierte el pasaje en uno de los más sofisticados desde el punto de vista tímbrico y uno de los más exigentes desde el

punto de vista técnico, ya que obliga al intérprete a alternar gestos de naturaleza muy distinta sin perder precisión rítmica ni claridad sonora.

-Pizzicato de mano derecha: control del ataque y de la proyección.

El *pizzicato* tradicional, ejecutado con la mano derecha, aporta el ataque más claro y proyectado. En esta variación, su función es:

- Generar articulaciones secas y precisas.
- Mantener la claridad rítmica en un contexto abrupto.
- Y contrastar con los otros tipos de *pizzicato*.

El carácter *abrupto* exige que estos ataques sean cortos, incisivos y sin resonancia excesiva, lo que obliga a un control muy fino del punto de contacto y de la velocidad del dedo.

-Pizzicato de mano izquierda: independencia y precisión.

El *pizzicato* de mano izquierda introduce un nivel adicional de complejidad, ya que la mano debe simultáneamente:

- Mantener la afinación.
- Ejecutar el ataque.
- Y preparar el siguiente desplazamiento.

En la grabación de 2024 se describe que estos *pizzicati* son “más exagerados, más ‘golpes’”, lo que confirma que Torres busca un ataque contundente, casi percusivo, que refuerce el carácter fragmentado de la sección. La independencia entre ambas manos es esencial: mientras la izquierda produce el ataque, la derecha debe estar ya preparada para el siguiente gesto, sea un *pizzicato*, un *glissando* o una percusión.

-Armónicos *pizzicato* soltando la cuerda: un color resonante dentro del caos

El efecto de armónicos *pizzicato* soltando la cuerda introduce un contraste tímbrico notable. A diferencia del *pizzicato* seco y abrupto, este gesto genera:

- Un sonido más etéreo.
- Una resonancia prolongada.
- Y un color brillante que emerge de manera inesperada dentro de la textura fragmentada.

-La técnica consiste en:

- Tocar el nodo del armónico con la mano izquierda.
- Ejecutar el *pizzicato* con la derecha.
- Y soltar inmediatamente la cuerda para permitir que el armónico resuene libremente.

Este gesto requiere una precisión absoluta en la localización del nodo, ya que cualquier desviación compromete la pureza del armónico. Además, la coordinación entre ambas manos debe ser exacta para que el sonido emerja limpio y sin ruidos parásitos.

-Integración de las tres técnicas en un mismo discurso

La dificultad real de esta sección no reside en cada técnica por separado, sino en su integración continua. El intérprete debe alternar entre:

- Ataques secos (*pizz.* derecho).
- Ataques percusivos (*pizz.* izquierdo).
- Resonancias brillantes (armónicos *pizz.*).
- Y desplazamientos amplios y rápidos.

Todo ello dentro de un tempo moderado (*negra* = 80) pero con un carácter abrupto que no permite relajación ni flexibilidad rítmica. La mano izquierda, en particular, debe asumir un rol multifuncional: producir sonido, controlar afinación, realizar percusión y preparar posiciones extremas.

-Dimensión expresiva del gesto

Aunque la sección pueda parecer un catálogo de técnicas extendidas, su función expresiva es clara: crear un paisaje sonoro fragmentado, tenso y lleno de contrastes, donde cada ataque es un micro-evento y cada armónico una irrupción inesperada de resonancia. La alternancia entre sequedad y brillo, entre percusión y resonancia, contribuye a la sensación de inestabilidad que caracteriza esta variación.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 77-79) shows the cello part with various attacks and dynamics. The piano part has a few chords. The second system (measures 80-82) continues the cello part with a 'rit.' (ritardando) and ends with 'coger el arco' and 'ppp' (pianissimo). The piano part has a 'dejar resonar' (let resonate) instruction and a 'Ped.' (pedal) marking.

Ej. 31. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 77-82. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Negra = 50. Luminoso. Vertiginoso

La octava característica de esta variación es la reaparición del gesto de los *bariolages* que ya aparecía en la primera sección de la obra, ahora transformado y llevado a un nivel de mayor complejidad técnica y tímbrica. A ello se suma una presencia masiva de armónicos —simples, dobles, con trémolo y en posiciones extremas— que recorren todo el registro del instrumento y que se combinan con estructuras rítmicas complejas. El resultado es una de las secciones más brillantes, inestables y técnicamente exigentes de *Variaciones*.

-Reaparición del *bariolage*: continuidad estructural y transformación del gesto.

El *bariolage* reaparece aquí como un motivo estructural que conecta esta variación con el inicio de la obra. Sin embargo, su función ha cambiado:

- En la primera sección, el *bariolage* tenía un carácter más brumoso, con un sonido “menos concreto” en la grabación de 2009 y más definido en la de 2024.
- En esta variación, el *bariolage* se vuelve vertiginoso, más rápido y brillante, apoyado por la presencia de armónicos y por la indicación de carácter *luminoso*.

Este gesto funciona como un hilo conductor que aporta unidad a la obra, pero también como un mecanismo de intensificación: el *bariolage* inicial era un color; aquí es un motor de energía.

-Protagonismo de los armónicos: variedad y exigencia técnica.

La sección está dominada por armónicos de todo tipo:

- Armónicos simples, que requieren precisión absoluta en la localización del nodo.
- Armónicos con trémolo, que añaden un componente de vibración continua y exigen un control muy fino del arco.
- Armónicos en dobles cuerdas, que multiplican la dificultad técnica y la inestabilidad del sonido.
- Armónicos escritos en posiciones extremas, tanto en registros muy agudos como en zonas graves donde la producción del armónico es más delicada.

En la grabación de 2009 los trémolos armónicos resultan en un “color/efecto de aire”, mientras que en 2024 el color es “más arenoso y de madera”. Estas diferencias muestran que la técnica del armónico no solo afecta a la afinación, sino también al carácter tímbrico de la sección.

-Escritura en posiciones extremas: expansión del registro y del gesto.

Torres escribe los armónicos y los *bariolages* en posiciones extremas, sin atender al registro tradicional del instrumento. Esto obliga al violonchelista a:

- desplazarse rápidamente entre zonas muy distantes del diapasón,
- mantener la estabilidad de la mano izquierda en posiciones altas,
- controlar la presión mínima del arco para no romper el armónico,
- y gestionar cambios de cuerda amplios sin perder precisión.

La escritura no busca comodidad, sino expansión del gesto instrumental, llevando al violonchelo a un territorio de tensión física que se traduce en un sonido brillante y frágil a la vez.

-Complejidad rítmica: un entramado vertiginoso.

La indicación de vertiginoso no se refiere únicamente a la velocidad, sino a la densidad rítmica del pasaje. Los patrones rítmicos son:

- Irregulares.
- Superpuestos.
- Y a menudo contruidos sobre subdivisiones internas que exigen una gran precisión.

La combinación de *bariolage*, armónicos y ritmos complejos genera una textura que parece avanzar sin descanso, con una sensación de inestabilidad luminosa que justifica plenamente el carácter indicado.

-Dimensión expresiva: luminosidad en la fragilidad.

La mezcla de armónicos, *bariolage* y trémolos produce un color luminoso, casi cristalino, que contrasta con las secciones más secas o abruptas anteriores. La fragilidad del armónico, su tendencia a romperse o desvanecerse, se convierte aquí en un elemento expresivo: la música avanza en un equilibrio inestable, como si estuviera siempre a punto de desbordarse.

La interpretación debe buscar:

- Claridad sin rigidez.
- Brillo sin agresividad.
- Y un sentido de vértigo controlado.

Ej. 32. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 83-85. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Reaparición de la media presión y escritura posicional en dobles cuerdas.

La novena característica de esta variación es la reaparición del gesto de media presión, un recurso que Jesús Torres ya había introducido al comienzo de la obra y que aquí vuelve transformado, integrado en un contexto técnico y expresivo mucho más complejo. En esta sección, especialmente en los compases 88–89, la media presión deja de funcionar como un patrón ondulante y simétrico —tal como ocurría en la primera variación— para convertirse en un gesto más libre, irregular y textural, que prepara la entrada de una escritura en dobles cuerdas altamente posicional.

-Media presión: de gesto ondulante a textura inestable.

En la primera sección de la obra, la media presión aparecía asociada a un movimiento ondulante, casi respiratorio, que generaba un color “brumoso” y un efecto de rugosidad controlada. En esta variación, sin embargo, Torres modifica su función:

- Ya no se trata de un patrón regular.
- Ni de un movimiento simétrico entre cuerdas.
- Sino de una textura quebrada, más imprevisible.
- Que se integra dentro del carácter *luminoso* y *vertiginoso* de la variación.

La media presión se convierte así en un recurso para desestabilizar el sonido, añadiendo un componente de fragilidad y tensión que contrasta con la claridad de los armónicos y la velocidad de los *bariolages*.

-Función expresiva de la media presión en este contexto

La media presión aporta un color intermedio entre el sonido pleno y el armónico, un timbre que:

- Vibra de manera irregular.
- Contiene ruido y tono simultáneamente.
- Y genera una sensación de inestabilidad luminosa.

En los compases 88–89, este efecto funciona como un puente tímbrico entre los armónicos vertiginosos y la entrada de las dobles cuerdas posicionales. Su irregularidad contribuye a la sensación de vértigo que caracteriza toda la variación.

-Transición hacia la escritura en dobles cuerdas

Tras los compases de media presión, Torres introduce una estructura de dobles cuerdas escrita de manera muy posicional, lo que implica:

- Posiciones fijas y tensas de la mano izquierda.
- Intervalos amplios o incómodos.
- Cambios mínimos de digitación, pero con gran exigencia de estabilidad.
- Y un control del arco extremadamente preciso para equilibrar ambas cuerdas.

Esta escritura posicional no busca comodidad ni fluidez, sino tensión física. La mano izquierda debe permanecer anclada en posiciones que abarcan intervalos grandes o poco habituales, lo que exige:

- Fuerza controlada.
- Estabilidad muscular.
- Y una planificación corporal clara para evitar tensiones excesivas.

-Relación entre media presión y dobles cuerdas.

La transición entre ambos gestos no es casual: Torres utiliza la media presión como un estado intermedio entre el sonido frágil del armónico y la solidez de la doble cuerda. El resultado es un arco expresivo que va:

1. De la luminosidad inestable de los armónicos.

2. A la rugosidad controlada de la media presión.
3. Y finalmente a la densidad estructural de las dobles cuerdas.

Este recorrido tímbrico crea una sensación de expansión y de acumulación de energía que prepara el terreno para el clímax de la variación.

-Implicaciones técnicas para el intérprete

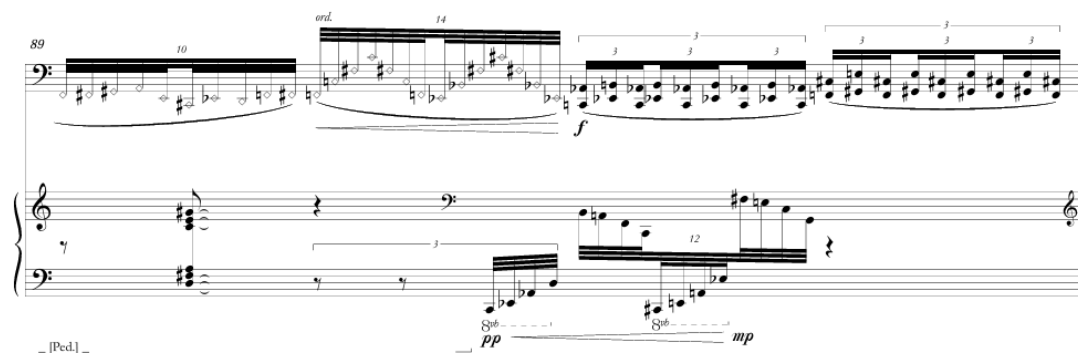
El violonchelista debe afrontar esta sección con una estrategia clara:

- Media presión: encontrar el punto exacto entre presión y velocidad para mantener el color sin romper el sonido.
- Transición: relajar la mano izquierda lo suficiente para preparar la posición fija de la doble cuerda.
- Dobles cuerdas posicionales: mantener la afinación y la estabilidad del acorde sin tensar en exceso la mano.
- Arco: equilibrar ambas cuerdas con un control muy fino del peso y del punto de contacto.

La dificultad no reside solo en cada técnica por separado, sino en la continuidad del gesto, que debe fluir sin interrupciones perceptibles.

-Dimensión expresiva

La combinación de media presión y dobles cuerdas posicionales aporta un color único dentro de la obra: un sonido que oscila entre la fragilidad y la solidez, entre la luz y la tensión. Esta dualidad es esencial para comprender el carácter *luminoso* y *vertiginoso* de la variación, y para interpretar la sección con la intensidad y la precisión que exige el lenguaje de Torres.



Ej. 33. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 87-89. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Aparición del *gettato* y su relevancia en el lenguaje contemporáneo.

El décimo rasgo significativo de esta sección es la aparición del gesto de *gettato*, una técnica extendida que Jesús Torres utiliza de manera puntual pero altamente expresiva. Su presencia en esta variación no es un simple efecto aislado: funciona como un punto de tensión, un estallido sonoro que interrumpe la textura vertiginosa de armónicos, *bariolages* y media presión, aportando un ataque percusivo y una energía súbita que reconfigura el discurso.

-Función del *gettato* en esta variación

El *gettato* aparece aquí como un gesto:

- Percusivo, por la caída libre del arco sobre la cuerda.
- Irregular, ya que no sigue un patrón repetitivo, sino que irrumpe como un acento estructural.
- Contrapuesto al carácter luminoso y frágil de los armónicos.
- Desestabilizador, porque rompe la continuidad del gesto vertiginoso previo.

En la grabación de 2009 se describen “dos ataques de *gettato*” en esta zona, mientras que en la de 2024 aparece “un solo ataque”, lo que muestra que incluso dentro de la precisión de la escritura, el gesto admite cierta flexibilidad interpretativa, siempre que se mantenga su función expresiva.

-El *gettato* en el repertorio contemporáneo: un gesto compartido.

La presencia del *gettato* en *Variaciones* no es un fenómeno aislado dentro del repertorio actual para violonchelo. Se trata de una técnica que ha ganado relevancia en

las últimas décadas, especialmente en obras que exploran la fisicidad del gesto instrumental y la dimensión percusiva del arco.

Un ejemplo significativo es:

- César Camarero, *Nada lo Retuvo* (2011), para violonchelo solo.

En esta obra, el *gettato* aparece como un recurso expresivo central, utilizado para:

- Generar rupturas súbitas en la textura.
- Introducir ataques imprevisibles.
- Y explorar la frontera entre sonido y ruido.

La coincidencia entre Torres y Camarero no es casual: ambos pertenecen a una generación de compositores españoles que han incorporado técnicas extendidas como parte natural del discurso instrumental, no como efectos aislados.

-Relación estética entre Torres y otros compositores contemporáneos.

El uso del *gettato* en obras de Torres y Camarero revela varios rasgos comunes en la estética contemporánea española:

- Interés por la fisicidad del gesto, donde el movimiento del intérprete es tan importante como el sonido resultante.
- Exploración del arco como objeto percusivo, no solo como generador de sonido sostenido.
- Integración del ruido controlado dentro del discurso musical.
- Uso del ataque como elemento estructural, capaz de marcar puntos de inflexión en la forma.

En *Variaciones*, el *gettato* funciona exactamente así: como un punto de ruptura que reorganiza la energía de la sección.

-Implicaciones técnicas para el intérprete

El *gettato* exige:

- Soltar el arco con control, permitiendo que caiga sobre la cuerda sin rigidez.
- Gestionar la altura de la caída, para obtener un ataque claro sin perder control.
- Evitar tensiones en la mano derecha, ya que el gesto debe ser natural y no forzado.
- Integrarlo en el pulso, aunque su naturaleza sea abrupta.

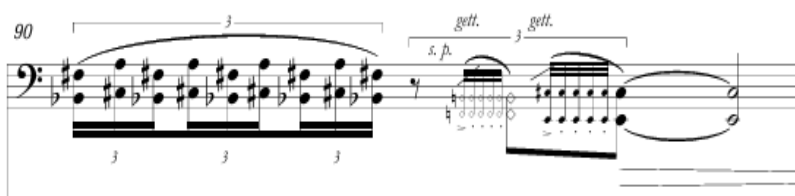
La dificultad reside en lograr un equilibrio entre espontaneidad y precisión, ya que el gesto debe sonar libre, pero estar perfectamente colocado en el discurso.

