

Universidad Internacional de La Rioja
Máster Oficial en Investigación Musical

Significación y relación música-
palabra en la obra de Fartein
Valen (1887-1952): un análisis
semiótico de *Ode til
ensomheten*, Op. 35

Trabajo fin de máster

presentado por:

Alejandro Gómez Villanueva

Director/a:

Dr. Daniel Moro Vallina

Ciudad: Os (Noruega)

Fecha: 26 de julio de 2019

Firmado por:



Resumen

En 1938 el compositor noruego Fartein Valen (1887-1952) abandona la agitada escena musical de Oslo para asentarse en su finca familiar en Valevåg, convirtiéndose el año de 1939 en el más prolífico de su carrera. Pese a sus frecuentes referencias a influencias externas, el origen programático de *Ode til ensomheten* (*Oda a la soledad*), Op. 35 -escrita durante este período-, se ha mantenido desconocido hasta nuestros días. El presente Trabajo Fin de Máster analiza la significación y relación música-palabra entre la obra de Valen y el poema *Ode on solitude* del poeta británico Alexander Pope (1688-1744). El acercamiento metodológico sigue la tripartición semiológica propuesta por Jean-Jacques Nattiez, fundamentada en los estudios de Jean Molino. Según éste la comunicación musical está formada por tres dimensiones: una material (*inmanente*), una creativa (*poiética*), y otra perceptiva (*estésica*). Para analizar en profundidad los tres distintos estadios del proceso semiótico hemos empleado respectivamente los principios de la PC Set Theory, desarrollada por Allen Forte y aplicada en nuestro caso al análisis motivico; la teoría de los isótopos del semiótico Eero Tarasti, basada en los estudios de Algirdas Greimas; y la teoría perceptiva de relaciones de conformidad del compositor y filósofo Leonard B. Meyer. Este estudio se convierte pues en uno de los más novedosos e íntegros de *Ode til ensomheten* y del legado de Fartein Valen en general, cuya técnica compositiva cobra a su vez una profundidad simbólica ignorada hasta la actualidad.

Palabras Clave: Fartein Valen, *Ode til ensomheten*, semiótica, Pitch-Class Set Theory, música atonal noruega.

Abstract

In 1938 the Norwegian composer Fartein Valen (1887-1952) leaves the turbulent musical scene of Oslo in order to settle down in his family country house in Valevåg; 1939 then becomes the most prolific year of his career. Despite the frequent references to external influences, the programmatic origin of *Ode til ensomheten* (*Ode on/to solitude*), Op. 35 -written during this period-, remains unknown to this day. This Master's dissertation analyses the significance and relationship between music and words in Valen's work and the poem *Ode on solitude* by the British poet Alexander Pope (1688-1744). The methodological approach follows Jean-Jacques Nattiez's semiological tripartition, based upon Jean Molino's studies. According to this, the musical communication is formed by three dimensions: a material (*immanent*), a creative (*poietic*), and a perceptive one (*esthetic*). In order to analyse in depth the three different stages of the semiotic process, we have respectively employed the principles of PC Set Theory, developed by Allen Forte and in our case applied in the motivic analysis; the semiotician Eero Tarasti's theory of isotopes, based upon Algirdas Greimas' studies; and the composer and philosopher Leonard B. Meyer's theory of conformant relationships. This research thus represents one of the most original and complete studies on *Ode til ensomheten* and Fartein Valen's legacy in general, whose compositional technique gains in turn a symbolical depth that has been ignored until today.

Keywords: Fartein Valen, *Ode til ensomheten*, semiotics, Pitch-Class Set Theory, Norwegian atonal music.

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
1. Introducción	8
Justificación y problema	8
Objetivos generales y específicos	9
2. Marco Teórico	10
2.1. Perfil biográfico de Fartein Valen	11
2.1.1. Infancia y juventud: Madagascar y Stavanger (Noruega).....	11
2.1.2. Primera estancia en Oslo (1906-1909): estudios en el Musikkonservatoriet.....	12
2.1.3. Berlín (1909-1916).....	12
2.1.4. Primer período en Valevåg (1916-1924).....	13
2.1.5. Segunda estancia en Oslo (1924-1938).....	14
2.1.6. Último período: retiro en Valevåg (1938-1952).....	16
2.2. Rasgos característicos de la música de Valen	18
2.3. Introducción a Ode til ensomheten: estudios previos	24
3. Marco Metodológico	28
3.1. Pitch-Class Set Theory	28
3.1.1. Introducción.....	28
3.1.2. Principios.....	28
3.1.2. Operaciones.....	30
3.1.3. Propiedades básicas.....	30
3.2. Semiótica	31
4. Resultados	33
4.1. Análisis inmanente	33
4.2. Análisis poiético-interno	39
4.3. Análisis poiético-externo	44

4.4. Análisis estésico-interno	50
4.5. Análisis estésico-externo	54
5. Discusión y conclusiones	57
Limitaciones	59
Prospectiva	59
6. Bibliografía	61
7. Anexos	65

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tablas

<i>Tabla 1: Equivalencia de clases de intervalos (elaboración propia a partir de Pasticci, 1995, p. 33)</i>	29
<i>Tabla 2: Vector interválico del conjunto de clases de alturas de nuestro ejemplo (elaboración propia)</i>	30
<i>Tabla 3: Estructura interválica de los motivos</i>	38
<i>Tabla 4: Asociación de los motivos con su función en la fuga</i>	40
<i>Tabla 5: Estructura formal de Ode til ensomheten</i>	40
<i>Tabla 6: Oda a la soledad, A. Pope (la traducción es nuestra)</i>	45
<i>Tabla 7: Relación interválica, funcional y simbólica de los eventos de Ode til ensomheten</i>	50

Figuras

<i>Figura 1: Fartein Valen en el estudio de Agnes Hiorth (extracto) (Nasjonalbiblioteket)</i>	16
<i>Figura 2: Serie original y segunda serie contrapuntística (azul) (Reitan Jacobsen, 2014, p. 32)</i> ..	22
<i>Figura 3: Introducción de la tercera línea, o relleno (azul)</i>	22
<i>Figura 4: Introducción de una cuarta línea (azul)</i>	23
<i>Figura 5: Motivo I de Ode til ensomheten, Op. 35 (transcripción propia a partir de B. Kortsen, 1965c, p. 198)</i>	25
<i>Figura 6: Motivo II (transcripción propia)</i>	25
<i>Figura 7: Motivo III (transcripción propia)</i>	25
<i>Figura 8: Motivo IV (transcripción propia)</i>	25
<i>Figura 9: Motivo V (transcripción propia)</i>	25
<i>Figura 10: Motivo I de Ode til ensomheten, Op. 35 (transcripción propia a partir de Kvinge Tjøme, 1984, p. 91)</i>	26
<i>Figura 11: Motivo II (transcripción propia)</i>	26
<i>Figura 12: Motivo III (transcripción propia)</i>	27
<i>Figura 13: Motivo IV (transcripción propia)</i>	27
<i>Figura 14: Intensidad estructural de la obra (elaboración propia a partir de Kvinge Tjøme, 1984, p. 92)</i>	28
<i>Figura 15: Clases de alturas a módulo 12 (Schuijjer, 2008, p.30)</i>	29
<i>Figura 16: Esquema del análisis semiótico (elaboración propia a partir de Nattiez, 2011, p. 24)</i> ..	34

<i>Figura 17: Motivo 1 de Ode til ensomheten (transcripción propia)</i>	35
<i>Figura 18: Motivo 2 (transcripción propia)</i>	35
<i>Figura 19: Motivo 3 (transcripción propia)</i>	36
<i>Figura 20: Motivo 4 (transcripción propia)</i>	36
<i>Figura 21: Motivo 5 (transcripción propia)</i>	37
<i>Figura 22: Motivo 6 (transcripción propia)</i>	37
<i>Figura 23: Exposición motívica, cc. 1-23 (elaboración propia a partir del manuscrito Mus.ms. 4535B, Valen, 1939b)</i>	41
<i>Figura 24: 1ª Presentación motívica de la Exposición de Ode til ensomheten (transcripción propia)</i>	43
<i>Figura 25: Cinco primeros compases de Ode til ensomheten. Manuscrito Mus.ms 4535b (Valen, 1939b)</i>	49
<i>Figura 26: Esquema del análisis de las relaciones de conformación de Leonard B. Meyer (1973, p. 49) (la traducción es nuestra)</i>	51
<i>Figura 27: Sujetos de la obra. Manuscrito Mus.ms. 4535b (Valen, 1939b)</i>	52

1. Introducción

A finales de junio de 1938 el compositor noruego Fartein Valen (1887-1952) decidió abandonar su carrera musical en Oslo, y sus ocasionales escapadas al continente, para retirarse al que fue hogar de sus padres en Valevåg, un pequeño pueblo en la costa oeste de la mitad sur del país, donde pasó el resto de sus días junto a su hermana Sigrid. Su intención no era otra que la de dedicarse por completo al estudio y la composición. El sosiego alcanzado por este recogimiento, unido al contacto con la naturaleza y la vida rural, hicieron de 1939 el año más prolífico de su carrera, el cual culminó con la obra objeto de estudio del presente Trabajo Fin de Máster, *Ode til ensomheten* (*Oda a la soledad*), Op. 35.