-Dimensión expresiva

El *gettato* aporta un color único dentro de esta variación:

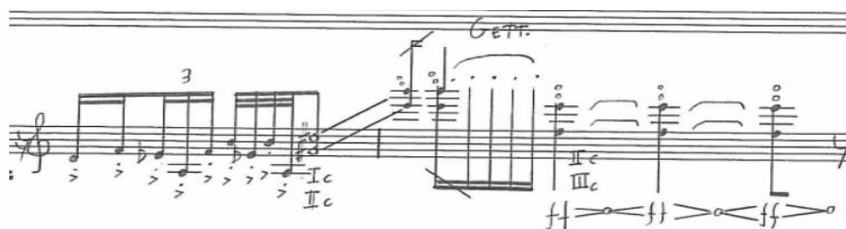
- Rompe la textura luminosa.
- Introduce un ataque violento y seco.
- Y añade un componente dramático que intensifica el carácter vertiginoso de la sección.

Su aparición, aunque breve, tiene un impacto estructural claro: actúa como un punto de inflexión que reorienta la energía del pasaje.



Ej. 34. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 90. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

Aparición del *gettato* en obras de compositores contemporáneos a J. Torres.



Ej. 35. César Camarero (1962): *Nada lo Retuvo*. Para violonchelo solo. (2011).

-Negra con puntillo = 125. Enérgico

La undécima característica de esta variación es la organización rítmica extremadamente precisa construida sobre dobles cuerdas placadas, ejecutadas con un ataque firme y directo. Esta sección representa uno de los momentos de mayor solidez estructural de toda la obra, donde la energía proviene no solo del tempo rápido (*negra con puntillo* = 125), sino del carácter compacto y casi mecánico de los acordes.

-Organización rítmica y carácter enérgico.

La escritura se basa en moldes rítmicos muy definidos, repetidos y transformados de manera lógica. Esta regularidad crea un impulso continuo que sostiene el carácter *enérgico* de la variación.

A diferencia de otras secciones más texturales o fragmentadas, aquí Torres apuesta por:

- Patrones rítmicos claros.
- Ataques simultáneos en dobles cuerdas.
- Y una articulación muy seca y precisa.

El resultado es una textura sólida, casi arquitectónica, que contrasta con la inestabilidad tímbrica de las variaciones anteriores.

-Dobles cuerdas placadas: precisión y contundencia

Los acordes deben tocarse lo más placado posible, es decir:

- Con ataque directo.
- Sin resonancia excesiva.
- Y con una simultaneidad perfecta entre ambas cuerdas.

Este tipo de ataque exige un control muy fino del arco, especialmente en:

- El peso aplicado.
- El punto de contacto.
- Y la velocidad del gesto.

La dificultad no reside tanto en la digitación como en la coordinación entre ambas manos para lograr un sonido compacto y contundente.

-Escritura lógica y “geografía instrumental”

Uno de los aspectos más destacables de esta sección es que, pese a su energía y velocidad, está escrita de manera muy lógica y ergonómica. Los moldes rítmicos y las posiciones de la mano izquierda están diseñados para:

- Facilitar la memorización.
- Permitir cambios rápidos sin tensiones.
- Y aprovechar posiciones naturales del instrumento.

Este diseño demuestra un profundo conocimiento de la geografía instrumental, término que se refiere a la comprensión de:

- Cómo se distribuyen las notas en el diapason.
- Qué posiciones permiten mayor estabilidad.
- Qué combinaciones de cuerdas son más accesibles.
- Y cómo se puede optimizar el movimiento de la mano izquierda.

Durante la conversación con David Apellániz, este aspecto fue especialmente destacado: Torres conoce el instrumento desde dentro, y su escritura —aunque exigente— nunca es arbitraria. Incluso en pasajes rápidos y energéticos, la lógica posicional permite que el intérprete se mueva con seguridad.

-Implicaciones técnicas para el intérprete.

Para abordar esta sección con éxito, el violonchelista debe centrarse en:

- Mantener la mano izquierda estable, aprovechando la lógica posicional de la escritura.
- Trabajar la simultaneidad del ataque en dobles cuerdas, evitando desajustes entre cuerdas.
- Controlar la articulación seca, sin permitir que el sonido se expanda más de lo necesario.
- Integrar el ritmo internamente, ya que la energía del pasaje depende de la precisión rítmica más que del volumen.
- Evitar tensiones, especialmente en el antebrazo derecho, ya que el tempo rápido puede inducir rigidez.

-Dimensión expresiva.

Aunque la sección es altamente técnica, su función expresiva es clara: aportar un momento de energía compacta, casi motórica, dentro de la obra. La claridad rítmica y la contundencia de los acordes generan un impulso que contrasta con las texturas más frágiles o inestables de las variaciones anteriores.

La lógica interna de la escritura permite que esta energía fluya sin interrupciones, convirtiendo la variación en un punto de apoyo estructural dentro del conjunto de *Variaciones*.



Fig. nº 36. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 112-121. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Negra = 50. Misterioso. Con exaltada intensidad

La decimotercera característica de esta variación es la aparición de un pasaje construido sobre una línea melódica principal acompañada de “notas pequeñas” a modo de adorno, un recurso que Jesús Torres utiliza para generar un clima de misterio, tensión interna y expresividad contenida. Esta combinación de elementos —melodía + microgestos ornamentales— constituye uno de los momentos más sutiles y psicológicamente densos de toda la obra.

Línea melódica: un discurso suspendido y de carácter introspectivo, la línea melódica está escrita con un carácter *cantabile*, pero no en un sentido tradicional.

Su cualidad “misteriosa” proviene de varios factores:

- La dinámica contenida.
- El tempo lento (*negra* = 50).
- La ausencia de vibrato o su uso extremadamente controlado.
- Y la tendencia a moverse por intervalos que generan tensión más que reposo.

El violonchelo debe sostener esta línea con un arco muy lento, estable y cercano al diapasón, buscando un sonido velado, casi sin proyección directa. La melodía funciona

como un hilo conductor que atraviesa la sección, pero su expresividad depende de la capacidad del intérprete para mantenerla en un estado de suspensión.

Notas pequeñas de adorno: micro-gestos que alteran la superficie del sonido

Las “notas pequeñas” que acompañan la línea melódica no son meros ornamentos decorativos. Su función es interrumpir, desestabilizar y enriquecer la textura sonora. Estas notas:

- Aparecen como ataques breves.
- Funcionan como respiraciones o interrupciones.
- Generan tensión rítmica.
- Y aportan un componente casi “susurrado” al discurso.

En la grabación de 2009 se observa que “suenan más cada nota pequeña del cello”, mientras que en la de 2024 la línea melódica resulta “más cantada”, lo que evidencia dos enfoques interpretativos posibles:

- Uno que enfatiza la textura fragmentada.
- Y otro que prioriza la continuidad melódica.

Ambas opciones son válidas, siempre que se mantenga el carácter misterioso y la tensión interna del pasaje.

-Relación entre melodía y adornos: un equilibrio delicado.

La dificultad principal de esta sección reside en el equilibrio entre la línea melódica y las notas de menor peso estructural, evitando que una de ellas predomine en detrimento de la otra. La melodía debe mantenerse clara, pero sin imponerse de manera excesiva; los adornos deben escucharse, pero sin convertirse en protagonistas.

Este equilibrio exige:

- Un control muy fino del arco
- Una gestión precisa de la dinámica.
- Y una planificación clara del fraseo.

El intérprete debe pensar en la textura como un tejido sonoro, donde la melodía es el hilo principal y las notas pequeñas son fibras que aportan relieve y profundidad.

-Carácter “misterioso” y “con exaltada intensidad”

La indicación doble del carácter es especialmente reveladora:

- *Misterioso* exige contención, oscuridad, ambigüedad.

- *Con exaltada intensidad* introduce un componente emocional interno, una tensión que no se expresa mediante volumen, sino mediante densidad expresiva.

La combinación de ambos crea un clima único: una intensidad que no se exterioriza, sino que se acumula internamente. La melodía avanza como si estuviera contenida, mientras que las notas pequeñas funcionan como impulsos nerviosos que revelan la tensión subyacente.

-Implicaciones técnicas para el intérprete.

Para abordar este pasaje con éxito, el violonchelista debe:

- Controlar la velocidad del arco para sostener la línea sin perder el color misterioso.
- Mantener una afinación extremadamente precisa en las notas pequeñas, que deben sonar claras, pero no prominentes.
- Trabajar la independencia entre gesto melódico y gesto ornamental.
- Y planificar respiraciones musicales que permitan que la tensión crezca de manera orgánica.

La dificultad no es tanto técnica como psicológica y expresiva: se trata de sostener un estado de tensión contenida durante toda la sección.

-Dimensión expresiva dentro de la obra.

Este pasaje funciona como un punto de inflexión emocional. Tras secciones vertiginosas, luminosas o abruptas, aquí la música se repliega hacia un espacio más íntimo, pero no menos intenso. La combinación de melodía y micro-gestos ornamentales crea un clima de introspección cargada de energía, que prepara el terreno para el final de la obra.

189

♩ = 50 misterioso

ppp
flaut.

pp

3er Ped.

193

pp

3er Ped.

Ej. 37. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 189-194. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

Con exaltada intensidad

-Cuartos de tono: función expresiva y presencia en el repertorio contemporáneo para violonchelo

La decimocuarta característica de esta sección es la aparición de cuartos de tono, un recurso que, aunque cada vez más frecuente en la literatura contemporánea para violonchelo, sigue siendo un elemento de especial relevancia técnica y expresiva. En *Variaciones*, los cuartos de tono aparecen integrados dentro del clima *misterioso* y *con exaltada intensidad*, aportando un color inestable, tenso y ligeramente descentrado que refuerza la atmósfera emocional de la sección.

-Función musical de los cuartos de tono en esta variación

Los cuartos de tono no se utilizan aquí como un efecto aislado, sino como parte del lenguaje expresivo de Torres. Su función es múltiple:

- Desestabilizar la afinación tradicional, generando un color más ambiguo y misterioso.
- Aumentar la tensión emocional, especialmente en un pasaje que ya combina melodía contenida y micro-gestos ornamentales.

- Crear un espacio sonoro intermedio, entre la afinación temperada y la resonancia natural de los armónicos.
- Conectar con la estética contemporánea, donde la micro-tonalidad es un recurso habitual para ampliar el vocabulario expresivo del instrumento.

En la grabación de 2024 se menciona que “la alteración de la altura en cuartos de tono es menos perceptible”, lo que muestra que la micro-tonalidad puede integrarse de manera más o menos evidente según la intención interpretativa.

-Dificultades técnicas asociadas a los cuartos de tono

El violonchelista debe afrontar varios retos:

- Precisión posicional, ya que los cuartos de tono no coinciden con referencias táctiles habituales.
- Control del oído interno, imprescindible para mantener la estabilidad micro-tonal.
- Transiciones limpias entre afinación temperada y micro-tonalidad.
- Integración expresiva, evitando que el gesto suene forzado o artificial.

La micro-tonalidad exige un dominio fino de la mano izquierda y una escucha activa que permita ajustar la afinación en tiempo real.

-Presencia de cuartos de tono en el repertorio contemporáneo para violonchelo

Los cuartos de tono son un recurso ampliamente utilizado en obras de los siglos XX y XXI. Para contextualizar la escritura de Torres dentro del repertorio, es útil mostrar ejemplos visuales de otras obras donde aparecen cuartos de tono. Algunas piezas relevantes incluyen:

- Helmut Lachenmann – *Pression* (1969)
Uso sistemático de micro-tonalidad y técnicas extendidas, con cuartos de tono integrados en gestos de presión y ruido.
- Brian Ferneyhough – *Time and Motion Study II* (1973–76)
Micro-tonalidad extrema combinada con escritura rítmica compleja.
- Iannis Xenakis – *Kottos* (1977)
Cuartos de tono utilizados para crear tensión y distorsión expresiva.
- César Camarero – *Nada lo Retuvo* (2011)
Presencia de microtonalidad en un contexto íntimo y fragmentado, cercano a la estética de Torres.

- Kaija Saariaho – *Petals* (1988)
Microtonalidad integrada en transiciones entre sonido puro y ruido.
- Georg Friedrich Haas – *Solo für Violoncello* (1999)

-Uso sistemático de cuartos de tono como base estructural.

Estas obras pueden servir como material visual para incluir en el TFM, mostrando fragmentos de partitura donde los cuartos de tono aparecen claramente indicados. Esto permite:

- Contextualizar la técnica dentro del repertorio.
- Mostrar su notación habitual.
- Y reforzar la idea de que Torres se inscribe en una tradición contemporánea consolidada.

-Dimensión expresiva en *Variaciones*

En esta obra, los cuartos de tono no buscan un efecto experimental aislado, sino que se integran en un discurso emocionalmente cargado. Su función es reforzar:

- La inestabilidad del pasaje.
- La intensidad contenida.
- Y el carácter misterioso de la variación.

La micro-tonalidad actúa como un recurso para “desafinar” el centro tonal emocional del oyente, generando un espacio expresivo más amplio y ambiguo.

205

ff *pp sul.* *ff* *mf* *ff* *f* *ff*

molto rit. *larga* *a tempo* *espressivo*

mp sul. *ppp* *pp*

$\sharp = 1/4$ de tono alto
 $\flat = 1/4$ de tono bajo

espressivo *larga* *pp* *mf* *ff* *ff* *ff* *Ped.*

A continuación, se presenta una tabla comparativa que sintetiza los principales pasajes de dificultad técnica e interpretativa de *Variaciones* para violonchelo y piano de Jesús Torres. La tabla recoge, por un lado, las observaciones derivadas del análisis de las dos grabaciones estudiadas —incluyendo aspectos señalados, como “efecto media presión más bien rugoso” o “se entienden mejor todas las notas”— y, por otro, una propuesta de estrategias de estudio orientadas a abordar cada sección de la obra desde una perspectiva técnico-instrumental y musical. Este material sirve como base para comprender la evolución interpretativa de la pieza y para fundamentar decisiones prácticas en el proceso de preparación de la obra.

Tabla comparativa y orientada al análisis técnico-interpretativo

Sección / Minutaje	Dificultad principal	Observaciones de las grabaciones	Estrategias de estudio y abordaje técnico
00:00 – negra = 72 – “brumoso”	Control de presión y velocidad de arco; <i>sul ponticello</i> extremo; <i>bariolage</i> rápido	“efecto media presión más bien rugoso” (2009) / “menos rápido el efecto, suena más aire” (2024)	Practicar <i>long tones sul ponticello</i> variando presión; aislar el <i>bariolage</i> con metrónomo subdividido; trabajar el sonido “aireado” controlando la inclinación del arco.
c. 15–16 – trinos	Trinos <i>sul ponticello</i> con poca presión	“no se hace el trino o no se percibe” (2009) / “trino con menos batidas” (2024)	Practicar trinos sin presión, solo con velocidad; trabajar sobre armónicos falsos para estabilizar la mano izquierda; grabarse para comprobar audibilidad.
1:16 – negra = 54 – “contemplativo”	Trémolos <i>sul ponticello</i> y control del color	“sul pont. más exagerados” (2009) / “trémolos más rápidos” (2024)	Estudiar trémolos en dinámica <i>pp</i> manteniendo la claridad del ataque; alternar posiciones para encontrar el punto de mayor resonancia.
c. 28 – <i>gettato</i>	Rebotes controlados	“más rebotes, más medido” (2009) / “1 gesto, más percusivo” (2024)	Practicar <i>gettato</i> desde alturas progresivas del arco; trabajar rebotes aislados antes de unirlos al gesto musical.
Pasaje de bariolages	Claridad rítmica y definición de notas	“sonido menos concreto” (2009) / “se entienden mejor todas las notas” (2024)	Practicar con acentos rotatorios; trabajar cada cuerda por separado; usar <i>ghost notes</i> para fijar la coreografía del brazo.
3:30 – negra = 90 – “animándose”	Dinámica amplia y articulación clara	“dinámica unificada” (2009) / “más variedad dinámica” (2024)	Planificar micro-frases; estudiar con <i>crescendo–diminuendo</i> artificiales para ampliar el rango dinámico.
3:54 – negra = 80 – pasaje de púa (<i>pizz.</i>)	Coordinación y repetición rápida	“más repeticiones por nota” (2009) / “más exacto rítmicamente” (2024)	Practicar <i>pizzicato</i> con metrónomo en subdivisión; alternar dedos para evitar tensión; trabajar la resonancia apagando cuerdas no deseadas.
4:32 – negra = 90 – “seco”	Precisión rítmica extrema	“muy estable y estricto rítmicamente” (2009) / “más perceptible la indicación de piano” (2024)	Estudiar con clic en contratiempos; practicar <i>col legno tratto</i> para sentir la sequedad sin perder control.
4:41 – negra = 80 – “abrupto”	<i>Pizzicati</i> de mano izquierda y armónicos	“más golpes” (2024)	Practicar <i>pizz.</i> de mano izquierda aislados; trabajar armónicos con presión mínima; coordinar con el piano para evitar desajustes.
5:32 – negra = 50 – “luminoso”	Trémolos con armónicos	“color de aire” (2009) / “color arenoso y de madera” (2024)	Buscar el nodo exacto del armónico; practicar trémolos muy lentos para estabilizar la.

Sección / Minutaje	Dificultad principal	Observaciones de las grabaciones	Estrategias de estudio y abordaje técnico
c. 90 – <i>gettato</i>	Ataques aislados y controlados	“dos ataques” (2009) / “un solo ataque” (2024)	Practicar ataques únicos desde distintas alturas; trabajar la relajación inmediata tras el impacto.
c. 93 – <i>pizz.</i> en la	Precisión de octava	“toca el “la” en la octava escrita” (2009) / “dos octavas por debajo” (2024)	Verificar afinación con armónicos de referencia; practicar saltos de posición con guía táctil.
7:18 – “vertiginoso”	Velocidad y claridad	“menos carácter vertiginoso” (2009) / “más rápido” (2024)	Estudiar por ritmos; practicar <i>spiccato</i> controlado; trabajar la relajación del antebrazo.
7:42 – negra con puntillo = 125 – “enérgico”	Articulación corta y rango dinámico	“menos diferencia dinámica” (2009) / “más rango dinámico” (2024)	Practicar articulación <i>martelé</i> en <i>pp</i> y <i>ff</i> ; trabajar contrastes exagerados para luego integrarlos.
9:24 – negra = 50 – “misterioso”	Notas pequeñas y micro-gestos	“suenan más las notas pequeñas” (2009) / “línea más cantada” (2024)	Practicar notas pequeñas como si fueran ataques de respiración; trabajar el fraseo largo con arco muy lento.
10:35 – “con exaltada intensidad”	Acordes violentos, extremos dinámicos	“muy golpeados todos los acordes” (2009) / “pulso más tranquilo” (2024)	Practicar acordes con preparación previa del arco; trabajar <i>fortissimo</i> sin presión excesiva; planificar respiraciones para sostener la sección.

-Desarrollo analítico: cómo abordar técnicamente cada pasaje complejo

1. Control del sonido *sul ponticello* y efecto “brumoso”

El inicio exige un dominio muy fino de la presión y velocidad del arco. En 2009 el sonido es “rugoso” mientras que en 2024 es “más difuminado/suave”. Esto indica dos enfoques posibles:

- Sonido rugoso y eléctrico: mayor presión, arco más lento, contacto más cercano al puente.
- Sonido aireado: menos presión, arco más rápido, inclinación hacia el diapasón.

Estrategia: trabajar escalas *sul ponticello* variando solo un parámetro (presión, velocidad o punto de contacto) para interiorizar el efecto.

2. Trinos *sul ponticello* (c. 15–16)

La dificultad es doble: mantener la vibración de la cuerda con poca presión y lograr que el trino sea audible. En ambas grabaciones se percibe poca claridad (“no se percibe”, “menos batidas”).

Estrategia:

- Practicar trinos sin presión, solo con velocidad de arco.
- Trabajar la mano izquierda con trinos lentos y progresivamente más rápidos.
- Grabar para comprobar si el trino emerge del color *sul ponticello*.

3. *Gettato* (c. 28 y c. 90)

El *gettato* requiere un rebote natural del arco. En 2009 se describe como “más rebotes, más medido”, mientras que en 2024 es “1 gesto, más percusivo”.

Estrategia:

- Practicar rebotes desde distintas alturas del arco.
- Aislar el gesto sin ritmo, solo buscando la caída natural.
- Integrarlo después en el pulso.

4. *Bariolages* rápidos

En 2009 el sonido es “menos concreto”, mientras que en 2024 “se entienden mejor todas las notas”.

Estrategia:

- Practicar cada cuerda por separado para fijar la digitación.
- Añadir acentos rotatorios (cada 4, cada 3, cada 5).
- Trabajar con *ghost notes* para automatizar el movimiento del brazo.

5. *Pizzicato* rápido y pasaje de púa (3:54)

La versión de 2024 es más exacta rítmicamente y expresiva.

Estrategia:

- Practicar con metrónomo en subdivisión.
- Alternar dedos para evitar tensión.
- Trabajar la resonancia apagando cuerdas no deseadas.

6. *Pizzicato* de mano izquierda y armónicos (4:41)

En 2024 se describe como “más golpes” y armónicos más resonantes.

Estrategia:

- Practicar *pizz.* de mano izquierda aislados, buscando precisión.
- Trabajar armónicos con presión mínima y cambios de cuerda lentos.

7. Trémolos con armónicos (5:32)

La partitura señala diferencias de color: “aire” (2009) vs. “arenoso y de madera” (2024).

Estrategia:

- Buscar el nodo exacto del armónico.
- Practicar trémolos muy lentos para estabilizar la mano.
- Trabajar cambios de cuerda sin perder el nodo.

8. Sección vertiginosa (7:18)

La versión de 2024 es más rápida y controlada.

Estrategia:

- Estudiar por ritmos (largo–corto, corto–largo).
- Practicar *spiccato* controlado.
- Mantener la relajación del antebrazo.

9. Final “con exaltada intensidad” (10:35)

En 2009 los acordes están “muy golpeados”, mientras que en 2024 el pulso es “más tranquilo”.

Estrategia:

- Preparar el arco antes de cada acorde para evitar tensión.
- Trabajar *fortissimo* sin presión excesiva.
- Planificar respiraciones para sostener la sección.

9. PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA

La puesta en escena de *Variaciones* para violonchelo y piano de Jesús Torres constituye un eje fundamental para comprender la obra desde la práctica instrumental. La escritura de Torres —tímblica, gestual, posicional y altamente idiomática— exige una planificación interpretativa que articule técnica, análisis y escucha. Este capítulo sintetiza los criterios performativos derivados del análisis previo y de la entrevista⁷⁹ con David Apellániz.

9.1. Presentación de las técnicas instrumentales

La obra despliega un catálogo de técnicas extendidas que no funcionan como efectos aislados, sino como material estructural. Según Apellániz, Torres escribe “con un conocimiento muy preciso del instrumento”, lo que permite que cada técnica tenga una función formal y expresiva.

Tabla 1. Técnicas instrumentales presentes en la obra y su función estructural

Técnica	Función sonora	Función estructural	Observaciones de los referentes ⁸⁰
Media presión	Timbre velado, inestable	Diferenciación entre planos sonoros; transición entre materiales	“No pisar completamente la cuerda... sonido brumoso” (Apellániz)
Sul ponticello extremo	Realce de parciales, brillo agresivo	Intensificación del gesto; continuidad espectral	“Mucho <i>sul pont.</i> , eléctrico” (grabación 2009)
Bariolage	Alternancia rápida de cuerdas	Motivo estructural recurrente	“Sonido menos concreto / más definido”
<i>Pizzicato</i> direccional	Ataques diferenciados	Claridad rítmica; articulación mecánica	“Más repeticiones por nota / más exacto rítmicamente”
<i>Pizz.</i> mano izquierda	Percusión y articulación seca	Fragmentación abrupta	“Más golpes” (grabación 2022)
<i>Pizz.</i> Bartók	Ataque violento	Puntos de tensión	“Exagerado, percusivo”
Armónicos naturales y artificiales	Color luminoso, frágil	Construcción espectral; continuidad tímbrica	“Color de aire / arenoso y de madera”
<i>Gettato</i>	Rebote percusivo	Acentos estructurales	“Dos ataques / un ataque”
Dobles cuerdas posicionales	Estabilidad y densidad	Clímax estructural	“Posiciones amplias y opuestas”
Cuartos de tono	Inestabilidad expresiva	Intensificación final	“Alteración menos perceptible”

⁷⁹ David Apellániz, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, València, 6 de febrero de 2026.

⁸⁰ Observaciones técnicas de David Apellániz (Chelista) o Jesús Torres (Compositor)

9.2. Digitaciones

La digitación en *Variaciones* no es un aspecto secundario: forma parte del diseño compositivo. Torres escribe pensando en “moldes y posiciones muy lógicas y fáciles de asimilar instrumentalmente”, lo que Apellániz confirma al describir la escritura como “idiomática y ergonómica”.

-Principios generales de digitación

- Posiciones fijas cuando es posible: especialmente en armónicos (c. 24, c. 84, c. 97).
- Digitación continua en *glissandi*: un solo dedo para secuencias ascendentes de armónicos (c. 24).
- Cejillas internas en dobles cuerdas y armónicos dobles (c. 24, c. 97).
- Digitación amplia en acordes de cuatro notas (c. 59–60), siguiendo el molde 4–3–1–2.
- Digitación anticipada en pasajes de registro amplio (c. 103–106).

Tabla 2. Ejemplos de digitación según tipo de pasaje

Pasaje	Técnica	Digitación recomendada	Cita de los referentes
c. 24	Armónicos ascendentes	Un solo dedo + <i>glissando</i>	“Debe ejecutarse con un único dedo”
c. 60	Acordes con púa	4–3–1–2 en semitonos	“Posición fija... moldes instrumentales específicos”
c. 84	Armónicos altos	Posición fija + codo adelantado	“Preparación previa... posición fija”
c. 103–106	Registro amplio	Posiciones fijas + desplazamientos amplios	“Movimientos ascendentes y descendentes... poco ergonómicos”

9.3. Estudio gestual

El gesto es un parámetro compositivo en sí mismo. La obra exige una coreografía instrumental que articula:

- Movimientos amplios (*glissandi*, *bariolage*).
- Micro-gestos (notas pequeñas, *pizz.* mano izquierda).
- Gestos percutivos (*gettato*, Bartók).
- Gestos de suspensión (armónicos, media presión).

-Diagrama conceptual del gesto en la obra

GESTO	TIMBRE	FUNCIÓN FORMAL
Percutivo (<i>gettato</i> , Bartók)	- Acento estructural	- Ruptura / tensión
Oscilante (<i>bariolage</i>)	- Flujo energético	- Continuidad / motor
Suspendido (armónicos)	- Luminosidad	- Expansión / clímax
Velado (media presión)	- Inestabilidad	- Transición / ambigüedad
Mecánico (<i>pizz. direccional</i>)	- Claridad rítmica	- Articulación / engranaje

-Ejemplos gestuales citados

- “El *gettato* introduce una nueva energía que rompe con el material anterior.”
- “Los *pizzicati* de mano izquierda son más golpes.”
- “El *bariolage* reaparece como motor de energía.”
- “La media presión funciona como textura inestable.”

9.4. Análisis métrico

-La métrica en *Variaciones* combina:

- Regularidad (secciones motóricas).
- Irregularidad (septillos, quintillos, adición rítmica).
- Hoquetus (alternancia exacta con el piano).
- Aceleraciones internas (*gettato* c. 90).
- Pulsos lentos con subdivisión interna (negra = 50 misterioso).

Tabla 3. Tipologías métricas y estrategias de estudio

Tipo métrico	Ejemplo	Dificultad	Estrategia de los referentes
Hoquetus	Negra 90 animándose	Encaje exacto	Subdivisión interna + clic en contratiempos
Adición rítmica	c. 25	Irregularidad	“Solfear negras como referencia básica”
Aceleración gestual	c. 90	Control del rebote	Practicar caída libre + aceleración progresiva
Pulso lento	Negra 50 misterioso	Sostener línea	Arco lento + respiración estructural
Métrica mecánica	Negra con puntillo 125	Articulación seca	Martelé + staccato controlado

9.5. Análisis tímbrico

El timbre es el principio organizador de la obra. La entrevista⁸¹ confirma que Torres concibe:

- La media presión como plano tímbrico diferenciado.
- Los armónicos como campo espectral.
- El *pizzicato* como articulación estructural.
- El *sul ponticello* como intensificación energética.

-Diagrama del sistema tímbrico de la obra

Timbre = Forma

Media presión - Color velado - Inicio / transiciones

Armónicos - Luminosidad - Clímax / expansión

Sul ponticello - Parciales brillantes - Energía / tensión

Pizzicato - Percusión - Articulación / ritmo

Gettato - Ruido controlado - Acento / ruptura

Dobles cuerdas - Densidad - Estructura / soporte

-Citas relevantes del análisis a las grabaciones

- “El objetivo no es producir un ritmo perceptible, sino trabajar la precisión rítmica para que predomine la cualidad tímbrica.”
- “El efecto debe intensificarse en *sul ponticello*.”
- “Los armónicos deben sonar como resonancia transferida del piano.”
- “La media presión genera un sonido brumoso, carente de definición precisa.”

9.6. Glosario de técnicas y criterios de aplicación

Tabla 4. Glosario técnico

Técnica	Descripción	Criterio interpretativo	Cita respecto a los referentes
Media presión	Presión intermedia entre nota y armónico	Buscar inestabilidad controlada	“No pisar completamente la cuerda”
<i>Bariolage</i>	Alternancia rápida de cuerdas	Claridad de nodos + velocidad	“Hacer emerger notas reales”
Trino <i>sul pont.</i>	Trino con presión mínima	Priorizar color sobre definición	“Predominan las notas resonantes del armónico”

⁸¹ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

Técnica	Descripción	Criterio interpretativo	Cita respecto a los referentes
Armónicos artificiales	Nodo + dedo pisado	Posición fija + arco firme	“Un solo dedo en <i>glissando</i> ”
<i>Pizz. direccional</i>	Ataque con dirección indicada	Articulación mecánica	“Más exacto rítmicamente”
<i>Pizz. mano izquierda</i>	Percusión con la izquierda	Golpe seco	“Más golpes”
<i>Pizz. Bartók</i>	Tirón violento	Exageración controlada	“Carácter percusivo marcado”
<i>Gettato</i>	Caída libre del arco	Rebote natural + aceleración	“No medir estrictamente cada nota”
Cuartos de tono	Micro-intervalos	Ajuste por rotación del dedo	“Alteración de altura controlada”

Este capítulo integra la dimensión performativa de *Variaciones*, mostrando cómo técnica, gesto, timbre y métrica se articulan en un lenguaje instrumental altamente idiomático. La obra exige una lectura que combine análisis estructural y sensibilidad sonora, apoyada en la experiencia interpretativa y en el diálogo con el compositor.

-PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA GLOSARIO TÉCNICO

1. Media presión de la mano izquierda

En relación con la técnica de media presión en la mano izquierda, se plantean las siguientes cuestiones de orden performativo:

- ¿Cómo se determina y gradúa la cantidad exacta de presión que debe ejercerse sobre la cuerda?
- ¿Qué procedimientos metodológicos se emplearon en su proceso de estudio y asimilación técnica?
- ¿En qué punto o franja de contacto de la cuerda se situó el arco durante la ejecución de este recurso?

Estas preguntas orientan el análisis técnico–interpretativo del pasaje (c. 1), atendiendo tanto a la dimensión mecánica del gesto instrumental como a su proyección sonora resultante.



Ej. 39. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 1. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

-Planteamiento técnico e intención tímbrica

En el pasaje, se adopta como criterio técnico evitar la presión ordinaria completa de la cuerda, situando el dedo en un punto intermedio, ligeramente más allá del emplazamiento habitual del armónico natural. No se trata, por tanto, de pisar la cuerda con presión plena, sino de regularla hasta alcanzar un umbral inestable que permite la oscilación entre la posible emergencia del armónico y la producción de un timbre velado, difuso y de escasa definición espectral.

Cuando la afinación coincide con un nodo acústico susceptible de generar armónico, este puede aparecer de manera espontánea, sin que tal resultado se considere inadecuado. No obstante, el objetivo no consiste en provocar armónicos de forma sistemática, sino en establecer una diferenciación tímbrica clara respecto a las notas ordinarias de la serie dodecafónica, que requieren una emisión definida y plenamente

articulada. La alternancia constante entre sonido focalizado y sonido filtrado se configura, así como un recurso estructural integrado en el discurso compositivo.

Desde el punto de vista perceptivo, el efecto obtenido no presenta contornos rítmicos nítidamente perfilados. La superficie sonora no ofrece una articulación claramente delimitada; sin embargo, en el plano técnico se trabaja con precisión la regularidad métrica subyacente, aun cuando esta no resulta plenamente evidente en la escucha. Se produce, en consecuencia, una tensión entre la exactitud gestual interna y la ambigüedad acústica externa. Esta condición genera una dificultad añadida tanto en la ejecución solista como en la coordinación con el piano, especialmente en lo relativo a la referencia métrica y a la ubicación exacta dentro del flujo temporal. En este contexto, determinadas notas estructurales de la serie asumen la función de pilares rítmico-temporales, actuando como puntos de anclaje para la estabilización del tempo.