Justificación y problema

Tras la muerte de Valen en 1952 han sido varios los estudios que han tratado de acotar el contexto en el que se desarrolló esta composición. De ellos cabe destacar el afán común por asignar un programa que hubiese servido de inspiración durante el proceso creativo de la misma, pese a que -a diferencia de otros casos- Valen no se pronunciase al respecto. Esta intención pudo muy probablemente haberse fundamentado en dos razones: el título que presenta la obra, tratándose la oda de una composición poética, y la costumbre del compositor de basar sus trabajos orquestales de un solo movimiento en un programa externo, bien fuese literario, onírico o plástico.

La primera aportación llegó de la mano de Olav Gurvin (1962), autor de la primera biografía de Valen, quien relató con autoridad cómo las fuertes impresiones de la naturaleza de Valevåg dieron forma a esta obra durante los largos paseos del músico. La segunda lo hizo por parte de Bjarne Kortsen (1965b), quien quiso además apuntar al poema *O Solitude!* (*O Soledad*) (2019) de John Keats como influencia literaria. Sabemos que Valen era un gran amante del trabajo del poeta inglés y que poseía en su biblioteca varios volúmenes del autor, entre los que se encontraba la obra mencionada. El académico supuso por lo tanto la relación entre ambos, entreviendo en el lenguaje compositivo de Valen el estado que prevalecía en la obra de Keats, la “soledad del hombre moderno” (1965b, p. 222). Pese a que no han sido muchas las menciones que se han hecho con posterioridad, han mantenido estas presunciones como trasfondo.

Al estudiar en este caso de cerca la figura de Valen, su legado y -con mayor detenimiento- *Ode til ensomheten*, las teorías tratadas anteriormente no resultan lo suficientemente sólidas. La de Gurvin carece de fundamento científico alguno, y a la de Kortsen -pese a resultar más acertada- aún le falta precisión, pues el poema de Keats manifiesta una sensación de amargura y confusión bastante distinta a aquella que suele evocar una oda. Y es que ¿por qué haría el compositor referencia en el título a esta manifestación lírica si no la considerase oportuna para describir su obra? ¿Podría significar esto que, a lo largo de varias décadas, se ha podido malinterpretar la expresividad en el lenguaje compositivo de Valen?

Decidimos pues partir de un nuevo enfoque que considerase la obra de Valen como un ensalzamiento a la soledad, tal y como su nombre indica, y así vino al caso prestar atención al poema del poeta londinense Alexander Pope, *Ode on solitude* (1878), el cual conocíamos con anterioridad. Fue entonces cuando, gracias a los trabajos de digitalización llevados a cabo por la Nasjonalbiblioteket (Biblioteca Nacional de Noruega), pudimos encontrar un catálogo que recoge los libros que poseía el compositor, entre los que hallamos tres volúmenes con la obra poética completa de Pope (Westbøe, 1950, p. 7).

A partir de ese momento se nos presentó una tarea más compleja, demostrar de forma analítica que esta coincidencia no se trata de mero azar, sino que realmente existe una relación intencionada entre música y texto. De esta premisa surge la presente investigación, cuyos resultados no sólo aportarán información inédita sobre *Ode til ensomheten* en particular, sino también sobre el lenguaje compositivo de Valen y el papel que ocupa la utilización del programa en su estética. Para estudiar las analogías de significado entre música y texto se empleará un enfoque semiológico siguiendo el método tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez en su obra *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (1990), basado a su vez en los trabajos de Jean Molino, así como la teoría de los isótopos de Eero Tarasti, basada en los estudios semióticos de Algirdas Greimas y recogida en su obra *A Theory of Musical Semiotics* (1994). Esta propuesta se convierte en un análisis original, ya que estos métodos no han sido empleados con anterioridad para analizar la obra de Valen, y apenas tienen antecedentes en las investigaciones musicales llevadas a cabo en universidades noruegas.

Para poder afrontar esta investigación necesitaremos acercarnos tanto a fuentes primarias (partituras, bocetos, el poema), como a secundarias (biografías, estudios analíticos sobre la obra de Valen). Prestaremos mayor atención a éstas en el desarrollo del Marco Teórico del trabajo.

Objetivos generales y específicos

El objetivo general del presente Trabajo Fin de Máster es analizar, siguiendo el enfoque semiológico tripartito de Jean-Jacques Nattiez, la obra *Ode til ensomheten*, Op. 35, de Fartein Valen en su totalidad, relacionándola con el poema *Ode on solitude* de Alexander Pope. Al referirnos a “su totalidad” tomamos la idea de Nattiez de que “La esencia de una obra musical es al mismo tiempo su génesis, su organización y la manera en la que es percibida”¹ (1990, p. IX). Así pues nos encontramos con seis objetivos de carácter específico subordinados al anterior, que en parte encuentran su razón de ser en esta división tripartita. Éstos son los siguientes:

1. Llevar a cabo una breve aproximación biográfica de Fartein Valen, dado que el compositor no es demasiado conocido en España.
2. Resaltar los aspectos claves del desarrollo de su estilo compositivo.

¹ La traducción es nuestra. Dado que la bibliografía existente, tanto sobre el compositor como sobre la metodología, se encuentra mayormente en una lengua distinta a la española, se traducirán todas las citas reflejadas en el texto.

3. Visitar brevemente las aportaciones de los estudios previos sobre la obra que ocupa nuestra investigación.
4. Analizar las relaciones inmanentes a la partitura, como manifestación física del proceso creativo musical. Este apartado se corresponde con el nivel neutro y será estudiado mediante la metodología de la Pitch-Class Set Theory desarrollada entre otros por Allen Forte (1973).
5. Explorar las formas simbólicas que Valen pudo plasmar en la partitura durante el proceso compositivo de la obra, utilizando el texto de Pope como programa. Este apartado se refiere a lo que Nattiez denomina la dimensión poiética.
6. Interpretar de qué manera afecta a la percepción del oyente la red simbólica del nivel poiético, mediante la recepción del nivel neutro. Este proceso se llevará a cabo dentro de la dimensión estética y para su análisis se empleará la teoría de relaciones de conformidad de Leonard B. Meyer.

2.Marco Teórico

A la hora de acercarnos a las fuentes que han estudiado tanto la figura de Fartein Valen como su obra, hemos de distinguir tres períodos académicos muy distintos entre ellos:

El primero se corresponde prácticamente con la década de los 60 y está dominado por las dos figuras mencionadas en la Introducción, los doctores en musicología Olav Gurvin y Bjarne Kortsen y sus trabajos *Fartein Valen. En banebryter i nyere norsk musikk (Fartein Valen. Un innovador en la nueva música noruega)* (1962) y *Fartein Valen: Life and Music* (1965) (en tres volúmenes), respectivamente. Tras la muerte del compositor en 1952 estos dos académicos pretendieron compilar todo el conocimiento disponible acerca de la vida y obra de Valen. Este propósito dio cierto carácter literario a sus textos, resultando en ocasiones más divulgativos que musicológicos, sin por ello carecer de relevancia puesto que han sido esenciales para estudios posteriores.