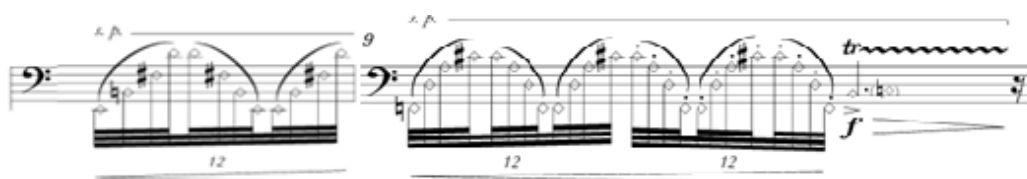
En la comparación entre las grabaciones realizadas en 2009 y 2022, se aprecia una mayor definición del efecto en la versión más reciente, particularmente en la diferenciación entre planos sonoros. Como referencia estética, se evoca un tipo de ataque próximo al de la viola da gamba en repertorio barroco, caracterizado por una emisión resonante y una focalización no completamente cerrada del sonido, trasladada aquí a un contexto compositivo contemporáneo.

2. *Bariolages* con media presión (c. 6)

En el pasaje de *bariolages* con media presión (c. 6), la cuestión técnica puede formularse en los siguientes términos:

- ¿Debe priorizarse el control de la velocidad de arco como principal regulador del efecto sonoro?
- ¿O resulta determinante el grado de concreción y focalización tímbrica obtenido en la emisión, aun a costa de modificar los parámetros habituales del *bariolage* tradicional?

La problemática se sitúa, por tanto, en la interacción entre parámetro mecánico (velocidad de arco) y resultado acústico (definición espectral del sonido).



Ej. 40. *Bariolages* con media presión, intención acústica y control paramétrico. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 8, 9. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el pasaje de *bariolages* con media presión (c. 6), el planteamiento responde a una voluntad explícita de hacer emerger notas reales claramente perceptibles. Determinadas alturas —como el la o el fa— se sitúan en posiciones que favorecen la activación de armónicos naturales; su notación evidencia una escritura consciente del comportamiento físico de la cuerda y de la previsibilidad del resultado sonoro.

Aunque podría suponerse que la claridad depende fundamentalmente de la velocidad de arco, el factor decisivo radica en el punto de contacto indicado. En secciones anteriores, la sonoridad se aproxima a un ámbito más próximo al *sul tasto*, lo que genera una cualidad tímbrica más difusa. En cambio, en este pasaje se prescribe explícitamente el *sul ponticello*, desplazamiento que intensifica la presencia de parciales superiores y favorece una definición espectral más acusada. La indicación dinámica *in crescendo* refuerza esta progresiva intensificación del perfil sonoro.

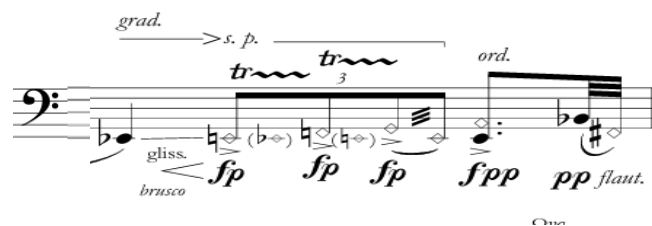
Desde el punto de vista técnico, estos gestos no se conciben como efectos inestables ni como armónicos de emisión problemática. Por el contrario, se articulan como sonidos definidos cuya respuesta resulta inmediata y físicamente accesible en la posición indicada. La escritura evidencia, así, un conocimiento idiomático preciso del instrumento, integrando la media presión dentro de un marco de control acústico claro y estructuralmente funcional.

3. Trinos con media presión y *sul ponticello* (c. 15)

En el pasaje de trinos ejecutados con media presión y en posición *sul ponticello* (c. 15), la cuestión técnica puede formularse en los siguientes términos:

- ¿Qué estatuto funcional adquieren las notas indicadas entre paréntesis dentro del trino: deben entenderse como alturas estructurales plenamente audibles o como referencias posicionales orientativas para la producción del efecto?

La problemática se centra, por tanto, en la relación entre notación, resultado acústico y grado de definición efectiva de las alturas implicadas.



Ej. 41. Trinos con media presión y *sul ponticello*: jerarquía de alturas y resultado espectral. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 15. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 15, los trinos indicados responden a una superposición de tres planos sonoros: la cualidad brumosa derivada de la media presión, el gesto articulatorio propio del trino y la presencia de una nota real estructural.

La altura principal —en este caso, *mib*— actúa como fundamental acústica y eje del pasaje. La nota indicada entre paréntesis no constituye una altura autónoma en sentido estructural, sino que funciona como elemento de distorsión o alteración espectral del armónico asociado a la fundamental. Su función es activar una inestabilidad controlada en la vibración, favoreciendo una modulación tímbrica más que un contraste interválico claramente delimitado. En el resultado perceptivo, el armónico adquiere un protagonismo notable frente a la distorsión producida por la alternancia del trino. De modo que emergen con mayor claridad las frecuencias parciales más estables de cada armónico.

Desde esta perspectiva, la notación entre paréntesis debe interpretarse como indicación funcional para la producción del efecto —esto es, como referencia técnica para la ejecución del trino dentro del marco del efecto de media presión— y no como una segunda altura estructuralmente idéntica. El pasaje articula así una jerarquía clara entre fundamental, activación armónica y fluctuación tímbrica derivada del gesto trinado.

4. Armónicos artificiales y media presión (c. 22)

En el compás 22, la escritura plantea una ambigüedad técnica relativa al modo de producción sonora, que puede formularse en los siguientes términos:

- ¿Debe interpretarse el pasaje como una emisión sustentada exclusivamente en armónicos artificiales convencionales o como una técnica híbrida que combine armónicos artificiales y digitación en media presión de la mano izquierda con finalidad tímbrica específica?

La problemática se centra, por tanto, en la determinación del gesto técnico más coherente con la notación y en su incidencia directa sobre la proyección, estabilidad espectral y definición interválica del resultado acústico.



Ej. 42. Respuesta al efecto de la resonancia previamente expuesta por el piano. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 22. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

El gesto del compás 22, según la indicación del compositor, el pasaje reproduce en el violonchelo el efecto de la resonancia previamente expuesto por el piano. En ese contexto, el piano explora la prolongación y superposición de resonancias — concretamente a partir de las fusas do#—sol— y el violonchelo no articula las alturas como eventos autónomos, sino como resultado espectral derivado de ese campo resonante.

La cuestión interpretativa, por tanto, no se resuelve en la taxonomía técnica del gesto (armónico artificial vs. media presión), sino en la recreación de un fenómeno acústico: una resonancia transferida, donde las notas del violonchelo deben entenderse como alturas emergentes o resultantes, más que como sonidos plenamente estructurales.

En términos performativos, la prioridad debe situarse en la cualidad tímbrica, la ligereza del ataque y la integración en el plano de la resonancia, antes que en la definición categórica del mecanismo técnico empleado.

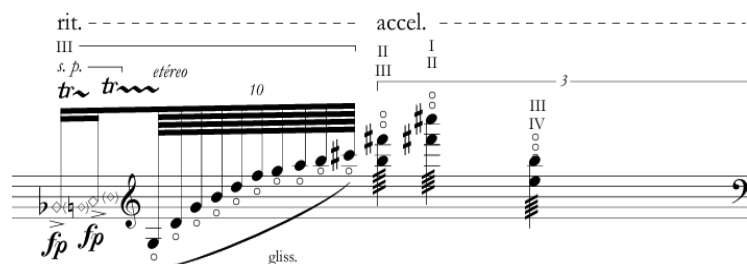
5. Armónicos simples y dobles cuerdas (c. 24)

En el compás 24, la notación plantea cuestiones técnicas relativas a la ejecución de armónicos, tanto en pasajes de cuerda simple como en dobles cuerdas, que pueden formularse en los siguientes términos:

- ¿Cómo debe abordarse la producción de los armónicos simples y su proyección en dobles cuerdas? En los pasajes ascendentes de armónicos, ¿qué digitación resulta más eficaz: la utilización de un mismo dedo a lo largo de la secuencia o la adopción de digitaciones específicas para cada nota?

La problemática se centra, por tanto, en la coordinación entre la elección de digitación, la claridad tímbrica y la estabilidad interválica de los armónicos,

especialmente en contextos de doble cuerda donde la interacción de resonancias afecta directamente al resultado acústico.



Ej. 43. Escala ascendente de armónicos. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 24. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 24, la subida de armónicos se realiza utilizando un mismo dedo a lo largo de la secuencia, como confirma la indicación de *glissando*, que marca explícitamente la continuidad del gesto. Esta digitación permite mantener la estabilidad y coherencia del deslizamiento entre armónicos.

En los casos de armónicos en dobles cuerdas, la ejecución óptima requiere apoyar la yema del dedo sobre la cuerda desde arriba, de modo que el armónico emerja con claridad, mientras que la presión del dedo actúa como una cejilla interna, favoreciendo que el armónico “salte” de manera inmediata y precisa. De esta forma se garantiza tanto la resonancia como la definición interválica, permitiendo que el pasaje se perciba con presencia y exactitud tímbrica en la lectura performativa.

6. Coordinación rítmica y estructuración de pasajes complejos (c. 25)

En el compás 25, la partitura plantea dificultades de sincronización con el piano y la gestión de estructuras rítmicas complejas, que pueden formularse en los siguientes términos:

- ¿Qué estrategias de estudio permiten internalizar y coordinar con precisión los pasajes que presentan métricas irregulares o desplazamientos con respecto al piano?
- En los pasajes de adición rítmica, al estilo de Messiaen, ¿cómo conviene estructurar internamente la lectura para mantener la coherencia temporal y la estabilidad interpretativa?

La problemática se centra, por tanto, en la relación entre percepción rítmica, planificación motriz y sincronización, así como en la construcción de patrones internos

que permitan reproducir con exactitud las irregularidades métricas sin perder la expresividad y la continuidad musical.



Ej. 44. Pasaje de ritmos irregulares con cambios entre ternario o binario. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 25. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 25, los pasajes presentan ritmos irregulares como septillos y quintillos, con cambios de ternario a binario, lo que exige una estrategia de estudio consciente para la coordinación con el piano.

La práctica recomendada consiste en anotar en la propia partitura la subdivisión interna de los compases (palitos) y, cuando es necesario, incluir un guion de la parte del piano para visualizar los puntos de encuentro. Esto permite mantener una referencia temporal constante y facilita la sincronización durante los cambios métricos.

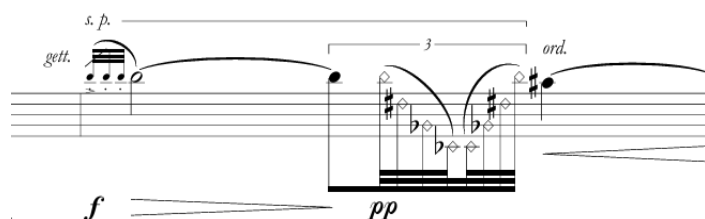
Para ejecutar pasajes de adición rítmica al estilo de Messiaen, se suele solfear marcando negras como referencia básica para la relación general del tiempo, manteniendo cierta flexibilidad frente a la verticalidad estricta de la escritura. La prioridad se centra en la coherencia sonora y la percepción simultánea de ambos instrumentos, más que en un alineamiento rígido de cada nota.

7. Tratamiento del *gettato* (c. 28)

En el compás 28, la partitura plantea la interpretación de pasajes marcados como *gettato*, lo que genera una cuestión técnica clara:

- ¿Debe ejecutarse con una articulación medida y controlada, respetando con precisión cada ataque, o como un gesto natural de rebote que priorice la fluidez y la resonancia del arco?

La problemática se centra en la relación entre notación, intención expresiva y resultado acústico, considerando cómo la elección entre un *gettato* más estructurado o libre influye en la claridad rítmica, la articulación y la interacción tímbrica con los otros elementos de la textura.



Ej. 45. Primera aparición del gesto de *gettato*. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 29. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 28, donde el *gettato* aparece por primera vez, la ejecución debe medirse con precisión, manteniendo el control de cada ataque. Sin embargo, el efecto principal surge de la energía del *forte*, que introduce un gesto contrastante y rompe con la continuidad anterior de los *bariolages*.

La interpretación requiere contextualizar el gesto dentro de la evolución previa, combinando la disciplina rítmica del *gettato* medido con la memoria de los gestos anteriores, de manera que la articulación resulte coherente y expresivamente significativa dentro del flujo general del pasaje.

8. Dobles cuerdas con media presión (c. 33)

En el compás 33, la partitura plantea la interpretación de pasajes en dobles cuerdas con media presión de la mano izquierda, generando cuestiones técnicas concretas:

- ¿Cuál es la técnica óptima para ejecutar estas dobles cuerdas manteniendo claridad y estabilidad interválica?
- ¿En qué zona de la cuerda debe colocarse el arco para maximizar la resonancia y la proyección de los sonidos?

La problemática se centra en la coordinación entre la presión de la mano izquierda y la colocación del arco, de modo que los armónicos y sonidos de las dobles cuerdas emerjan con definición, presencia y un timbre equilibrado, respetando la intención sonora del pasaje y la ergonomía de la ejecución.



Ej. 46. Dobles cuerdas con armónicos/doble presión de notas largas o sostenidas (c. 34). Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 34. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los pasajes de dobles cuerdas con media presión de notas largas o sostenidas, la prioridad es mantener un sonido continuo y estable, apoyando el arco en una zona cercana al puente para garantizar proyección y claridad.

Las medias presiones indicadas con el rombo corresponden, en este contexto, a armónicos naturales normales, y no implican necesariamente una presión adicional de la cuerda como en las medias presiones más agresivas. El gesto particular que aparece al principio del pasaje es singular, pero la notación estándar de armónicos de Jesús Torres refleja la técnica habitual, sin requerir guía adicional o digitación especial; se trata de generar el resultado tímbrico previsto, preservando la proyección y la resonancia propias del instrumento.

9. Staccato: zona del arco y digitación (c. 44)

En el compás 44, la partitura plantea pasajes staccato, que generan cuestiones técnicas precisas:

- ¿Cuál es la zona del arco más adecuada para conseguir un ataque limpio, definido y con la proyección necesaria?
- ¿Qué digitaciones de la mano izquierda favorecen la claridad y precisión de las notas staccato, especialmente en secuencias rápidas o interválicas complejas?

La problemática se centra en la coordinación entre colocación del arco y digitación, de modo que el staccato se perciba con articulación nítida, uniformidad rítmica y estabilidad interválica, respetando la intención expresiva y la fluidez del pasaje.



Ej. 47. Pasaje de *staccato*. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 44. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los pasajes de staccato del compás 44, la ejecución requiere colocar el arco cerca del puente para que cada ataque resulte claro, definido y proyectado.

El gesto se concibe como un hoquetus, imitando la articulación del teclado y evitando que el cambio de registro entre instrumentos sea perceptible. Esto implica un golpe de arco especial, que combina la ligereza del staccato con la precisión y rapidez de un efecto cercano al *gettato*, pero controlado.

Para conseguirlo, se emplea una técnica similar al uso de *legno*, pero utilizando las cerdas del arco, lo que permite replicar la articulación rítmica y la textura percusiva indicada en la partitura, tal como se señala con la notación “c. l.”.

10. *Pizzicati* en posiciones inusuales (c. 53)

En el compás 53, la partitura presenta *pizzicati* en posiciones poco habituales de la mano izquierda, lo que genera cuestiones técnicas específicas:

- ¿Qué digitaciones permiten ejecutar estos *pizzicati* con fluidez y precisión?
- ¿Cómo debe colocarse el pulgar para garantizar estabilidad y alcance en estas posiciones?
- ¿Es recomendable preparar la posición de la mano antes de cada *pizzicato* para asegurar exactitud y limpieza en la articulación?

La problemática se centra en la coordinación entre digitación, posición del pulgar y preparación anticipada, de manera que los *pizzicati* se perciban claros, estables y coherentes, respetando la intención sonora y la complejidad interválica del pasaje.



Ej. 48. *Pizzicati* con indicación de la dirección en la que deben ser ejecutados. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 53. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los *pizzicati* del compás 53, la ejecución no requiere técnicas especiales más allá de gestionar una posición amplia de la mano izquierda. La dificultad principal radica en la gran extensión necesaria para alcanzar las notas, asegurando que cada digitación se mantenga estable y precisa, sin perder claridad ni seguridad en la articulación.

11. Coordinación en pasajes con posiciones incómodas y *pizzicato* de mano izquierda (c. 56)

En el compás 56, la partitura plantea pasajes que combinan posiciones poco ergonómicas con *pizzicati* de la mano izquierda, generando cuestiones técnicas claras:

- ¿Qué estrategias de estudio permiten internalizar la coordinación entre movimientos de mano izquierda y ejecución de *pizzicato* en posiciones incómodas?
- ¿Cómo organizar la preparación y la digitación para que los gestos resulten precisos y estables?

La problemática se centra en la sincronización entre posición, digitación y gesto de *pizzicato*, de modo que la ejecución sea fluida, clara y consistente, garantizando la coherencia rítmica y la integridad tímbrica del pasaje en el contexto general.



Ej. 49. *Pizzicati* que deben interpretarse con la mano izquierda. Carácter percusivo y seco. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 205-211. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los pasajes del compás 56, donde se combinan posiciones incómodas con *pizzicati* de la mano izquierda, la ejecución sigue exactamente la indicación de la partitura, imitando el gesto tal como lo escribe el compositor.

Para el estudio, se recomienda trabajar la coordinación como un ejercicio casi arpegiado, segmentando las notas de manera que la mano izquierda se mueva con precisión. La clave es automatizar el gesto mediante repeticiones lentas y controladas, ya que la técnica es específica y no se encuentra habitualmente en repertorio estándar; de esta forma, la combinación de digitación y *pizzicato* se internaliza sin perder claridad ni estabilidad.

12. Percusión con mano izquierda (c. 57)

En el compás 57, la partitura indica efectos percusivos ejecutados con la mano izquierda, planteando cuestiones técnicas concretas:

- ¿Cuál es la técnica más eficaz para producir los golpes percusivos de manera clara y consistente?
- ¿Qué posición de la mano y del brazo favorece tanto la proyección del efecto como la comodidad física durante la ejecución?

La problemática se centra en la coordinación entre gesto percusivo y digitación habitual, de modo que el resultado sonoro sea nítido y definido, sin comprometer la estabilidad de la mano izquierda ni la fluidez del pasaje en contexto musical.



Ej. 50. Percusión con la mano izquierda. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 57. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 57, la percusión con la mano izquierda se centra en la intensidad y claridad del golpe, más que en la altura precisa de la nota. La prioridad interpretativa es que el *pizzicato* suene exagerado, con un carácter percusivo marcado, al estilo de Bartók, logrando que el efecto rítmico sea evidente y contundente, sin comprometer la posición o estabilidad de la mano izquierda.

13. Uso de la púa y trémolo (c. 58)

En el compás 58, la partitura plantea cuestiones técnicas relativas al uso de la púa y al trémolo:

- ¿Qué tipo de púa resulta más adecuado para controlar articulación y dinámica en el pasaje?
- ¿Cuál fue la estrategia de práctica para interiorizar la alternancia de ataques y garantizar precisión rítmica?
- En los trémolos, ¿la ejecución imita el estilo de mandolina, alternando golpes hacia arriba y hacia abajo sobre la cuerda con la púa?

La problemática se centra en la coordinación mano derecha–púa, control de la dinámica y consistencia del trémolo, de modo que el gesto resulte fluido, uniforme y comparable a la ejecución de la mandolina cuando la partitura así lo sugiere.

En el compás 58, el efecto con púa se ejecuta usando dos dedos. Se probaron alternativas, como una tarjeta, pero el resultado no producía la repetición de notas deseada. Lo que el compositor valoraba era que la nota se pudiera repetir y mantener el efecto rítmico, aunque no permitiera tocar todo con la máxima velocidad ni precisión completa (*ta ca ta ca ta ca*).

El contexto y la sonoridad del pasaje hacen que la velocidad no sea determinante, sino la percepción del patrón rítmico y la claridad de cada repetición. Esta solución fue aceptada y aprobada por el compositor, que priorizó el efecto global sobre la ejecución técnicamente perfecta.

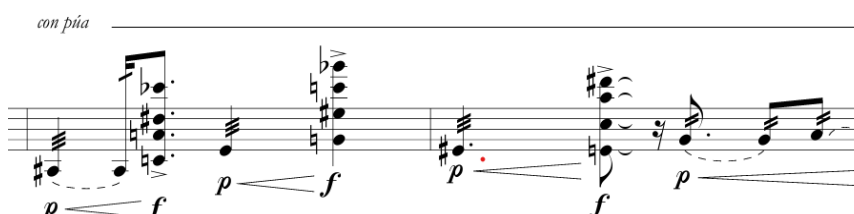
14. Acordes de cuatro notas y digitación (c. 59)

En el compás 59, la partitura presenta acordes de cuatro notas que requieren posiciones amplias de la mano izquierda, planteando cuestiones técnicas concretas:

- ¿Deben tocarse manteniendo una posición fija para las cuatro notas o cambiando de posición conforme se van pulsando las cuerdas?

- ¿Qué estrategias de digitación permiten ejecutar estos acordes de manera fluida y precisa, evitando tensiones innecesarias en la mano y asegurando claridad interválica?

La problemática se centra en la coordinación entre extensión de la mano, digitación y movimiento de posición, de modo que los acordes suenen completos, uniformes y con equilibrio tonal, respetando la ergonomía del intérprete.



Ej. 51. Trémolos. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 58-59. Tritó Edicions, Madrid, 2004. Clave de Fa.

Digitación y *glissando* con púa en acordes

En el compás 60, la partitura plantea pasajes de acordes ejecutados con púa, que combinan *glissando* y digitación de la mano izquierda, generando cuestiones técnicas específicas:

- ¿Qué digitaciones permiten tocar los acordes de manera precisa mientras se realiza el *glissando* con la púa?
- ¿Es necesario ajustar la posición de la mano o preparar previamente cada acorde para facilitar el desplazamiento continuo durante el *glissando*?

La problemática se centra en la coordinación simultánea de *pizzicati* direccionales, *glissando* y digitación “molde”, de manera que el efecto sea fluido, las notas se perciban claramente y la ejecución se mantenga ergonómica y estable, respetando la intención sonora del pasaje.



Ej. 52. Acordes direccionales cromáticamente descendentes. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 60. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 60, los acordes se ejecutan con posición fija, descendiendo cromáticamente mientras se mantiene un dedo en cada cuerda, siguiendo la digitación 2-1-3-4 a distancia de semitono.

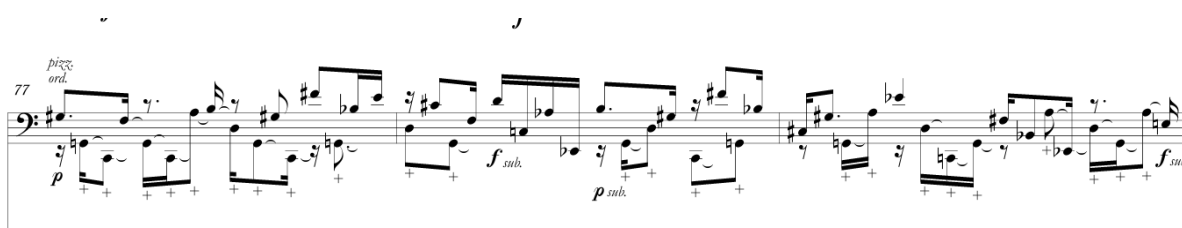
Jesús Torres diseñó estos acordes tomando como referencia moldes instrumentales específicos, lo que permite que, a pesar de la incomodidad y la necesidad de cejillas en algunas cuerdas, la ejecución sea posible y coherente. Esta solución refleja un planteamiento particular de la obra, que enfatiza la planificación ergonómica y la inteligibilidad del efecto sonoro dentro del contexto compositivo.

14. Pasajes rítmicos combinando *pizzicato* convencional y mano izquierda (c. 77)

En el compás 77, la partitura presenta pasajes rítmicos complejos que combinan *pizzicato* convencional y *pizzicato* de la mano izquierda, generando cuestiones interpretativas y contextuales:

- ¿Se encuentra una notación similar en repertorio más habitual para violonchelo, o se trata de un planteamiento técnico poco convencional?
- ¿Qué referencias o inspiraciones compositivas podrían haber influido en la creación de estos pasajes?

La problemática se centra en la relación entre tradición interpretativa y experimentación técnica, considerando cómo el compositor utiliza recursos poco habituales para generar efectos rítmicos y tímbricos específicos, y cómo esta elección se integra dentro del lenguaje musical de la obra.



Ej. 53. Pasaje rítmico de pizzicatos combinando mano derecha e izquierda. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 77. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 77, los pasajes rítmicos se ejecutan principalmente con la mano derecha, combinando pulgar y anular para lograr la articulación y claridad deseadas. En algunos casos, como ciertos Do o Sol, se recurre a la mano izquierda para alternar y descansar la derecha, facilitando la continuidad y precisión del patrón rítmico sin comprometer la claridad del efecto global.

15. *Pizzicato* con media presión y armónicos artificiales (c. 81-82)

En los compases 81-82, la partitura plantea *pizzicati* combinados con media presión de la mano izquierda y/o armónicos artificiales, generando cuestiones técnicas y sonoras específicas:

- ¿Cómo debe interpretarse la combinación: *pizzicato* con media presión, con armónicos artificiales, ¿o una mezcla de ambos?
- ¿Cuál es la cualidad sonora deseada y cómo se consigue de manera eficaz en términos de digitación, presión y ataque de la mano izquierda?

La problemática se centra en la producción del sonido, considerando la interacción entre presión, posición de la mano y técnica de *pizzicato*, de manera que se logre la claridad, resonancia y el efecto tímbrico específico que el compositor pretende para estos pasajes.



Ej. 54. Armónicos ejecutados con *pizzicato*. Efecto resonante. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 81-82. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

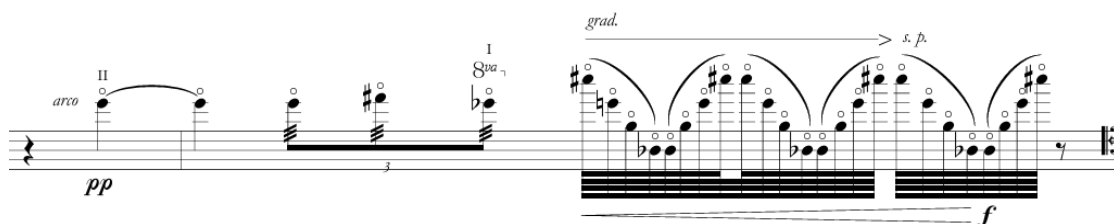
En los compases 81-82, la técnica consiste en pulsar la cuerda con *pizzicato* mientras se libera simultáneamente la mano izquierda. De este modo, las notas mantienen armónicos que continúan sonando, incluso después del ataque inicial. Todas las notas del pasaje contienen un armónico que se percibe si se permite que la cuerda resuene libremente, combinando la acción del *pizzicato* con la liberación controlada de la presión de la mano izquierda para lograr claridad, sostenimiento y riqueza tímbrica.

16. Armónicos en registro alto y posiciones de mano izquierda (c. 84)

En el compás 84, la partitura plantea cuestiones relativas a los armónicos en registro alto, generando preguntas técnicas concretas:

- ¿Todas las notas indicadas son armónicos reales o algunas requieren algún tipo de adaptación técnica?
- ¿En qué posición de la mano izquierda deben ejecutarse para garantizar claridad, estabilidad interválica y resonancia en ese registro?

La problemática se centra en la precisión de la digitación, la ergonomía de la mano y la proyección del armónico, de manera que el sonido sea definido, musicalmente coherente y fiel a la intención sonora del compositor.



Ej. 55. Pasaje de armónicos. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 84. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 84, los armónicos se ejecutan desde una posición fija de la mano izquierda. La preparación previa, por ejemplo, durante el tresillo anterior, permite colocar la mano de manera que al iniciar el pasaje se pueda alcanzar cómodamente la posición aguda necesaria (Do♯–Mi–Sol–Sib), orientando el codo hacia delante para facilitar el alcance y la estabilidad.

La técnica del arco se centra en mantener un contacto firme y dirigido para que los armónicos suenen claros y definidos. Todos los sonidos son armónicos reales, y el efecto percibido se enmarca como resonancia que imita o responde al piano.

17. *Gettato*: ejecución y control rítmico (c. 90)

En el compás 90, la partitura presenta pasajes de *gettato*, generando cuestiones interpretativas y técnicas:

- ¿Deben tocarse de manera estrictamente medida, respetando con precisión cada ataque, o se permite un gesto más libre de rebote que priorice la fluidez y el carácter expresivo?
- ¿Cómo influye la elección entre control rítmico y naturalidad del rebote en la percepción del fraseo y la articulación dentro del contexto musical?

La problemática se centra en la relación entre notación, intención expresiva y resultado acústico.



Ej. 56. Gesto de *gettato*. Clave de Fa. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 90. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 90, los *gettatos* se interpretan como un gesto de rebote, sin necesidad de medir estrictamente cada nota indicada en la partitura.

Lo esencial en este pasaje es la sensación de aceleración, especialmente hacia el final del gesto; la notación con la raya diagonal indica que las últimas notas deben ejecutarse progresivamente más rápidas, priorizando la fluidez y la energía del gesto sobre la precisión métrica exacta.

18. Tratamiento del material del compás 97

En el compás 97, la partitura presenta un pasaje complejo de carácter específico, que genera cuestiones interpretativas y técnicas:

- ¿Cuál es la estrategia técnica más adecuada para abordar este material y mantener claridad, coherencia y estabilidad sonora?
- ¿Cómo se coordinan gestos de mano izquierda, arco y articulación para reproducir con fidelidad el efecto deseado por el compositor?

La problemática se centra en la organización del gesto, la digitación y la proyección, de manera que la interpretación refleje la intención sonora, el carácter rítmico y tímbrico, y la integración del pasaje dentro del contexto global de la obra.



Ej. 57. Pasaje donde se combinan armónicos artificiales y naturales. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, c. 97. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En el compás 97, el material se ejecuta combinando armónicos naturales y armónicos artificiales. La técnica implica mantener una posición fija para la cuerda pisada (Mi–Si) y, a partir de ahí, realizar los armónicos en doble cuerda siguiendo la secuencia Mib–Sib–Mib.

La colocación se realiza sobre la posición de cejilla, desde la cual se ajustan los armónicos para cada cuerda, garantizando claridad, estabilidad interválica y la resonancia característica del pasaje.

19. Registro amplio: digitación y estrategia de estudio (c. 103-106)

En los compases 103-106, la partitura presenta un registro muy amplio, lo que plantea cuestiones técnicas concretas:

- ¿Qué digitaciones de la mano izquierda permiten cubrir el rango extenso de manera eficaz y fluida?
- ¿Qué estrategias de estudio facilitan internalizar los desplazamientos de posición y la coordinación con la mano derecha?

La problemática se centra en la gestión de la extensión de la mano, la planificación de posiciones y la preparación de cada gesto, de manera que la interpretación sea precisa, clara y musicalmente coherente, evitando tensiones innecesarias y asegurando continuidad y estabilidad en el registro amplio.

The image displays a musical score for double bass, spanning measures 103 to 106. The notation is in G-clef (soprano) and F-clef (bass) staves. The left hand (bass staff) plays a series of notes with fingerings indicated by numbers 1-4. The right hand (soprano staff) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 105 includes a tempo change to 125 and a dynamic marking of *ff*. The score is from the book *Variaciones para violonchelo y piano* by Torres, published by Tritó Edicions in 2004.

Ej. 59. Ausencia de piano, registro extremadamente amplio para el violonchelo. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 103-106. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los compases 103-106, para abordar el registro muy amplio, la estrategia consiste en identificar posiciones fijas de la mano izquierda cuando es posible, aunque la ejecución requiere adaptarse a desplazamientos amplios y poco ergonómicos.

El pasaje combina una línea de bajo en las cuerdas Sol y Do con notas en la primera cuerda, lo que implica movimientos ascendentes y descendentes que obligan a abrir la mano y gestionar grandes extensiones. Aunque algunas notas están relativamente cerca, la digitación debe planificarse cuidadosamente para mantener fluidez y precisión.

El estudio requiere experimentar con posiciones fijas y anticipar los movimientos de la mano, de manera que la combinación de notas graves y agudas se ejecute sin

tensiones excesivas, y se pueda mantener la claridad, resonancia y coherencia sonora en todo el registro.

20. *Staccato con dobles cuerdas y acordes de cuatro notas (c. 117-121)*

En los compases 117-121, la partitura plantea pasajes de staccato en dobles cuerdas y acordes de cuatro notas, generando cuestiones técnicas y de articulación:

- ¿Cuál es la manera más eficaz de ejecutar los *staccati* en dobles cuerdas, asegurando claridad, definición y uniformidad interválica?
- Cuando aparecen acordes de cuatro notas, ¿deben tocarse manteniendo cada nota lo más “placada” posible, o se permite cierta flexibilidad en la articulación para facilitar la proyección y resonancia?

La problemática se centra en la coordinación arco–mano izquierda, la distribución de la presión en las cuerdas y la claridad rítmica y tímbrica, de manera que tanto los *staccati* como los acordes se perciban definidos, enérgicos y coherentes dentro del flujo musical, respetando la intención expresiva y la ergonomía del intérprete.