El segundo período pertenece a las investigaciones llevadas a cabo por la doctora Berit Kvinge Tjøme, quien se acercó al compositor en su Trabajo Fin de Máster *Særtrekk ved satsteknikken i Fartein Valens ensatsige orkesterstykker (Características de la técnica compositiva de Fartein Valen en las obras orquestales de un sólo movimiento)* (1984), continuó con la tesis doctoral *The Articulation of Sonata Form in Atonal Works by Fartein Valen. Analyses of his Violin Concerto Op. 37 & Symphony No.3, Op. 41* (2002) y culminó con la que se convirtió en su mayor empresa académica y -hasta el momento- en el estudio referente sobre el compositor, *Trekkfuglen. Komponisten Fartein Valen (Ave de paso. El compositor Fartein Valen)* (2012). De no haber sido por la labor de esta musicóloga, el legado de Valen habría quedado aún más en el olvido.

En la última etapa vale la pena mencionar algunos estudios de carácter más específico que se han llevado a cabo con posterioridad a los de Berit Kvinge Tjøme. Entre los más significativos se

encuentran la tesis doctoral interpretativa de la pianista Annabel Guaita, *Critical Reflection. A Performer's Reflections on the Piano Music by Fartein Valen, informed by the Performance Practice of The Second Viennese School* (2014), y el trabajo de fin de máster de Mathias Reitan Jacobsen, *Fartein Valens Atonale Polyfoni (La polifonía atonal de Fartein Valen)* (2014).

A continuación haremos una breve introducción a la vida de Fartein Valen, las características estilísticas de su música y -por último- a aquellos estudios que hasta hoy día se han llevado a cabo sobre la obra que concierne nuestra investigación, *Ode til ensomheten*, Op. 35. Para ello se hará referencia a los trabajos mencionados con anterioridad. En el primer apartado, 2.1. Perfil biográfico de Fartein Valen, utilizaremos las aportaciones de Gurvin en *Fartein Valen. En banebryter y nyere norsk musikk* (1962), Kortsen en *Fartein Valen: Life and Music. Volume I: His Life (A Biography)* (1965a), además de las de Fartein Valen-Sendstad en *Mennesket Fartein Valen (El hombre Fartein Valen)* (2016); en el segundo, 2.2. Rasgos característicos de la música de Valen, nos ayudaremos de los estudios analíticos de Kortsen en *Fartein Valen: Life and Music. Volume II: The Music (Analyses)* (1965b), de Kvinge Tjøme en *Trekkfuglen. Komponisten Fartein Valen* (2012), y de Reitan Jacobsen en *Fartein Valens Atonale Polyfoni* (2014); y por último, en el apartado 2.3. Introducción a *Ode til ensomheten*: estudios previos, haremos una breve referencia a los análisis llevados a cabo por Bjarne Kortsen (1965b) y Berit Kvinge Tjøme (1984) sobre la obra en cuestión.

2.1. Perfil biográfico de Fartein Valen

2.1.1. Infancia y juventud: Madagascar y Stavanger (Noruega)

Fartein Valen nació en Stavanger el 25 de agosto de 1887 aunque su infancia se desarrolló realmente en Madagascar, donde sus padres ejercieron como misioneros protestantes hasta 1894. Pese a que llegó a la isla con aproximadamente dos años de edad y la abandonó cuando aún no había cumplido los siete, este período ha sido considerado clave a la hora de entender la vida y obra del compositor noruego (Valen-Sendstad, 2016). Fue en este lugar donde Valen creó un primer vínculo hacia la música, sujeta por aquel entonces a tres aspectos que ocuparían un papel crucial a lo largo de su carrera musical, como fueron su religiosidad, su amor por la naturaleza, y su pasión por la literatura y los idiomas (Gurvin, 1962).

De esta primera etapa existen varias referencias a las inquietudes musicales y lingüísticas que Fartein ya mostraba desde su niñez. Entre ellas caben destacar el apego a las canciones populares que su niñera le cantaba en malgache (lengua oficial de Madagascar), las cuales utilizó posteriormente como compositor, y el interés que desarrolló por el órgano, instrumento empleado durante las ceremonias de la iglesia local. Una vez de vuelta en Stavanger Valen comenzó a recibir clases de música tanto en el colegio como a nivel privado, primero de violín y posteriormente de piano, centrándose mayormente en la obra de compositores como Bach y Mozart (Gurvin, 1962).

2.1.2. Primera estancia en Oslo (1906-1909): estudios en el Musikkonservatoriet

En 1906, una vez había finalizado el instituto y cumplido la mayoría de edad, el joven Valen se mudó a Oslo (hasta 1925 llamada Kristiania) para emprender sus estudios universitarios en humanidades, además de recibir clases particulares de teoría y contrapunto de la mano de Catharinus Elling. Pocos meses más tarde acabaría dejando la facultad para convertirse en alumno del Musikkonservatoriet, donde finalizó su formación como organista en 1909 de la mano de Hilmar Grøner, Gustav Fr. Lange y Peter Lindeman (Kortsen, 1965a).

El método pedagógico que Valen estudió durante estos años seguía los principios de la corriente conservadora de Berlín representados por el estilo de Johannes Brahms, quedando pues excluido del programa académico el legado de compositores cuyos ideales eran más afines al movimiento progresista de Weimar. El músico noruego se veía por aquel entonces igualmente atraído por los giros armónicos del estilo de Wagner y las ricas modulaciones de Max Reger, por lo que no dudó en mostrarse contrario a este conservadurismo. Fue durante estos primeros años cuando Valen escribió lo que se consideró su primer opus, *Legende* para piano (1908). La obra presenta una tonalidad romántica propia al estilo de Wagner y Brahms, y un lenguaje maduro en el empleo de cromatismos y recursos sonoros entre los que cabría destacar las disonancias de tritono y el compás de 5/4, que acabarían por convertirse en rasgos propios del lenguaje estilístico del compositor (Kvinge Tjøme, 2012).

2.1.3. Berlín (1909-1916)

Una vez finalizados sus estudios en el Musikkonservatoriet de Oslo en 1909, Valen es recomendado por Catharinus Elling en Die Königlische Hochschule für Musik (Real Conservatorio de Música) de Berlín, donde estudia composición de la mano de Max Bruch y Karl Leopold Wolf, y piano junto a Ludwig Herschberg. Una vez más la metodología le resultó demasiado conservadora, viendo además cómo se le intentaba encauzar hacia un estilo ortodoxo cuando él ya había comprendido que su devenir no caminaba en esa dirección. El miedo a despegarse de una estética personal le llevó a abandonar la academia en 1911 (Kortsen, 1965a). La ciudad por el contrario seguía brindándole una extraordinaria escena musical. Valen pasó estos años en la Preussische Staatsbibliothek estudiando la obra de compositores tanto clásicos como contemporáneos, además de asistiendo a conciertos y óperas, donde llegó a familiarizarse con la producción de compositores como Debussy, Mahler, Bruckner, Reger o Schoenberg (Gurvin, 1962).

De todos ellos cabría destacar una actuación que marcó un antes y un después en la carrera del compositor, tal y como él mismo reconoció posteriormente. En otoño de 1913 Valen tuvo la oportunidad de escuchar en concierto el *Cuarteto Nº 1 en Re menor* de Arnold Schoenberg. A diferencia de la crítica general, el noruego quedó completamente fascinado por la obra, a lo que contribuyó el hecho de que pudiese manifestar personalmente su agradecimiento al mismo

compositor (Gurvin, 1962). Por aquel entonces Valen se encontraba en búsqueda de una técnica que le ayudase a desapegarse de un centro armónico, por lo que la obra del austriaco resultó ser de gran inspiración. Ésta se caracteriza por melodías de ancho rango y bastante autónomas entre sí, imprimiendo a su vez en la pieza una amplia variedad de ritmos y un marcado contrapunto (Schmidt, 2018).

Con respecto al ámbito profesional Valen se dedicó mayormente a impartir teoría musical de forma privada, a lo que se sumó algún que otro trabajo como compositor, como fueron los arreglos que hizo de “Den unges Misjonsforening” (La Asociación Misión de los jóvenes) -un libro de canciones religiosas que armonizó inspirándose en los corales de Bach-, y la publicación de su *Sonata N° 1 para piano*, Op. 2, finalizada en 1912 (Gurvin, 1962).