Ej. 60. Pasaje de articulación corta, acordes placados. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 117-121. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

21. *Notas pequeñas como adorno en línea melódica (c. 193-196)*

En los compases 193-196, la partitura presenta pasajes con muchas notas pequeñas que funcionan como adornos de una línea melódica o lírica prolongada, generando cuestiones interpretativas precisas:

- ¿Deben estas notas de adorno tocarse sutilmente, casi como un gesto que resalte la línea principal, o deben ejecutarse presentes y sonoras, aunque dentro de la dinámica indicada (pp)?
- ¿Cómo equilibrar la claridad de la línea melódica con la articulación y visibilidad de los ornamentos sin comprometer la coherencia dinámica y expresiva del pasaje?

La problemática se centra en la jerarquización sonora entre melodía y adorno, buscando un resultado musicalmente equilibrado donde la línea principal destaque,

mientras que los ornamentos aporten color y movimiento sin alterar la percepción general de la frase.

The image shows a musical score for a cello and piano. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the piano. The score is for measures 193-196. The cello part has a melody with many small, ornamental notes. The piano part has a '3er Ped.' marking. The score includes dynamics like 'pp' and 'p', and articulation like 'loco' and 'ord.'.

Ej. 61. Melodía con notas pequeñas “de adorno”. Torres: *Variaciones para violonchelo y piano*, cc. 193-196. Tritó Edicions, Madrid, 2004.

En los compases 193-196, aunque la partitura indica notas muy pequeñas y concretas, la interpretación no exige que todas se perciban plenamente. Estas notas funcionan como gestos de color, que enriquecen la línea melódica principal sin restarle protagonismo.

En la práctica, el intérprete debe digitarlas y ejecutarlas, pero su prioridad es resaltar la melodía subyacente, asegurando que los adornos aporten timbre y matiz sin comprometer la coherencia dinámica ni la claridad de la línea principal.

22. Medios tonos: estudio y ajuste de altura (c. 208-fine)

En los compases 208 hasta el final, la partitura presenta pasajes basados en medios tonos, generando cuestiones técnicas concretas:

- ¿Cuál es la estrategia más eficaz para estudiar y calcular los desplazamientos de medios tonos en la mano izquierda?
- ¿Es suficiente modificar la orientación del brazo para lograr los cambios de altura requeridos, o se necesita combinarlo con ajustes de digitación y posición de la mano?

La problemática se centra en la coordinación entre movimiento del brazo, digitación y precisión interválica, de manera que los medios tonos se perciban afinados, estables y musicales, manteniendo la fluidez del pasaje y respetando la intención sonora final de la obra.

-REFLEXIÓN PERFORMATIVA SOBRE LAS DECLARACIONES DEL COMPOSITOR. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

Las declaraciones de Jesús Torres se integran en este trabajo no solo como testimonio del proceso compositivo, sino como un marco interpretativo que incide directamente en la dimensión performativa de la obra. Su discurso orienta la lectura analítica y la realización sonora, sin erigirse en instancia definitiva, sino como un elemento que modula la comprensión del texto musical.

Desde una perspectiva metodológica, la entrevista⁸² se incorpora como herramienta crítica dentro de un enfoque que mantiene la necesaria distancia entre intención autoral y resultado artístico. En este sentido, el testimonio del compositor se considera una fuente complementaria que permite contrastar hipótesis, precisar decisiones estructurales y acceder a aspectos del proceso creativo no evidentes en la partitura.

La obra —vinculada a la serie dodecafónica de las *Variaciones para orquesta*, op. 31 de Arnold Schönberg— se sitúa en diálogo con la tradición del serialismo histórico, aunque desde una reformulación significativa: la serie deja de operar como sistema normativo para convertirse en material temático sometido a transformación libre. Este desplazamiento tiene consecuencias directas en la praxis interpretativa, que prioriza la diferenciación tímbrica, la articulación gestual y la flexibilidad del discurso frente a una lectura estrictamente serial.

En este contexto, la performatividad adquiere un papel estructural. La obra se realiza plenamente en el acto interpretativo, donde recursos como la presión parcial, los armónicos o la estratificación sonora generan niveles de sentido que trascienden la notación. A ello se suma una apertura semántica derivada de la ausencia de un planteamiento unívoco —incluida la posible, aunque no explícita, dimensión espectral—, lo que legitima la coexistencia de distintas aproximaciones analíticas.

En consecuencia, la entrevista⁸³ actúa como un dispositivo dinamizador del análisis: proporciona claves de acceso al pensamiento compositivo y, simultáneamente, activa una reflexión crítica sobre los límites de la interpretación. Se configura así un

⁸² Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

⁸³ Ídem.

marco metodológico en el que partitura, análisis y testimonio autoral se articulan de forma complementaria, favoreciendo una comprensión más compleja y matizada de la obra.

1. Punto de partida compositivo

La elección de la serie dodecafónica de las *Variaciones op. 31* de Schönberg responde, ante todo, a una afinidad estética profunda. Se trata de una obra cuya sonoridad y construcción resultan particularmente sugestivas, hasta el punto de constituir un referente constante en la práctica pedagógica y analítica del compositor.

Desde esta perspectiva, la selección de dicha serie no obedece a un interés sistemático por el dodecafonismo como método, sino a la pregnancia musical del material. Torres subraya, de hecho, una postura crítica respecto al sistema dodecafónico entendido en sentido estricto, al considerar que su rigidez normativa limita su proyección como pensamiento compositivo a largo plazo. En consecuencia, la serie es asumida no como principio organizador cerrado, sino como un “tema” susceptible de tratamiento libre, en consonancia con su función en la propia obra de Schönberg.

2. Elección del material

El atractivo de la serie reside fundamentalmente en su capacidad temática. Más que su configuración interválica o su valor histórico, lo que resulta determinante es su potencial expresivo y su identidad musical.

Torres reconoce una especial afinidad con el periodo dodecafónico de Schönberg, en particular con obras como *Moisés y Aarón*, sin que ello implique una adhesión al sistema en sí mismo. La valoración se desplaza así del método al resultado artístico: el sistema carece de relevancia autónoma si no se traduce en una sustancia musical significativa.

3. Función de la serie en la obra

La serie no opera como un principio estructural rígido, sino como material generador inserto en una dimensión tímbrica compleja. Las alturas aparecen mediadas por procedimientos instrumentales —como la presión parcial— que diluyen su perfil interválico explícito.

En este contexto, las distintas formas de la serie emergen integradas en un continuo sonoro en el que el timbre actúa como filtro perceptivo.

4. Tratamiento del material serial

Si bien pueden identificarse transformaciones tradicionales —como la retrogradación o la inversión—, estas no responden a una aplicación sistemática del método dodecafónico, sino a un uso flexible del material.

El compositor integra dichas transformaciones dentro de un discurso que prioriza la continuidad musical sobre la coherencia serial estricta.

5. Inicio de la obra

La exposición inicial no debe entenderse como presentación literal del material, sino como una variación desde su mismo planteamiento. Dado que el “tema” ya existe en la obra de Schönberg, su reaparición en esta pieza implica necesariamente un proceso de transformación.

Asimismo, la organización formal responde a un sistema modal propio, en el que los puntos de articulación —frecuentemente asociados a cambios métricos— delimitan las distintas secciones.

6. Continuidad del material

Las alturas que siguen a la primera exposición no constituyen adiciones externas, sino la continuación de la serie schönbergiana, estableciendo una correspondencia estructural precisa con el modelo original.

7. Concepción formal

La obra adopta el principio de variación, aunque de manera no convencional. No existe una dicotomía clara entre tema y variaciones, sino un proceso continuo en el que el propio tema es ya una entidad transformada.

8. Referencias estilísticas

En el plano tímbrico, pueden identificarse afinidades con determinadas técnicas asociadas a Salvatore Sciarrino, especialmente en el uso de armónicos y presiones parciales. No obstante, el propio compositor remite el origen de estos procedimientos a la escritura de Maurice Ravel, particularmente en *Trois poèmes de Mallarmé*. Asimismo, ciertos recursos pueden vincularse con la escritura de György Ligeti, mientras que la dimensión expresiva podría evocar, de manera más difusa, la estética de Berg.

9. Influencias del pensamiento musical del siglo XX

La dimensión armónica revela una posible afinidad con Olivier Messiaen, especialmente en relación con los modos de transposición limitada y determinados campos armónicos característicos. Igualmente, el interés por la organización tímbrica conecta con el pensamiento de Boulez, cuya influencia se manifiesta no tanto en procedimientos estructurales como en la concepción del timbre como parámetro compositivo autónomo. Torres menciona también la relevancia de Alexander Scriabin en su sensibilidad armónica.

10. Escritura instrumental y complejidad

La obra se caracteriza por un alto grado de exigencia técnica, especialmente en la parte de violonchelo, que se sitúa en el límite de lo interpretable. Esta complejidad no responde a un virtuosismo superficial, sino a la necesidad de materializar una concepción sonora específica. Si bien existen interpretaciones de referencia —como la de David Apellániz—, el compositor subraya que su escritura no se articula en función de intérpretes concretos, sino de la lógica interna de la obra.

11. Recursos idiomáticos y técnicas instrumentales

Las posibilidades técnicas del violonchelo desempeñan un papel determinante en la construcción del discurso. Recursos como armónicos, *pizzicati* o sonidos de presión parcial no son meros efectos, sino elementos estructurales integrados en la organización musical. No obstante, el carácter extremo de la obra la sitúa como un caso singular dentro del catálogo del compositor, sin continuidad directa en su producción posterior.

12. Dimensión tímbrica

El timbre adquiere una función estructural de primer orden. La diferenciación entre sonidos naturales, armónicos y técnicas extendidas configura distintos niveles de organización perceptiva. Asimismo, la distribución registral —especialmente en el registro agudo— y la interacción con el piano contribuyen a la articulación formal de la obra.

13. Percepción del oyente

La presencia de la serie no se plantea como un elemento explícitamente reconocible, sino como un sustrato perceptivo. Más que un tema identificable, se configura como una referencia latente que contribuye a la identidad sonora global.

14. Relación con Schönberg

La obra se define fundamentalmente como un homenaje. No se trata de una reinterpretación del dodecafonismo, sino de una apropiación del material como punto de partida para una construcción plenamente personal. El proceso compositivo implica una transformación radical del material original, en la que la referencia serial se diluye en favor de un lenguaje propio.

15. Consideraciones sobre lo espectral

Aunque no existe una intención explícitamente espectral, el compositor reconoce la posibilidad de establecer lecturas en esta dirección, especialmente en relación con la exploración de la resonancia y la dimensión tímbrica del sonido. Este aspecto se sitúa, sin embargo, en el ámbito de la interpretación analítica más que en el de la intención compositiva directa.

16. Organización modal

El material melódico se articula a partir de un sistema modal propio, caracterizado por una rotación constante de estructuras. Estos modos no funcionan como entidades estáticas, sino como campos dinámicos que se suceden y transforman a lo largo del discurso. En este contexto, las distintas formas de la serie schönbergiana — correspondientes a las cuatro frases del tema original— son reinterpretadas como elementos constructivos integrados en un sistema organizativo distinto, en el que la ornamentación y la variación desempeñan un papel central.

10. CONCLUSIONES

El análisis realizado permite confirmar la hipótesis inicial: en *Variaciones* para violonchelo y piano de Jesús Torres, el timbre actúa como un elemento estructural de primer orden, articulando la forma, la expresividad y la gestualidad instrumental. La obra no se organiza únicamente desde la altura o desde la lógica interválica heredada del serialismo, sino desde una concepción del sonido como materia en transformación, donde cada técnica instrumental constituye un vector estructural y perceptivo.

1. Sobre las posibilidades tímbricas del violonchelo

El estudio detallado de *Variaciones* para violonchelo y piano demuestra que Torres explota un abanico amplio de recursos tímbricos —media presión, *sul ponticello* extremo, armónicos simples y dobles, *pizzicati* direccionales, *pizz.* de mano izquierda, *pizz.* Bartók, *gettato*, dobles cuerdas posicionales, cuartos de tono— no como efectos aislados, sino como material constructivo. La comparación entre las grabaciones de 2009 y 2024 confirma que estos recursos no solo están escritos, sino que condicionan la interpretación, generando diferencias significativas en color, articulación y proyección. La obra exige al intérprete un dominio profundo de la producción sonora, donde la técnica se convierte en un medio para construir forma.

En consecuencia, puede afirmarse que *Variaciones* constituye un ejemplo paradigmático de cómo el violonchelo contemporáneo ha ampliado su identidad tímbrica hasta convertirse en un instrumento capaz de articular planos sonoros, texturas y energías, más allá de la mera emisión de alturas.

Estos procedimientos permiten:

- La diferenciación de planos sonoros.
- La generación de continuidad gestual.
- La articulación de la forma.

Asimismo, la comparación entre distintas interpretaciones evidencia que la escritura condiciona de manera directa el resultado sonoro, situando al intérprete como agente activo en la configuración tímbrica. El violonchelo se presenta, así, como un instrumento capaz de articular texturas, energías y procesos sonoros complejos.

2. Sobre los procedimientos compositivos y su relación con el timbre

El análisis de la serie, de los formantes y de los procesos interválicos confirma que Torres integra la herencia serial en un marco donde el timbre es un criterio de organización equivalente a la altura. La serie no se presenta como un objeto rígido, sino como un material transformable, sometido a:

- Filtrado tímbrico (armónicos, media presión).
- Expansión espectral (*sul ponticello*).
- Fragmentación gestual (*pizzicati*, *glissandi*).
- Densificación (dobles cuerdas posicionales).

La clasificación de formantes y la organización interválica se proyectan en el timbre, de modo que la identidad serial se diluye en favor de una coherencia sonora.

3. Sobre las influencias estéticas y los referentes musicales

En relación con el tercer objetivo, la contextualización permite situar la obra en un entramado de influencias convergentes, que incluye la herencia de la Segunda Escuela de Viena, las corrientes espectrales y diversas poéticas contemporáneas centradas en el sonido y la gestualidad.

El estudio contextual demuestra que *Variaciones* se sitúa en un cruce de tradiciones:

- La herencia de Arnold Schönberg y Alban Berg (estructura, variación, *Grundgestalt*): Asimilación del principio de derivación orgánica del material, donde la forma se construye como proceso de transformación continua a partir de unidades interválicas generadoras.
- La herencia del gesto y del objeto sonoro en Maurice Ravel: Aporta un modelo en el que el material musical se configura como objeto tímbrico y el gesto instrumental adquiere valor estructural. La descomposición del acorde en figuras arpegiadas y texturas en movimiento desplaza el foco desde la verticalidad armónica hacia la proyección del sonido en el tiempo. Este tratamiento implica una objetualización del material —claramente delimitado, reconocible y transformable— y una atención a la calidad del ataque, la resonancia y el color como elementos constructivos. En este sentido, la escritura de Torres puede entenderse como una prolongación de esta lógica, donde el gesto no ilustra el material, sino que lo constituye y lo transforma haciéndolo perceptible.

- El espectralismo francés (Gérard Grisey, Tristan Murail) en el tratamiento del color: Concepción del sonido desde su estructura interna (parciales, energía, densidad) y organización del discurso mediante procesos de transformación tímbrica.
- La poética del sonido frágil (Salvatore Sciarrino): Atención a los límites de la emisión sonora, a lo residual y a lo casi inaudible como material significativo.
- La exploración gestual (Helmut Lachenmann): Centralidad del gesto físico como generador del sonido y como componente estructural del discurso.
- La tradición española de los compositores nacidos en torno a 1960: Síntesis entre rigor constructivo heredado y apertura perceptiva, con una integración flexible de sistemas compositivos y una atención prioritaria al timbre y a la claridad estructural.

La presencia de técnicas como el *gettato*, la media presión o los armónicos en posiciones extremas conecta la obra con repertorios contemporáneos como *Nada lo Retuvo* de César Camarero o *Pression* de Lachenmann.

La obra confirma que Torres asimila estos referentes sin imitarlos, integrándolos en un lenguaje propio caracterizado por la claridad estructural, la economía de materiales y la precisión tímbrica. No obstante, Torres no adopta estos modelos de manera mimética, sino que los asimila críticamente.

Por tanto, la obra se configura como un espacio de síntesis en el que el sonido es simultáneamente fenómeno físico, construcción perceptiva y gesto instrumental.

4. Sobre la relación entre escritura y puesta en escena interpretativa

El análisis performativo revela que la escritura de Torres es profundamente idiomática, basada en moldes posicionales lógicos, digitaciones ergonómicas y gestos naturales para el instrumento. La entrevista⁸⁴ con David Apellániz confirma que Torres conoce la “geografía instrumental” del violonchelo y escribe desde ella.

La obra exige:

- Planificación gestual.
- Control del arco en zonas extremas.

⁸⁴ David Apellániz, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, València, 6 de febrero de 2026.

- Dominio de técnicas extendidas.
- Precisión rítmica en estructuras como el *hoquetus*.
- Y una escucha fina para equilibrar planos tímbricos.