2.1.4. Primer período en Valevåg (1916-1924)

En 1916 Valen decide abandonar la capital alemana para asentarse junto a su madre y su hermana Sigrid (su padre había fallecido en 1906) en Valevåg, un pequeño pueblo de la costa oeste del país donde su familia se mudó poco tiempo después del comienzo de sus estudios en Oslo. Con el tiempo Valevåg llegó a ocupar un lugar importante tanto en la vida como en la obra de Fartein Valen. Durante esporádicas estancias a lo largo de su carrera, el compositor siempre encontró apoyo profesional en su familia y sosiego junto a la naturaleza de Vestlandet, lo que solía manifestarse en períodos de alta productividad académica y compositiva (Gurvin, 1962). Durante esta primera estancia Valen se dedicó mayormente al estudio de la obra de Johann Sebastian Bach, Max Reger y Arnold Schoenberg, a los que nos referiremos con mayor profundidad en el apartado 2.2. Rasgos característicos de la música de Valen. Estos análisis se manifestaron en las dos composiciones que publicó durante estos años, esenciales para su evolución estilística. Éstas fueron su *Sonata para violín y piano*, Op. 3, y el *Ave María para soprano y orquesta*, Op. 4, que ya había comenzado durante su período en Berlín (Gurvin, 1962).

La recepción nacional de la primera de ellas fue bastante favorable, probablemente por mantener la estética postromántica de sus dos composiciones anteriores. Por el contrario el estreno del *Ave María* en 1923 despertó cierta oposición ante la evolución estilística del compositor. Las críticas calificaron de “vergonzosa” e “irrisoria” la pieza, que fue denominada por corrientes más radicales como una “Violación a la Virgen” (Reidarson, 10 de abril de 1923, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 250). Según afirma Olav Gurvin (1962), la Oslo de principios de los años 20 todavía no se había familiarizado con compositores como Debussy o Ravel, y otros como Schoenberg o Stravinsky apenas se habían interpretado. Incluso los trabajos de Brahms resultaban complejos para el público noruego. Como veremos más adelante el tratamiento armónico y melódico utilizado por Valen en su *Ave María*, Op. 4, iba más allá del lenguaje romántico que solía ocupar los escenarios de las salas de concierto noruegas.

De estos años cabe destacar la visita que Valen hizo a Italia en marzo de 1922, donde se detuvo en Verona, Florencia, Asís, Venecia y Roma (Gurvin, 1962). Pese a que el compositor noruego no realizó demasiados viajes a lo largo de su vida, éstos ocuparon un lugar importante en su producción. Como podremos apreciar a lo largo de este breve perfil biográfico, su predilección por países mediterráneos le llevarán en 1928 a visitar Francia, así como de nuevo Italia y España -por primera vez- en 1932. Valen no sólo demostró un especial interés por la tradición literaria de estos países, sino que a lo largo de su vida llegó a dominar los tres idiomas, junto a otros como el latín, el griego clásico y el alemán (Kvinge Tjøme, 2012).

2.1.5. Segunda estancia en Oslo (1924-1938)

Tras el fallecimiento de su madre en 1923 eran menos las razones que retenían al compositor en Valevåg, a lo que se sumaba la necesidad de encontrar una fuente fija de ingresos que le permitiese continuar dedicándose a la composición. Valen decidió pues volver a Oslo, donde vivió un tiempo junto a la familia de su hermana mayor, Magnhild (Gurvin, 1962). Durante estos años el compositor volvió a impartir en el ámbito privado, además de conseguir finalmente el puesto de inspector del Departamento de música noruega de la Biblioteca de la Universidad en 1927. En este mismo año Valen finalizó su *Trio para violín, violonchelo y piano*, Op. 5, en el que llevaba siete años trabajando. El estudio de la técnica dodecafónica de Schoenberg, unidos a sus conocimientos de la polifonía renacentista y el contrapunto bachiano, le llevaron a emplear por primera vez un lenguaje atonal, como veremos más adelante en el apartado 2.2. Rasgos característicos de la música de Valen. A partir de este momento la dinámica compositiva de Valen cambió por completo, finalizando entre 1927 y 1928 cuatro obras para voz y acompañamiento: *Tres poemas de Goethe*, Op. 6, *Mignon. Dos poemas de Goethe*, Op. 7, *Dos poemas chinos* (de *La flauta china* de Hans Bethge), Op. 8 y, por último, *Darest Thou now, o Soul*, Op. 9, sobre un texto de Walt Whitman.

La estabilidad económica en la que se encontraba Valen por aquel entonces le llevó a emprender un viaje a París en 1928 junto a sus amigos la pintora Agnes Hiorth y el compositor David Monrad Johansen. Durante estos días tuvo la oportunidad de escuchar en concierto el *Cuarteto de cuerda N° 3*, Op. 30, de Arnold Schoenberg, compuesto en 1927. Al igual que ocurrió con su *Cuarteto de cuerda N° 1*, esta experiencia supuso un punto de inflexión en la carrera del compositor noruego, que desde 1925 se había dedicado a estudiar el estilo dodecafónico desarrollado por el austriaco (Gurvin, 1962). Este suceso trajo consigo la composición de dos *Cuartetos de cuerdas*, N° 1 y N° 2 -Op. 10 y Op. 13, respectivamente-, en cuestión de dos años. A ellos se sumaron una obra orquestal de carácter bucólico, *Pastorale*, Op. 11, y siete motetes sacros que se corresponden con sus *opus 12, 14, 15 y 16*. El lenguaje atonal que el compositor desarrolló durante la segunda mitad de los años 20 hizo que la crítica se endureciese, probablemente razón por la que muchas de sus obras no

volviesen a interpretarse hasta varias décadas después de su estreno, o incluso ni siquiera llegasen a hacerlo estando el compositor en vida (Gurvin, 1962).

En otoño de 1932 su interés por el Mediterráneo le llevó a emprender una travesía a través de Italia hasta llegar a Sicilia, donde le recomendaron visitar las Islas Baleares. Fue así como Fartein llegó a Mallorca, donde se encontró con uno de los períodos más fructíferos de su carrera (Vollsnes, 2004). El propio Valen afirmó que estos siete meses fueron de los más felices que jamás había vivido. La isla no sólo le ofreció la frescura de un ambiente en el que era un simple desconocido, sino que además le recordó a sus años de niñez en Madagascar: “Ahora tenemos de vuelta el verano, las rosas y los plumbagos florecen, convolvuláceos y buganvillas cuelgan de los muros; así que voy a celebrar la Navidad como en mi niñez en Madagascar, con sol y flores” (Valen, comunicación personal, 14 de diciembre de 1932, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 395).

El músico noruego mantuvo siempre una relación especial hacia aquellos seis meses en Mallorca, a la que llamó “La Isla de las Calmas”, nombre que daría a su *opus 21*, escrito al año de su regreso a Noruega (Kortsen, 1965a). Son varios los musicólogos que han visto en este breve período el origen de un gran número de obras que fueron concebidas en este lugar, y acabadas en él o tras su regreso a su país natal, como son *Cantico di Ringraziamento*, Op. 17 N° 2, *Nenia sulla morte d'un giovane*, Op. 18 N° 1; *An die Hoffnung*, Op. 18 N° 2; *Epithalamion*, Op. 19; *Le Cimetière marin*, Op. 20; y *La Isla de las calmas*, Op. 21, mencionada anteriormente (Vollsnes, 1990).

La tradición artística española ocupa un lugar significativo en la obra de Valen, pese al poco tiempo que pasó en esta tierra. A los trabajos mencionados anteriormente se suman algunos otros basados en autores españoles, como son: su *Sinfonía N° 1*, Op. 30, cuyo primer movimiento se inspiró en el lienzo *La oración del huerto* de El Greco; la canción para soprano y orquesta *Die dunkel Nacht der Seele (La noche oscura del alma)*, Op. 32, basada en el poema homónimo de San Juan de la Cruz; y *Pastoral* para órgano, Op. 34, inspirada por la pintura *Adoración de los pastores* también del pintor cretense (Kortsen, 1965b). Todas las obras coinciden que fueron finalizadas durante el primer año de su último período en Valevåg, en 1939, al igual que *Ode til ensomheten*, Op. 35. En su biblioteca particular encontramos además ejemplares en español de obras de Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto y Cavana, libros de pintura sobre la obra El Greco y de Picasso, y de gramática española (Westbøe, 1950).

En mayo de 1933 Valen abandonó Palma para volver a Oslo, pasando primero por Valencia, Cartagena y Málaga. Durante sus últimos años asentado en la capital noruega el compositor escribió exclusivamente obra para piano -*opus 22, 23, 24, 28 y 29*- y coro -*opus 25, 26 y 27*-. Por su trayectoria compositiva en 1935 el gobierno noruego le concedió una beca vitalicia que le garantizaría vivir de forma modesta dedicándose con mayor tranquilidad a la composición. Esta nueva situación, ligada a una serie de hechos que veremos a continuación, llevaron a Valen a

abandonar la enseñanza y regresar a Valevåg el 9 de junio de 1938, donde pasaría el resto de sus días junto a su hermano Sigrid (Gurvin, 1962).

2.1.6. Último período: retiro en Valevåg (1938-1952)

Pese al importante lugar que Valevåg ocupaba en la vida de Fartein Valen, cuando en el verano de 1938 éste decidió instalarse definitivamente en la finca de sus padres fueron varios los motivos que le impulsaron a hacerlo. Ese mismo año Olav Gurvin había presentado en la capital su tesis doctoral, *Frå tonalitet til atonalitet (De tonalidad a atonalidad)* (1938), con la que analizaba la evolución que había sufrido la música académica durante las primeras décadas del siglo XX, centrándose particularmente en las figuras de Arnold Schoenberg -como representante europeo- y Fartein Valen -como representante nacional-. A diferencia de lo que pudiese pretender el musicólogo, esta publicación despertó en los círculos musicales del país un nuevo debate sobre los cánones por los que debía regirse la estética nacional. De esta discusión surgieron varios grupos reticentes hacia el estilo de Valen, a quien consideraron incluso una mala influencia para las nuevas generaciones (Kvinge Tjøme, 2012). Así lo muestra la correspondencia personal del compositor, escrita pocos días después de haber llegado a Valevåg:



Figura 1: Fartein Valen en el estudio de Agnes Hiorth (extracto) (Nasjonalbiblioteket).

Tras la defensa de la tesis doctoral de Olav Gurvin quedé con uno de los dirigentes de nuestra escuela nacionalista, un conocido compositor que a su vez es crítico en uno de nuestros periódicos más relevantes, el cual me atacó desmesuradamente. Éste también había declarado en el *Teaterkaféen*, en presencia de muchos testigos, que se me debería exterminar de la escena musical noruega y, probablemente, de la superficie del planeta; que yo pervertía a la juventud y era grotesco en todas las formas. Con este foco de injurias a la espalda viajé a casa (Valen, 22 de junio de 1938, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 460).

Estas personas se encuentran, por gracia divina, convencidas de que harían un gran favor a la “Música Noruega” (y a sí mismos) al pasarme la copa de cicuta. Así que no hay nada que hacer. Ya pasó la hora en la que este hecho me causaba ira y dolor. Ahora tan sólo pienso: así debe ser. Y me lo tomo con tranquilidad, me alegro de estar aquí [Valevåg] en silencio y de que todo fluya de forma tan profusa y maravillosa. Sólo en ocasiones tengo una lejana e inconsciente sensación de terror (Valen, 3 de julio de 1938, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 460).

La figura a la que Valen hace referencia se trata del compositor y crítico David Monrad Johansen, con quien mantenía una cercana amistad, había viajado a París en 1928, e incluso a quien había dedicado su obra orquestal *Pastorale*, Op. 11. Según la musicóloga Astrid Kvalbein (2016), durante los años 20 y 30 el debate sobre la música moderna noruega estaba marcado por elementos nacionalistas, antisemitas, antimodernistas e inspirados por una especie de mitologización de la literatura antigua noruega y la música folclórica. Por aquella época aún estaba muy presente la influencia de Edvard Grieg (1843-1907), hecho al que se le sumaba la reciente independización política del país en 1906.

Pocos días después de su llegada a Valevåg, en un acto que el mismo denominó “auto de fé”, el compositor quemó todas las obras anteriores a su *opus 1*, y afirmó: “La evolución de la música no la deciden decretos desde Alemania u Oslo sino que la música, como cada arte, debe ser libre como los pájaros en el cielo” (Valen, correspondencia personal, 16 de agosto de 1938, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 461). Por aquel entonces Valen era muy consciente de que había alcanzado la maestría de su lenguaje compositivo, convirtiéndose 1939 en el año más productivo de su carrera con seis trabajos: su *Sinfonía N° 1*, Op. 30, *Dos lieder para soprano y piano*, Op. 31, *Die dunkel Nacht der Seele*, Op. 32 para soprano y orquesta, *Preludium og Fugue*, Op. 33, *Pastorale*, Op. 34 para órgano, y la obra que ocupa nuestro estudio, *Ode til ensomheten*, Op. 35 (Gurvin, 1962).

Pese a su aislamiento Valen mantuvo contacto con diversas personalidades de la escena musical nacional, entre las que cabe destacar la compositora Pauline Hall. Por aquel entonces Hall ejercía como difusora de la música contemporánea noruega para la Sociedad Internacional de Música Clásica (ISCM), e incluyó durante los años 30, 40 y 50 la obra de Valen en festivales de Inglaterra, Polonia, Alemania, Dinamarca y Suecia. La música del compositor comenzó a darse a conocer y con ella su autor que, desde Valevåg, vio cómo el tiempo traía consigo el reconocimiento que durante tantos años se le había negado. Su producción no sólo interesó al público sino también a músicos y académicos, quienes crearon en 1953 la Fartein Valen Society de Londres, con el propósito de difundir su obra (Kvalbein, 2016).

De las interpretaciones internacionales son dignas de mención las de la orquesta de la BBC en Gran Bretaña en 1947 y 1953, las del pianista británico Alexandr Helmann en su gira por Australia en 1949, y las de la violinista Camilla Wicks que interpretó el *Concierto para violín y orquesta*, Op. 37, durante su gira por los Estados Unidos ese mismo año. En 1951 la televisión noruega creó una película de esta obra con Wicks como violinista, Øivind Fjellstad como director y la Orquesta Filarmónica de Oslo (Kvalbein, 2016). El filme comenzaba con una pequeña introducción sobre el compositor, su obra y su hogar, y se mostró tanto en Noruega como en el extranjero. Hoy día se encuentra disponible en la red gracias a la Nasjonalbiblioteket de Noruega (2015). Por último, aunque sucediese bastantes años más tarde, es necesario hacer referencia al comentario que el

pianista Glenn Gould hizo en 1971 acerca de la música de Valen, con motivos de la grabación de su *Sonata para piano N°2*, Op. 38 (Gould, 1992):

La música de Valen ofrece la utilización más “refinada” -si esa es la palabra adecuada- de la técnica dodecafónica convencional de Alban Berg, [sin tener] nada de las frenéticas cualidades hiper-románticas de Berg... De verdad siento, por primera vez en muchos años, que he descubierto una gran figura de la música del siglo XX (Gould, 23 de octubre de 1971, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 649).

Su reconocimiento a nivel internacional tuvo también repercusión en su tierra natal, donde Valen firmó en 1947 un contrato con la editorial Harald Lyche & CO.s Musikkforlag. Durante este último período el compositor escribió mayormente obras de gran tamaño, entre las que encontramos dos piezas para piano, *Intermezzo*, Op. 36, y su *Sonata para piano N° 2*, Op. 38; el *Concierto para violín y orquesta*, Op. 37, anteriormente mencionado; *Dos canciones para soprano y piano*, Op. 39; tres sinfonías, Op. 40, 41 y 43; *Serenade para quinteto de viento*, Op. 42; y su última obra, un *Concierto para piano y orquesta*, Op. 44 (Gurvin, 1962).

El 14 de diciembre de 1952 Fartein Valen fallecía en el Hospital de Haugesund a causa de una neumonía.

2.2. Rasgos característicos de la música de Valen

Al abordar los rasgos característicos de la obra de Fartein Valen hemos de tener en cuenta que nos encontramos ante un compositor que dedicó gran parte de su carrera musical a desarrollar un lenguaje propio. Este proceso se manifiesta en el hecho de que el 90% de su producción musical fue finalizada a partir de 1927, cuando el músico tenía ya 40 años. El período que le precede, al que él mismo llamó de “transición”, comprende desde 1907 -fecha en la que el compositor comenzó a escribir su *opus 1*- hasta la finalización de su *opus 5* en 1924 -la que se considera su primera obra atonal-. Pese al rechazo de sus coetáneos, la técnica compositiva que alcanzó Valen supuso más bien una reinención de la tradición clásica que una ruptura con la misma. El compositor tomó prestado elementos de distintas épocas y los reordenó de tal forma que respondiesen a las demandas compositivas que él mismo se había impuesto. De esta forma podríamos afirmar que no fueron los avances compositivos *per se* los que dieron forma al estilo de Fartein Valen, sino que más bien fue el compositor el que tomó de ellos, y de otros períodos, los elementos y mecanismos que le permitiesen alcanzar el ideal estético en el que llevaba años trabajando.