La puesta en escena no es un añadido interpretativo, sino una dimensión constructiva más de la obra. La técnica no se superpone a la música: es la música.

5. Sobre los criterios interpretativos

El trabajo ha permitido formular criterios interpretativos fundamentados que facilitan la ejecución de la obra:

- Priorizar el color sobre la proyección en secciones de media presión y armónicos.
- Buscar articulación mecánica en los *pizzicati* direccionales.
- Integrar el gesto físico en el discurso (*gettato*, *Bartók*).
- Mantener la estabilidad posicional en dobles cuerdas.
- Equilibrar melodía y microgestos en la sección “misterioso”.
- Y comprender el timbre como un parámetro estructural, no decorativo.

Estos criterios permiten al intérprete abordar la obra desde una perspectiva informada, coherente con la intención compositiva y con la estética contemporánea.

-Síntesis final

En síntesis, *Variaciones* para violonchelo y piano de Jesús Torres demuestra con claridad que el timbre puede asumir funciones estructurales plenas, constituyéndose en principio compositivo capaz de articular de manera integrada forma, gesto y percepción. La obra trasciende así los modelos tradicionales de organización basados exclusivamente en la altura o en la lógica interválica, proponiendo una concepción del sonido como materia dinámica en transformación, en la que cada técnica instrumental y cada configuración tímbrica operan como vectores de estructuración del discurso.

En este marco, Jesús Torres articula un lenguaje en el que tradición y contemporaneidad convergen sin fricción, mediante una asimilación crítica de la memoria serial —vinculada a la herencia de Arnold Schönberg y Alban Berg— integrada en un sistema abierto donde el color, la gestualidad y la dimensión performativa adquieren un estatuto equivalente al de la organización interválica. La serie, lejos de imponerse como principio normativo, permanece como sustrato latente, reconfigurado a través de procesos

de filtrado tímbrico, expansión registral y transformación gestual, lo que sitúa la obra en un horizonte claramente posserial.

Desde esta perspectiva, *Variaciones* se configura como un espacio de convergencia entre construcción y percepción, en el que la coherencia formal emerge no tanto de la reiteración de estructuras abstractas, sino de la continuidad perceptiva del sonido. El timbre deja de ser un atributo accesorio para convertirse en núcleo generador del discurso, determinando tanto la articulación interna como la proyección expresiva de la obra.

El análisis realizado permite, en consecuencia, considerar esta composición como un ejemplo paradigmático del violonchelo contemporáneo español y una aportación significativa al repertorio camerístico del siglo XXI. En ella, el intérprete se constituye como agente activo en la construcción del fenómeno sonoro, en la medida en que la técnica, el gesto y la escucha participan directamente en la configuración de la forma. De este modo, la obra de Torres no solo evidencia una síntesis rigurosa entre sistemas heredados y prácticas actuales de nueva creación, sino que propone un modelo compositivo en el que la interacción entre material, desarrollo y percepción redefine las categorías tradicionales del análisis musical, situando el timbre en el centro de la experiencia estética y estructural.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- Almada, Carlos. “Aspectos de la construcción temática de Arnold Schönberg a partir de sus escritos teóricos sobre forma.” *Per Musi* 20 (2009): 37–39.
- Almada, Carlos de Lemos. “Derivative Analysis and Serial Music: The Theme of Schoenberg’s Orchestral Variations Op. 31.” *Per Musi*, no. 33 (2016): 1–24.
- Assis, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
- Berio, Luciano. *Two Interviews*. Translated by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.
- Borio, Gianmario, and Hermann Danuser, eds. *Im Schatten des Kunstwerks: Kompositionsforschung heute*. Mainz: Schott, 1997.
- Boss, Jack. *Schoenberg’s Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd’hui*. Paris: Gallimard, 1963.
- Boulez, Pierre. *Points de repère I*. Paris: Christian Bourgois, 1981.
- Casares, Emilio. “El Congreso de Musicología de Barcelona de 1936 y la ruptura cultural.” *Revista de Musicología* 14, no. 1–2 (1991): 45–67.
- Casares, Emilio. “Francisco Guerrero y su influencia en la composición española reciente.” In *Música y pensamiento contemporáneo*, edited by Emilio Casares, 201–219. Madrid: ICCMU, 2004.
- Collisson, Stephen J. *Grundgestalt, Developing Variation, and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg: An Analytical Study of the String Quartets*. Doctoral dissertation. King’s College London, 2015.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea después de 1945*. Madrid: Alianza Música, 1994.
- Dresser, Mark. “A Performer’s Perspective on Extended Techniques.” In *Contemporary Cello Studies*, edited by Elizabeth Wilson, 45–62. London: Faber Music, 2012.
- Emmery, Laura. “Elliott Carter’s and Luigi Nono’s Analyses of Schoenberg’s Variations for Orchestra, Op. 31: Divergent Approaches to Serialism.” *Twentieth-Century Music* 16, no. 2 (2019): 191–229.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

- Gan Quesada, Germán. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7: La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Grisey, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Edited by Guy Lelong. Paris: MF Éditions, 2008.
- Haimo, Ethan. "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music." *Music Analysis* 16, no. 3 (1997): 349–365.
- Haimo, Ethan. *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914–1928*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Homs, Joaquim. *Roberto Gerhard y su tiempo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1987.
- Ibèrni, Luis G. "La generación musical española de los años sesenta." In *La música contemporánea en España*, edited by Emilio Casares, 233–256. Madrid: ICCMU, 2000.
- Ibèrni, Luis G. "La Generación del 51 y la modernidad musical en España." In *La música contemporánea en España*, edited by Emilio Casares, 157–182. Madrid: ICCMU, 2000.
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Notario, Antonio. *La música española contemporánea*. Madrid: Nerea, 2007.
- Osmond-Smith, David. *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1991.
- Pérez Martínez, Sara. *El acordeón en el repertorio camerístico de Jesús Torres*. Trabajo Fin de Máster, Conservatorio Superior, 2020.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Translated by Juan Hidalgo. Madrid: Alianza Música, 1988.
- Sciarrino, Salvatore. *Le figure della musica*. Milano: Ricordi, 1998.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1990.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Sierra, Noelia. *Aproximación a la obra para piano de Jesús Torres*. Trabajo Fin de Máster, Universitat Autònoma de Barcelona, ca. 2010.

Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Téllez, José Luis, and Andrew Ford. *Música presente: perspectivas para la música del siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

Torres, Jesús. *Variaciones para violonchelo y piano*. Barcelona: Tritó Edicions, 2004.

Tritó Edicions. "Jesús Torres." Catálogo editorial. Consultado en 2024.

Ulrich Dibelius. *La música contemporánea después de 1945*. Madrid: Alianza Música, 1994.

11.1. Páginas web de referencia

-Almada, Carlos de Lemos (2016)

"Derivative Analysis and Serial Music: The Theme of Schoenberg's Orchestral Variations Op. 31."

Página oficial en *Per Musi*:

<https://doi.org/10.1590/permusi20163301>

-Assis, Paulo de (2018)

Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research.

Página web del Orpheus Institute / Leuven University Press.

-Boss, Jack (2014)

Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea.

Página web de Cambridge University Press:

<https://doi.org/10.1017/CBO9781107110786>

-Collisson, Stephen J. (2015)

Grundgestalt, Developing Variation, and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg.

Repositorio web de King's College London.

-Dresser, Mark (2012)

“A Performer’s Perspective on Extended Techniques.”

-Emmery, Laura (2019)

“Elliott Carter’s and Luigi Nono’s Analyses of Schoenberg’s Variations for Orchestra, Op. 31.”

Página de Cambridge University Press:

<https://doi.org/10.1017/S1478572219000033>

-Grisey, Gérard (2008)

Écrits ou l’invention de la musique spectrale.

Página web de Éditions MF.

-Haimo, Ethan (1997)

“Developing Variation and Schoenberg’s Serial Music.”

Página web de JSTOR:

<https://www.jstor.org/stable/854403>

-Haimo, Ethan (1992)

Schoenberg’s Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914–1928.

Página web del archivo Internet Archive.

-Iberni, Luis G. (2000)

“La generación musical española de los años sesenta.”

Referencia biográfica del autor (no existe página específica del capítulo).

-Nattiez, Jean-Jacques (1990)

Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.

Página web de Princeton University Press.

-Notario, Antonio (2007)

La música española contemporánea.

Página web institucional del autor (no existe página específica del libro).

-Pérez Martínez, Sara (2020)

El acordeón en el repertorio camerístico de Jesús Torres.

Trabajo disponible en repositorio universitario (ejemplo relacionado).

-Schaeffer, Pierre (1988)

Tratado de los objetos musicales.

Versión digital en Internet Archive.

-Sciarrino, Salvatore (1998)

Le figure della musica.

Página web de Ricordi / Open Library.

-Schoenberg, Arnold (1990)

Fundamentals of Musical Composition.

Página web de Google Books.

-Schoenberg, Arnold (2010)

Style and Idea: Selected Writings.

Versión digital en Internet Archive.

-Stowell, Robin (1999)

The Cambridge Companion to the Cello.

Página de Cambridge University Press:

<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521621014>

-Torres, Jesús (2004)

Variaciones para violonchelo y piano.

Página web de Tritó Edicions:

<https://www.trito.es/es/catalogo/257/variaciones-para-violonchelo-y-piano>

11.2. Grabaciones de *Variaciones* para Violonchelo y Piano.

-Gómez, José Miguel, y Juan Carlos Garvayo. *Jesús Torres + Trío Arbós – Música De Cámara*: Fundación Autor, Cezanne Producciones. Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de Getafe. Madrid: 2007. CD.

<https://open.spotify.com/track/42P3h5U6iHXlnjctUMGN0E?si=uHahB0K9TzuSt9nN7dZ9YQ>

-Apellániz, David, y Alberto Rosado. *Jesús Torres duos with piano*: IBS Classical, Salamanca, Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL). 2009 - 2010. CD.

https://open.spotify.com/track/2d7OR6O6PDPv1BvdtY4bwc?si=kK-gyvVyQmyL-Y6v_5_zbw

-Apellániz, David, y Alberto Rosado. *Dipolo: Obras para violonchelo y piano de compositores españoles y latinoamericanos*. Fundación BBVA, Madrid: Verso, 2011. CD.

<https://open.spotify.com/track/3RtHqXiph4ijgwa5RglM6s?si=DXJMSHsaR6if-PbqhRussA>

11.3. Entrevistas

-Apellániz, David. Entrevista personal con Víctor Gisbert Artero. València, 6 de febrero de 2026.

-Torres, Jesús. Entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero. Madrid-Salamanca, 24 de marzo de 2026.

12. ANEXO

12.1. Entrevista personal a David Apellániz. València, 6 de febrero de 2026.

Intérprete: David Apellániz, violonchelo

Objeto: Aspectos técnicos e interpretativos en la obra para violonchelo y piano de Jesús Torres.

Grabaciones de referencia: 2012 y 2022

1. Tratamiento de las dobles presiones y efectos brumosos

En relación con los pasajes escritos con media presión o dobles presiones, Apellániz explica que el compositor le indicó no pisar completamente la cuerda, sino situarse en un punto intermedio entre la nota ordinaria y el armónico natural. De este modo, si el armónico emerge con claridad, no supone un problema; pero si no aparece con nitidez, el resultado debe ser un sonido “brumoso”, carente de definición precisa.

El objetivo no es producir un ritmo perceptible de manera explícita, sino trabajar instrumentalmente la precisión rítmica para que, en la escucha final, predomine la cualidad tímbrica antes que la articulación rítmica evidente. El intérprete subraya que esta diferenciación responde a una oposición clara entre:

- Las notas reales (frecuentemente vinculadas a la serie dodecafónica de la obra).
- Los efectos tímbricos derivados de la media presión.

Este procedimiento aparece de manera recurrente a lo largo de la pieza y constituye un elemento estructural del discurso sonoro.

Apellániz señala que en la segunda grabación (2022) el contraste entre ambos planos resulta más definido, especialmente tras las indicaciones del compositor, quien buscaba en ciertos ataques una resonancia similar a la viola da gamba barroca.

2. Bariolages y control del punto de contacto

En el compás 9, los *bariolages* con media presión están concebidos para que determinadas notas reales emerjan con claridad. En algunos casos se trata de armónicos escritos intencionalmente para que suenen con nitidez.

El intérprete destaca la importancia del punto de contacto:

- En pasajes anteriores, el arco se sitúa más hacia el *sul tasto*.

- Cuando el compositor indica *sul ponticello*, el efecto debe intensificarse, favorecido además por indicaciones dinámicas en *crescendo*.

Apellániz subraya la solvencia del compositor en la escritura para cuerda, especialmente en la coherencia entre gesto, indicación técnica y resultado sonoro.

3. Trinos con distorsión armónica (c. 15)

En estos compases se produce una superposición entre:

- Sonido brumoso.
- Trino.
- Nota real.

La nota escrita entre paréntesis representa la distorsión armónica sobre la fundamental. Sin embargo, en la proyección sonora predominan las notas más resonantes del armónico, generando una ambigüedad tímbrica controlada.

4. Resonancias derivadas del piano (c. 22)

Determinados gestos del violonchelo imitan resonancias previamente expuestas en el piano. En el compás 22, por ejemplo, el material del chelo se presenta como resultado resonante de fusas del piano (do[#]–sol).

En el compás 24, los armónicos ascendentes con indicación de *glissando* deben ejecutarse con un único dedo, tal como sugiere la notación.

En dobles cuerdas con armónicos, el intérprete recomienda:

- Apoyar la yema del dedo en posición alta.
- Mantener una ligera cejilla interior.
- Facilitar la rápida emisión del armónico.

5. Complejidad rítmica y coordinación con el piano (c. 25)

En los pasajes con subdivisiones irregulares (septillos, quintillos), Apellániz señala que trabajaba con referencias explícitas a la parte del piano, incluyendo anotaciones personales de subdivisión y cambios métricos (binario/ternario).

El criterio interpretativo busca la mayor verticalidad posible, aunque reconoce que la escritura no exige una sincronía absolutamente mecánica, sino una verticalidad flexible sostenida por una pulsación interna estable.

6. *Gettato* y energía gestual (c. 28 y 90)

El *gettato* no debe entenderse únicamente como rebote libre, sino como gesto medido dentro de la aceleración indicada. En el compás 90, la línea diagonal señala explícitamente una aceleración progresiva del gesto.

El *forte* asociado introduce una nueva energía que rompe con el material anterior, aunque mantiene continuidad gestual con los *bariolages* previos.

7. Armónicos naturales y notación específica (c. 34)

Apellániz distingue entre:

- El efecto particular de media presión del inicio.
- La escritura convencional de armónicos naturales (indicados con rombo), que en estos compases deben tratarse como armónicos ordinarios.

8. Hoquetus y staccato especial (c. 44)

El pasaje funciona como un hoquetus con el piano. El objetivo es imitar el teclado y disimular el cambio de instrumento.

El golpe de arco debe situarse entre el staccato y un *gettato* controlado, cercano al efecto del *col legno battuto* (golpeado), pero ejecutado con las cerdas.

9. Técnicas combinadas de mano izquierda (c. 56 y ss.)

En los pasajes con percusión de mano izquierda, el elemento prioritario no es la altura exacta sino la contundencia rítmica, cercana a un *pizzicato* Bartók exagerado.

Para estudiar estas “coreografías” técnicas poco habituales, el intérprete recomienda:

- Descomponer el gesto en arpeggios.
- Automatizar el movimiento.
- Buscar analogías con repertorio tradicional (por ejemplo, ciertas técnicas del Concierto de Elgar).

10. Sección de “púa” y técnica alternativa

Aunque la partitura indica púa, Apellániz experimentó con tarjeta plástica sin resultados satisfactorios. Finalmente, se optó por ejecutar el pasaje con dos dedos de la mano derecha, decisión consensuada con el compositor, quien priorizó la repetición clara de la nota sobre la literalidad del utensilio.

Los acordes de cuatro notas se abordan con un dedo por cuerda (4–3–1–2), generalmente en moldes cercanos, aunque algunos requieren cejillas amplias e incómodas.

11. *Pizzicati* con resonancia armónica (c. 81–82)

La técnica consiste en pulsar y liberar simultáneamente la presión de la mano izquierda, permitiendo que el armónico resultante permanezca resonando. Se recomienda articular en zonas donde la cuerda favorezca mayor proyección (por ejemplo, en posiciones cercanas a fa).

12. Posiciones fijas en armónicos (c. 84 y 97)

En estos compases se emplean posiciones fijas que combinan armónicos naturales y artificiales sobre cejillas estables. La orientación del codo y la preparación previa son determinantes para la seguridad técnica.

13. Pasajes complejos en registro grave–agudo (c. 103–106)

El intérprete describe la escritura como instrumentalmente exigente, al combinar:

- Línea de bajo en cuerdas graves (sol y do).
- Notas simultáneas en la cuerda aguda.