De esta forma la musicóloga Berit Kvinge Tjøme (2002) quiso destacar tres influencias estilísticas principales en la obra de Valen: los trabajos polifónicos de Johann Sebastian Bach, la tradición postromántica germánica, y la obra compositiva y teórica de Arnold Schoenberg. Esta afirmación, aunque cierta, puede resultar demasiado simplificada, e incluso incompleta. Por ello a

lo largo de este apartado y tomando como partida la aportación de la musicóloga, nos referiremos a tres períodos claves que de alguna u otra forma han afectado la evolución estilística del compositor, como son: el Renacimiento y Barroco, el Romanticismo, y la Segunda Escuela de Viena. A continuación trataremos cuáles fueron aquellos aspectos de los que se sirvió el compositor, cómo llegaron hasta él, y de qué manera se manifiestan en su producción.

Una de las figuras claves para comprender este período de transición es el compositor y pedagogo Max Reger (1873-1916), que ejerció de nexo entre la tradición y la modernidad propia del cambio de siglo. Gracias a la correspondencia de Valen sabemos que Reger fue su compositor preferido durante los primeros años que pasó en Berlín, donde tuvo la oportunidad de escuchar y analizar su obra en profundidad. El estilo del alemán no sólo manifestaba una maestría absoluta del arte del contrapunto alcanzado por Bach, sino también de la expansión armónica que habían desarrollada Wagner y Liszt. Esta “tonalidad suspendida” (*schwebende Tonalität*), tal y como la denominó Schoenberg, fue a su vez dilatada por este compositor austriaco, convirtiéndose pues en una pieza clave en la ruptura tonal que llevó posteriormente a cabo la Segunda Escuela de Viena. Reger continuó con la tradición formal y melódica de Brahms, dejando su impronta de forma clara en los tres primeros opus de Fartein Valen, donde además se reconoce un temperamento propio del romanticismo germánico (Kvinge Tjøme, 2012). El interés por parte del noruego por aprender el método compositivo de Reger le llevó en 1911 a hacerse con su tratado de armonía, *Contribuciones al estudio de la modulación* (1903), según el cual el compositor alemán pretendía que el músico ganara un dominio absoluto de las modulaciones armónicas a través del empleo del contrapunto. Este trabajo se basaba a su vez en las enseñanzas de Hugo Riemann, las cuales también estudió el compositor noruego algunos años más tarde (Kvinge Tjøme, 2012).

Pese a que estas tres primeras publicaciones de Fartein Valen -*Legende* para piano, Op. 1, *Sonata para piano*, Op. 2, y *Sonata para violín y piano*, Op. 3- son las que mejor representan el bagaje de la tradición romántica, el noruego continuó siendo fiel a las formas tradicionales, sobre todo durante el período de madurez (Kvinge Tjøme, 2002). Si hacemos un breve repaso de los ocho últimos trabajos del compositor, escritos entre 1940 y 1950, encontramos siete que presentan forma sonata. A lo largo de toda su carrera Valen además empleó de forma recurrente géneros renacentistas y barrocos de cierta estructura fija, representados en su legado con diez motetes, dos juegos de preludio y fuga, una giga, una gavota, una *musette*, y unas variaciones para piano; a éstos se suman varios movimientos y fragmentos de obras a los que atribuyó el nombre y las características de algunos de los géneros mencionados anteriormente, y otros nuevos como el pasacalle, la chacona o la tocata (Vollsnes, 1990).

El interés por la música antigua llegó bajo la supervisión de Catharinus Elling en Oslo, con quien Valen estudió a compositores renacentistas italianos como Palestrina y Orlando di Lasso, por los que llegó a sentir verdadera fascinación. Este enfoque conservador venía dado por la tradición

pedagógica de la escuela alemana de Joseph Joachim, que veía a Bach y a Brahms como las dos figuras claves de la historia de la música occidental. El propio Brahms, según Kvinge Tjøme (2012), no sólo tenía la música del maestro barroco en alta estima, sino que destacaba la importancia del estudio de los compositores renacentistas durante la formación del músico. En el caso de Valen, y el de otros compositores modernistas, se convirtió en el camino hacia la atonalidad, pues la ruptura de la interrelación jerárquica entre acordes trajo consigo una nueva problemática a la hora de conducir las líneas melódicas. Los compositores de principios de siglo concibieron pues las voces en un plano horizontal, tal y como hicieron los polifonistas renacentistas o Johann Sebastian Bach. En Valen esta linealidad aportó coherencia formal, melódica, motívica y rítmica a su obra (Kvinge Tjøme, 2002).

Sabemos que Valen para 1921 ya había llevado a cabo ejercicios de fuga durante cuatro años, precisamente seis por cada tema de *El clave bien temperado*; además de varios análisis del contrapunto de las primeras obras expresionistas de Arnold Schoenberg (Reitan Jacobsen, 2014):

Él [Schoenberg] ha llegado tan infinitamente lejos, infinitamente más lejos que aquello con lo que tonteamos aquí en Valevåg. Domina su contrapunto completamente. Mi único consuelo es que nada en él me resulta incomprensible, todas sus formas son el fruto de mis estudios. Espero ansioso la llegada de cada mañana, te lo aseguro; hasta este momento no había sabido manifestar mi propio lenguaje (Valen, 1 de septiembre de 1920, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 188).

Estos años de trabajo y experimentación se manifestaron en su obra *Ave Maria*, para soprano y orquesta, Op. 4, que logró finalizar en 1921 tras seis años de trabajo. En ella Valen da un tratamiento horizontal a las voces, basado en la independencia y el contrapunto de las líneas melódicas y ayudado a su vez por el carácter discontinuo de la métrica (Kvinge Tjøme, 2002). Pese a que la obra comienza y acaba con un acorde de la bemol menor, resulta difícil encontrar una cadencia tonal a lo largo de la pieza. Según Kvinge Tjøme (2012) *Ave Maria* es la obra de Valen que más se asemeja al estilo expresionista de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, manifiesto en sus composiciones vocales de en torno a 1910 con las que se liberaron de la dicotomía armónica mayor/menor.

Durante los años 20 Valen dedicó su estudio a tratados de armonía como el de Arnold Schoenberg (1911) y Alois Hába (1927), y de acústica como el de Hermann von Helmholtz (1863) y Karl L. Schaefer (1902). Los nuevos conocimientos sobre cromatismo y el fenómeno físico armónico llevaron al compositor a darse cuenta de que los conceptos de disonancia y consonancia tenían un mismo origen, tal y como él mismo parecía apreciarlo. Según Kvinge Tjøme (2012), Valen, al igual que Debussy, podía llegar a oír hasta el noveno armónico de un tono. A estos estudios se unían las nuevas composiciones que llegaban desde Viena. Sabemos que en 1913 Valen

contaba con el *Cuarteto de cuerdas N.º 1*, Op. 7, *Drei Klavierstücke*, Op. 11, y *Sechs kleine Klavierstücke*, Op. 19, de Arnold Schoenberg; que en 1925 ya había obtenido las partituras de trabajos dodecafónicos como *Serenade*, Op. 24, *Suite para piano*, Op. 25, y *Quinteto para vientos*, Op. 26; y que en 1928 escuchó en París su *Cuarteto de cuerdas N.º 3*, Op. 30, el cual adquirió inmediatamente (Kvinge Tjøme, 2002).

Como comentamos anteriormente, y como continuación natural al contrapunto bachiano, durante estos años Fartein se dedicó a analizar y practicar las innovaciones inherentes a la obra contemporánea del compositor austriaco. Entre el 8 de enero de 1925 y el 20 de abril de 1943 Valen llevó a cabo una media diaria (a excepción de los domingos) de entre tres y cuatro ejercicios contrapuntísticos breves en un estilo atonal. Todos ellos fueron fechados y numerados, sumando un total de 20.703 ejemplos. Éstos se basaban en un *cantus firmus* dodecafónico al que el compositor añadía dos o tres voces superiores (Reitan Jacobsen, 2014). Según Reitan Jacobsen (2014), en la mayoría de los ejercicios Valen emplea una melodía dodecafónica pura que no utiliza posteriormente en su obra, por lo que éstos no cumplían otro propósito que ayudarle a interiorizar un estilo atonal basado en los avances de la Segunda Escuela de Viena.

Sin embargo, a pesar de las asociaciones que han hecho algunos musicólogos, Valen no se trata de un epígono de Schoenberg. El compositor noruego toma el tema dodecafónico como punto de partida para desarrollar una polifonía disonante más intuitiva y, por lo tanto, menos ortodoxa que la serie de doce notas (Gurvin, 1938). Académicos como Gurvin han tenido a bien denominar a este método “técnica de la serie modificada”, pues el compositor rara vez presenta una serie dodecafónica que no haya sido interrumpida o alterada. En la obra de Valen las melodías se cruzan, superponen y fragmentan entre las distintas partes de la pieza, siempre sirviendo al movimiento motivico y rítmico de la misma. Por ello Kvinge Tjøme (2002) llama al músico un “compositor de melodías”, porque Valen está más preocupado de la independencia e interrelación de las voces que de la compleción de la serie en sí. Al mismo tiempo la musicóloga incide en la importancia que presenta la escala cromática en su estilo, que parece intentar completar con cada desarrollo motivico, aunque sin evitar la iteración o alteración de la que rehuyen otros compositores. El mismo Valen describió así su proceso compositivo:

[...] no construyo mi música sobre la escala diatónica normal de ocho tonos, sino sobre la cromática de doce tonos, no por racionalidad, sino más bien por instinto. Me siento como un ave de paso, ellas también vuelan por instinto (Valen, 4 de febrero de 1943, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 5).

Las aves de paso tampoco saben con certeza donde acabarán cuando parten en ese largo viaje sobre mar y tierra. Pero buscan de todas formas. Dentro llevan que deben hacerlo y que lo harán (Valen, 15 de abril de 1950, citado en Kvinge Tjøme, 2012, p. 5).

Por este motivo al referirnos al estilo atonal del compositor solemos utilizar el término “polifonía disonante”, acuñado ya por Gurvin (1938) en su tesis doctoral. Según éste, a diferencia del contrapunto de Bach, en la obra del compositor noruego las voces convergen en las disonancias, tal y como se muestra a continuación con la primera descripción que el musicólogo hizo sobre el estilo de Valen. Las imágenes, aunque originalmente creadas por Gurvin, han sido tomadas del Trabajo Fin de Máster de Reitan Jacobsen (2014, p. 32) al presentar mayor claridad:

Él [Valen] parte de una serie dodecafónica. Ésta no debe caer en escalas tonales, y uno debe tener cuidado con dejar tríadas claras. Si aparecen tríadas con tercera mayor o menor se coagula la corriente de la línea melódica, y el equilibrio atonal se trastorna. De lo contrario puede uno formarlas libremente.

Ejemplo de una melodía dodecafónica. A ésta se le añade otra serie dodecafónica como contrapunto, y ambas se refuerzan en las disonancias:



Figura 2: Serie original y segunda serie contrapuntística (azul) (Reitan Jacobsen, 2014, p. 32).

De esta forma tiene uno pues una base disonante. Seguidamente se puede introducir una tercera serie, o relleno:



Figura 3: Introducción de la tercera línea, o relleno (azul).

Ésta no necesita estar en disonancia con las demás. De la misma manera surge una cuarta:



Figura 4: Introducción de una cuarta línea (azul).

Las disonancias se alternarán constantemente, de tal forma que no se formen grupos de acordes. Así aparecen nuevos tonos en cada agrupación acórdica donde se crucen las líneas melódicas. [...] En la conducción de las voces no debe haber paralelas de segundas y séptimas mayores o menores, ni cuartas, quintas u octavas justas. Terceras y sextas paralelas, tanto mayores como menores, se pueden utilizar (Gurvin, 1938, pp. 80-81).

La melodía es pues el elemento de mayor relevancia en el estilo de Valen. De la relación entre las distintas voces -disonancia, textura, desarrollo motivico, etc.- dependerán otros aspectos tan importantes como el ritmo o la forma. La instrumentación sigue prácticamente la tradición postromántica que tanto caracterizó el movimiento expresionista vienés de las dos primeras décadas del siglo XX. En el caso de Valen presenta incluso rasgos más conservadores, pues evita los registros amplios y cambios bruscos de intensidades. El empleo de los distintos timbres responde más bien a un propósito formal, con el que delimitar la estructura musical, y a otro de conducción melódica. En este segundo caso se concede a uno o dos instrumentos el papel de “portador melódico”, reservando las partes climáticas -tan propias a su estilo- al *tutti* orquestal, donde se doblan a menudo las voces principales (Kvinge Tjøme, 2002).

Entre los rasgos románticos que caracterizan la obra de Valen debemos incluir su afán por concebir sus trabajos según un programa externo, además del importante lugar que ocupan los trabajos vocales en su producción. Aunque han sido varios los musicólogos que han querido ver en este gesto una similitud estética con el modernismo vienés de principios de siglo, Valen no mostró realmente interés por los mismos temas que marcaron la producción de esta escuela, como fueron por ejemplo las nuevas corrientes psicológicas o la decadencia propia del expresionismo pictórico. Al analizar el legado del compositor noruego vemos cierta influencia de una temática clásica, retomada durante el renacimiento y el siglo XVIII (Goethe y Schiller); de un misticismo religioso renacentista propio de textos sacros, poéticos y pictóricos (San Juan de la Cruz, Miguel Ángel y El Greco); de la impronta de la naturaleza simbólica y bucólica característica del renacimiento y del romanticismo temprano (San Juan de la Cruz, Goethe, Schiller, Keats, Whitman); y del simbolismo francés (Valery).

Como se ha indicado anteriormente, el estilo de la obra de Fartein Valen es realmente el resultado de una apropiación de distintos métodos compositivos que van desde lo conservador a lo modernista. Esta evolución musical se basó en un estudio riguroso de diversos recursos musicales que llegó a dominar con el propósito de utilizarlos posteriormente según sus necesidades. Por ello, al acercarnos a la obra del compositor noruego, hemos de tener en cuenta que los elementos presentados no se regirán de forma ortodoxa por un canon preestablecido, sino que más bien estarán a disposición de intereses creativos. Como comentamos anteriormente, los distintos recursos musicales no determinarán la obra de Valen, sino que será la obra la que determine los recursos que en ella se empleen. Al mismo tiempo el compositor será consecuente con ciertos rasgos a lo largo de toda su carrera. El opus del que se ocupa este Trabajo Fin de Máster manifiesta todos esos rasgos que se han tratado a lo largo de este apartado, por lo que en la presentación de los resultados del análisis volveremos pues a referirnos a cada uno de ellos, ilustrándolos con ejemplos musicales que faciliten su comprensión.

2.3. Introducción a *Ode til ensomheten*: estudios previos

Ode til ensomheten fue compuesta en Valevåg entre el 16 de noviembre y el 4 de diciembre de 1939. Su primera publicación llegó en 1955 de la mano de Harald Lyche & Co's Musikkforlag bajo el título de *Ode to solitude* (traducción al inglés del título original), y su estreno tuvo lugar el 24 de abril del mismo año por la Orquesta Muiskkselskapet Harmonien de Oslo y el director Carl von Garaguly. La instrumentación consta de flauta, oboe, clarinete, dos fagotes, trompa, trompeta, trombón, tuba y cuerdas (violín I y II, viola, violonchelo y contrabajo) (Norsk Musikkarv, 2017), y la duración estimada según el compositor debía ser de unos 5 minutos, aunque en su primera publicación la editorial consideró apropiado aumentarla a 7 minutos y 15 segundos (Kvinge Tjøme, 1984).

Hasta la fecha se han publicado dos análisis de esta obra: el primero fue realizado por Bjarne Kortsen y recogido en los volúmenes II (1965b) y III (1965c) de su tríptico *Fartein Valen. Life and Music*, en los que compiló unos breves rasgos motivicos y formales de la obra completa del compositor; el segundo, más específico, vino de la mano de Berit Kvinge Tjøme en su Trabajo de Fin de Máster *Særtrekk ved satsteknikken i Fartein Valens ensatsige orkesterstykker* (*Características de la técnica compositiva de Fartein Valen en las obras orquestales de un sólo movimiento*) (1984).