Ello exige amplias aperturas y desplazamientos poco naturales, aunque técnicamente realizables.

14. Acordes rítmicos (c. 117–121)

En los acordes de tres y cuatro notas con arco, la prioridad es la definición rítmica estricta y la articulación clara.

15. Notación reducida y color (c. 193)

Las notas de tamaño reducido deben digitarse y ejecutarse, aunque su función es eminentemente colorística. Apellániz sugiere que reaparecen transformaciones de la serie dodecafónica inicial.

16. Cuartos de tono finales

Los micro intervalos se producen mediante:

- Ajustes mínimos de rotación del dedo.
- Variación del punto de contacto de la yema sobre la cuerda.
- *Glissandi* ejecutados exclusivamente con el dedo indicado.

El resultado debe alterar perceptiblemente la altura sin perder estabilidad sonora.

Consideración final

La entrevista⁸⁵ pone de manifiesto una estrecha colaboración entre compositor e intérprete, así como una escritura idiomática que explota recursos tímbricos, resonancias cruzadas y técnicas extendidas integradas en una lógica estructural rigurosa.

⁸⁵ David Apellániz, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, València, 6 de febrero de 2026.

12.2. Entrevista a Jesús Torres. Entrevista telemática, 24 de marzo de 2026.

Introducción metodológica a la entrevista con el compositor

La inclusión de una entrevista con el compositor Jesús Torres dentro del presente Trabajo Fin de Máster responde a una estrategia metodológica orientada a complementar el análisis musical con información relativa a la intención del compositor. En el ámbito de la musicología analítica contemporánea, la consulta directa con el creador constituye una herramienta valiosa para contrastar hipótesis interpretativas, esclarecer aspectos del proceso compositivo y contextualizar determinadas decisiones estructurales o técnicas presentes en la obra.

La pieza objeto de estudio —construida a partir de la serie dodecafónica de las *Variaciones para orquesta op. 31* de Arnold Schönberg — plantea una relación particularmente significativa con la tradición del serialismo histórico. La obra de Schönberg constituye uno de los hitos fundamentales en la consolidación del sistema dodecafónico y en el desarrollo del pensamiento estructural de la llamada Segunda Escuela de Viena, junto con compositores como Alban Berg y Anton Webern. La elección de este material como punto de partida por parte de Torres abre, por tanto, una serie de cuestiones analíticas relativas a la reinterpretación contemporánea del legado serial, al tratamiento del material interválico y a la relación entre tradición y creación actual.

En este contexto, la entrevista se concibe como un instrumento de investigación cualitativa destinado a profundizar en diversos aspectos del proceso compositivo: la elección del material de partida, los procedimientos de transformación de la serie, la concepción formal de la obra y la función del timbre y de las técnicas instrumentales en la construcción del discurso musical. Asimismo, se pretende explorar la posible relación de esta obra con determinadas corrientes estéticas del siglo XX y XXI, así como con el pensamiento musical de compositores posteriores al serialismo histórico, entre ellos Pierre Boulez o Luis de Pablo.

Conviene subrayar que las respuestas del compositor no se utilizan en este trabajo como una explicación definitiva del significado de la obra, sino como una fuente complementaria que permite contrastar y enriquecer el análisis musicológico. De este modo, el testimonio del autor se integra dentro de un enfoque metodológico que combina el estudio analítico de la partitura, la revisión bibliográfica y la reflexión estética sobre los procedimientos compositivos implicados.

En definitiva, la entrevista con Jesús Torres permite situar la obra estudiada dentro de un marco más amplio que abarca tanto la tradición del serialismo como su reinterpretación en el contexto de la música contemporánea. Al mismo tiempo, ofrece la oportunidad de acceder a la perspectiva del propio compositor acerca de su proceso creativo, aportando elementos de comprensión que difícilmente podrían deducirse únicamente a partir del análisis de la partitura.

Preguntas y respuestas de la entrevista⁸⁶ (Transcripción)

1. Punto de partida compositivo

-¿Qué le llevó a tomar como referencia la serie dodecafónica de las *¿Variaciones para orquesta* op 31, de Arnold Schönberg para construir esta obra?

Las Variaciones op. 31 de Schönberg siempre me han fascinado por su sonoridad, estructura clásica e instrumentación. Pienso que es una de las obras orquestales esenciales del siglo XX, al nivel de *La mer* o *Le Sacre du printemps*.

2. Elección del material

-¿Hubo algún aspecto concreto de esa serie —su configuración interválica, su estructura interna o su significado histórico— que resultará especialmente atractivo como punto de partida compositivo?

El tema expuesto por los violonchelos, con tres de las series, y el cierre de los violines con la exposición de la cuarta serie me parecen de una extraordinaria belleza y expresividad. El aire de clasicismo de la obra está íntimamente unido a un color orquestal absolutamente renovador.

3. Función de la serie en la obra

-En su proceso de composición, ¿la serie funciona principalmente como un elemento estructural que organiza la obra o más bien como un material generador que se transforma libremente a lo largo del discurso musical?

La serie de Schönberg me sirve como elemento generador de mi propio gesto instrumental. En realidad, en la escucha ese componente serial está ausente: no se percibe, solo tiene presencia en un proceso analítico. Estas variaciones tienen mucho de mí, como

⁸⁶ Jesús Torres, entrevista telemática con Víctor Gisbert Artero, Madrid, 24 de marzo de 2026.

no puede ser de otra manera: soy un creador y están completamente alejadas de cualquier pensamiento dodecafónico.

4. Tratamiento del material serial

-¿Hasta qué punto emplea los procedimientos clásicos del dodecafonismo (transposición, inversión, retrogradación) y en qué medida se permite una manipulación más libre del material?

No existe ningún procedimiento dodecafónico en esta obra ni en ninguna otra de mi catálogo, salvo en aquellas que pude realizar durante mi periodo de aprendizaje, en mi juventud.

5. Inicio de la obra

-La obra comienza con la exposición de las doce notas de la serie original de Schönberg. ¿Qué función cumple esta presentación inicial dentro de la estructura global de la pieza?

En la primera sección de la obra aparecen las cuatro series del tema de las Variaciones op. 31 de Schönberg, pero no de una manera clara: están “escondidas” dentro de un universo brumoso. Desde el inicio de mi obra, el material schönbergiano me sirve como una forma de dirigir el discurso, aunque siempre en un segundo plano.

6. Notas adicionales tras la serie

-Tras las doce notas iniciales aparecen cuatro alturas más. ¿Podría explicar cuál es la función musical de estas notas dentro del discurso de la obra?

No hay notas ajenas a la serie.

7. Concepción formal

-Aunque la obra se inspira en el modelo de “variaciones”, ¿cómo concibió su estructura formal? ¿Se trata de variaciones claramente diferenciadas o de un proceso continuo de transformación del material?

El tratamiento formal responde a una forma de variación clásica. Tomando como ejemplo la obra de Schönberg, la mía también se estructura en nueve secciones, identificadas por un cambio metronómico y asociadas a un término expresivo: brumoso, contemplativo, animándose, con total exactitud, luminoso, vertiginoso, enérgico, misterioso y con exaltada intensidad.

8. Desarrollo del material

- ¿Cómo evoluciona el material derivado de la serie a lo largo de la obra? ¿Existen momentos estructurales especialmente importantes en esa transformación?

No existe una evolución de la presencia de la serie original en mi obra. Está presente en toda ella, pero la evolución del material procede siempre del contenido de mi propia música. Hay dos planos: uno, el de la serie dodecafónica, inmutable; y otro, el mío original, en constante ebullición.

9. Referencias estilísticas

-Algunos pasajes de la obra evocan determinados gestos o texturas que recuerdan a compositores como Alban Berg o Salvatore Sciarrino. ¿Existen influencias conscientes de estos autores en su escritura?

Este tratamiento de los armónicos del violonchelo está presente en varias piezas de Ravel: en el primero de los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, “Soupir”; en el *Trio*; o en la *Sonate pour violon et violoncelle*. De ahí aprendí este gesto. En cuanto a Alban Berg, me atrae el universo posromántico de su música, así que sí, seguro que podemos encontrar referencias a este compositor.

10. Influencia del pensamiento musical del siglo XX

- ¿De qué manera compositores como Olivier Messiaen o Pierre Boulez han influido en su concepción del material y de la estructura musical?

En el caso de Messiaen, la influencia se manifiesta principalmente en el ámbito armónico. Se trata de un compositor cuya escritura está profundamente determinada por la armonía y, en ese sentido, la modalidad de la que he hablado anteriormente, y de la que deriva mi propio modo, guarda relación con los modos de transposición limitada desarrollados por él. Por ello, en mi música puede percibirse un color armónico que remite, en cierta medida, a Messiaen. Si se aísla un acorde de su contexto, es posible reconocer en él rasgos característicos de su lenguaje. No obstante, la referencia se limita al plano armónico; no considero que mi obra remita directamente a la suya en otros aspectos. Se trata, más bien, de una afinidad vinculada al color y a la sonoridad armónica. Es un compositor que me interesa y al que admiro profundamente.

Otro autor que ha sido importante para mí es Scriabin. Al igual que Messiaen, concibe la armonía como un elemento estructural y expresivo fundamental, y precisamente por ello ambos ocupan un lugar destacado entre mis referentes.

En cuanto a Boulez, es un compositor cuya obra he estudiado en profundidad. Mi relación con su música ha variado con el tiempo: ha habido momentos en los que me he sentido especialmente atraído por ella y otros en los que la he contemplado desde una perspectiva más crítica. En cualquier caso, considero que se trata de una figura fundamental, probablemente una de las más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. De su producción me interesa, sobre todo, el tratamiento del timbre y la manera en que este participa en la construcción del discurso musical. Su concepción tímbrica ha ejercido una influencia significativa en mi pensamiento compositivo.

11. Escritura para violonchelo

-Al componer esta obra, ¿tenía en mente algún modelo concreto de escritura para violonchelo o algún intérprete como referencia?

Estudié bastantes partituras para violonchelo antes de empezar a componer esta obra: desde Bach hasta Kodály o Dutilleux. Nunca había llegado tan lejos en la escritura instrumental como en esta obra, de extrema complejidad. Y aunque muchas de mis composiciones están escritas para intérpretes determinados, nunca pienso que la idea musical deba estar “adecuada” a tal o cual artista.

12. Idiomatidad del instrumento

-En la partitura se percibe una escritura muy adaptada a las características físicas del violonchelo. ¿Hasta qué punto las posibilidades técnicas del instrumento condicionaron sus decisiones compositivas?

Todo el material deriva de las posibilidades técnicas del violonchelo. Me resulta impensable una transcripción de la parte de violonchelo para otro instrumento.

14. Técnicas instrumentales

-La obra utiliza diferentes recursos técnicos del violonchelo. ¿Estos recursos forman parte de un lenguaje instrumental que utiliza habitualmente o surgieron específicamente para esta pieza?

Buena parte de los recursos técnicos utilizados en esta obra aparecen en mi música por primera —y, casi estoy seguro, única— vez. El tratamiento es extremo y me sirvió específicamente para esta pieza; no he vuelto a ir más allá en el aspecto instrumental.

15. Sonidos de presión parcial

Al inicio aparecen sonidos producidos con presión parcial de la mano izquierda. ¿Cuál era su intención sonora o expresiva al utilizar este recurso?

He utilizado esta técnica en contadas ocasiones, y debe existir una razón profunda para hacerlo, al menos en mi caso. Ocurre en la primera sección de la obra —Variación I—, donde las notas del tema de Schönberg aparecen desperdigadas a lo largo del discurso en fusas regulares. Este ostinato en fusas está formado por alturas medio pisadas, lo que produce un contraste muy atractivo: las notas del tema ajeno son claras, aunque dispersas, mientras que el material continuo de las fusas propias resulta difuso. Es una curiosa incongruencia: las notas que pertenecen a mi creación no se escuchan con exactitud; sin embargo, las ajenas son totalmente claras, aunque estén alejadas unas de otras.

16. Dimensión tímbrica

- ¿Hasta qué punto el timbre del instrumento desempeña un papel estructural dentro de la obra, más allá de la organización de las alturas?

El timbre posee un papel estructural fundamental en la pieza. Cada una de las variaciones se distingue por un tratamiento característico, ya sea mediante el uso de armónicos, pizzicati, notas ligeramente pisadas, cuartos de tono o cambios extremos de registro. En este aspecto, podría considerarse un ciclo de variaciones tradicional, aunque su contenido sea completamente novedoso.

17. Percepción del oyente

- ¿Le interesa que el oyente pueda percibir la presencia de la serie dodecafónica o considera que su función principal pertenece al ámbito interno del proceso compositivo?

La capacidad auditiva de cualquier oyente es limitada. Resulta ingenuo pensar que pueda reconocerse una serie dodecafónica durante la escucha. Además, eso carece de importancia. Me interesa que la atención se centre en otros aspectos más esenciales, como la forma o el timbre.

18. Relación con la tradición de la Segunda Escuela de Viena

-Al trabajar con material procedente de Schönberg, ¿cómo se posiciona respecto al legado estético de la Segunda Escuela de Viena?

Son tres compositores fundamentales para entender la música del siglo XX. A los tres los admiro y los escucho con pasión, aunque en estos momentos mi música esté alejada de esa sonoridad expresionista.

19. Lectura contemporánea de Schönberg

- ¿Diría que esta obra pretende ser un homenaje a Schönberg o más bien una reinterpretación contemporánea de su pensamiento musical?

Schönberg representa el origen de buena parte de lo que ha ocurrido en la música de nuestro tiempo, pero esta obra no pretende ser una reinterpretación de su lenguaje; eso sería muy pretencioso por mi parte. Se trata de mi universo sonoro, con acercamientos al maestro vienés, pero sobre todo de un homenaje admirativo hacia su música.

20. Reflexión final sobre la obra

-Desde su perspectiva actual, ¿qué aspectos considera más importantes o característicos en esta obra dentro de su propio catálogo?

Es una obra única dentro de mi catálogo, en el sentido de que el tratamiento extremo del violonchelo no tuvo un desarrollo posterior. Sí permaneció el virtuosismo, un aspecto que siempre me ha interesado en los instrumentos solistas, pero no amplié muchas de las ideas que aparecen aquí en otras obras.

RESPECTO A LA CUESTIÓN ESPECTRAL

-Habíamos hablado durante la realización del análisis de la posibilidad de que la obra tuviese una perspectiva espectral.

Claro, podría ser que esto tiene una derivación espectral puede ser.

-Le hablo de la posibilidad de que, a partir de cada nota de la serie, corresponda una relación de frecuencias espectrales

Pues podría ser, es una cosa fascinante claro que sí, vamos a ver, uno no tiene que tener intención espectral para buscar la resonancia del sonido, osea que claro que puede haberlo ahí. A mí me interesa mucho esa idea, pero nunca he hecho música espectral directa.

SOBRE LOS MODOS QUE ME HA PASADO

Todo el material melódico lo vas a encontrar en los modos que te he dado. Coge cualquier diseño y lo verás. Ej.: Compás 201, el mordente del cello está en el modo VII. Y no pienses que esto es un modo y estoy con un modo mucho tiempo, no no, esto es una rueda constantemente girando, cojo ese fragmento, pero luego el siguiente ya no pertenece a ese (al mismo modo).

Esto, por un lado, y luego como en cada inicio de cada variación se puede encontrar la primera frase de Schönberg.

Recuerda, el tema de Schönberg son cuatro frases, entonces, no utilizo el sistema serial dodecafónico, pero sí que utilizo esas cuatro formas de la serie porque es que eso es el tema. Entonces aparecen esas cuatro series como un elemento constructivo, claro, es que cada nota que aparece de la serie está toda ornamentada. Libre, bueno, libre porque utilizo elementos melódicos míos, pero también derivan de una organización férrea porque utilizo unos modos.

Primeros compases.

Primeros compases.

5ª Hoja de la partitura, fragmento.

148

7º Hoja de la partitura, fragmento.

The image displays a page from a musical score for 'The Swan' by Maurice Ravel. It features two systems of music, measures 31 and 32. Each system consists of a piano accompaniment (left) and a vocal soloist part (right). The piano part is written in bass clef, and the vocal part is in soprano clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 31 begins with a piano (p) dynamic. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes. Measure 32 begins with a piano (p) dynamic. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (f, p, mp). The page number 31 is visible in the top left corner.

10º Hoja de la partitura, fragmento.

• = 80 animándose

The first system of the musical score, measures 44 to 45. It features a piano introduction with a tempo of 80 and an 'animándose' (becoming more animated) instruction. The music is in 3/4 time and D major. The bass line (left) is marked 'pp' and 'zak.' (zaccarelli). The treble line (right) has a 'zak.' marking. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

12.4. Hojas de trabajo de Jesús Torres (Variaciones para piano y violonchelo. 2004):