La aportación de Kortsen se limitó a extraer los motivos principales sobre los que se construye la obra y a delimitar la estructura externa con la que fue concebida. El musicólogo consideró que la pieza presentaba una forma sonata clásica basada en cinco motivos en vez de temas, a diferencia de otras obras posteriores del compositor. Éstos se trataban de los siguientes:

1. Motivo I (c. 1-4), exploratorio y meditabundo en violonchelos y contrabajos.

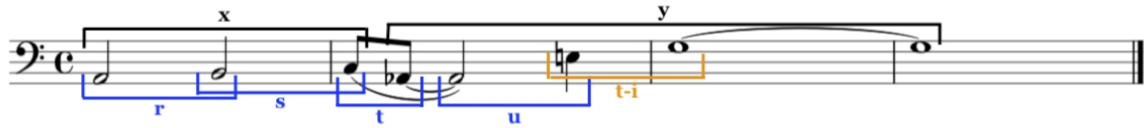


Figura 5: Motivo I de *Ode til ensomheten*, Op. 35 (transcripción propia a partir de B. Kortsen, 1965c, p. 198).

2. Motivo II (c. 3-6), descendente interpretado por la flauta.



Figura 6: Motivo II (transcripción propia).

3. Motivo III (c. 4-8), itinerante en el clarinete.



Figura 7: Motivo III (transcripción propia).

4. Motivo IV (c. 7-9), en violonchelos y contrabajos, basado a su vez en el II.



Figura 8: Motivo IV (transcripción propia).

5. Motivo V (c. 8-10), en violines II y violas, basado en el primero.



Figura 9: Motivo V (transcripción propia).

Como se muestra en la Figura 5 Kortsen divide el Motivo I en dos submotivos (x + y) y cuatro células más pequeñas (r + s + t + u), y lo considera la fuente principal de la que nacen todos los demás. De esta forma el Motivo II (Figura 6) constaría de x-i + y-i + x-i (i=invertido), el Motivo III (Figura 7) de a + a + cola motívica, el Motivo IV (Figura 8) de x-i + x-i + cola motívica, y el Motivo V (Figura 9) de b + b + cola motívica. El musicólogo añade en esta subdivisión tres agrupaciones nuevas que no llega a describir, “a”, “b” y “cola motívica”. Por último, destacan los saltos de séptima y octava que aparecen en el primer compás del Motivo III respectivamente, a los que considera motívicos por su rareza en la obra del compositor. Tal y como indicamos en los rasgos estilísticos de la obra de Valen, los Motivos I y II de la obra completan la escala cromática de doce tonos (Kortsen, 1965b). Según Kortsen (1965b) el trabajo fue inspirado por la naturaleza de Valestrand (municipio donde se encontraba la villa de Valevåg), y muy probablemente por el poema *O Solitude* de John Keats, idea con la que continúa el estudio de Berit Kvinge Tjøme de (1984).

Al igual que Kortsen, la musicóloga noruega entiende la estructura de la obra como una forma sonata motívica, aunque destaca la falta de “coherencia” estructural a nivel interno, por lo que la concibe realmente como una “forma sonata abstracta”, término acuñado por Olav Gurvin para describir algunas de los trabajos del compositor que presentaban esta asimetría a menor escala. Aún así Kvinge Tjøme distingue en la obra cuatro secciones que se corresponden con la exposición (c. 1-24), el desarrollo (c. 24-60), la reexposición (c. 60-87) y la coda (c. 87-96); y cuatro motivos que el compositor introduce en los ocho primeros compases de la misma:

1. Motivo I (c. 1-3), de carácter sobrio en violonchelos y contrabajos.



Figura 10: Motivo I de *Ode til ensomheten*, Op. 35 (transcripción propia a partir de Kvinge Tjøme, 1984, p. 91).

2. Motivo II (c. 3-6), en la flauta construido sobre la escala diatónica de si bemol menor.

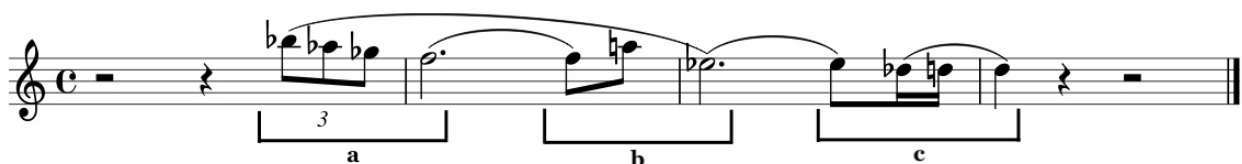
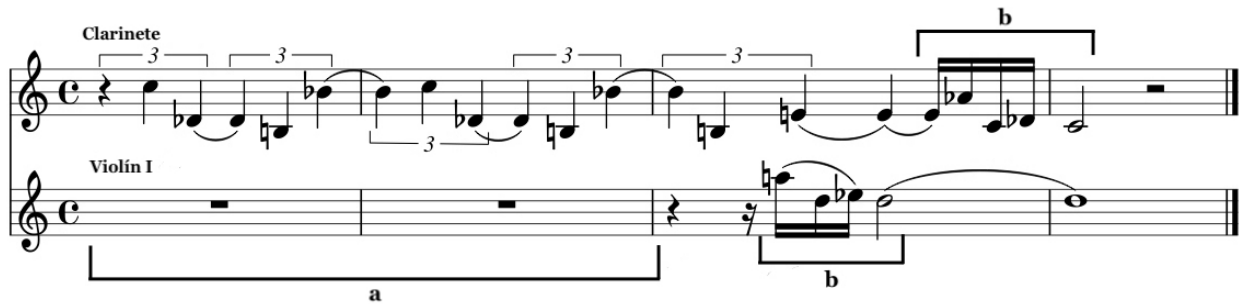


Figura 11: Motivo II (transcripción propia).

3. Motivo III (c. 4-7), en el clarinete dominado por saltos de séptima. El tema b también se presenta en los compases 6 y 7 del violín I.



The image shows a musical score for two instruments: Clarinete and Violin I. The Clarinete part is in the upper staff, starting with a rest and then playing a series of notes with triplet markings. A large interval labeled 'b' is indicated above the staff. The Violin I part is in the lower staff, starting with a rest and then playing a series of notes. A section labeled 'a' is indicated below the staff, and a section labeled 'b' is indicated below the staff.

Figura 12: Motivo III (transcripción propia).

4. Motivo IV (c. 6-8), en el oboe:



The image shows a musical score for a single instrument, likely the oboe. The score is in a single staff and consists of a series of notes and rests. The score is divided into two sections labeled 'a' and 'b'.

Figura 13: Motivo IV (transcripción propia).

Los tres primeros conjuntos son comunes en ambos análisis. Kvinge Tjøme también subdivide los motivos en sub-motivos, y considera el Motivo I (Figura 10) el elemento melódico principal del que parten los otros tres. En el estudio de la musicóloga la evolución dinámica y el tratamiento motivico ocupan un papel relevante a la hora de delimitar las distintas secciones de la obra. La importancia que ocupa la recurrencia, modificación y disposición de los distintos motivos en la estructura formal de la misma le lleva a considerar la posibilidad de que *Ode til ensomheten* presente una forma que se encuentra a caballo entre la forma sonata clásica y la estructura de una fuga. Otros rasgos propios de este género son el carácter contrapuntístico imitativo de sus voces, el empleo de aumentos, disminuciones, inversiones, entradas en canon y *stretti*, y la reaparición en tono original del sujeto al final de la obra, en este caso en la altura original (Walker, 2001a).

Con respecto a la evolución dinámica Kvinge Tjøme (1984) destaca el final de la exposición (c. 18-22), que se representa con la cima del triángulo equilátero azul de la Figura 14, y el punto climático de la obra (c. 77-80) que coincide con el final de la reexposición, representada con las formas de color naranja. Al igual que comentamos en el apartado 2.2. Rasgos característicos de la música de Valen, Kvinge Tjøme reconoce una distribución tímbrica cuyo propósito es facilitar el contorno motivico y el movimiento melódico de las mismas con presentaciones temáticas en pocos instrumentos y doblamiento de voces principales en los *tutti*.

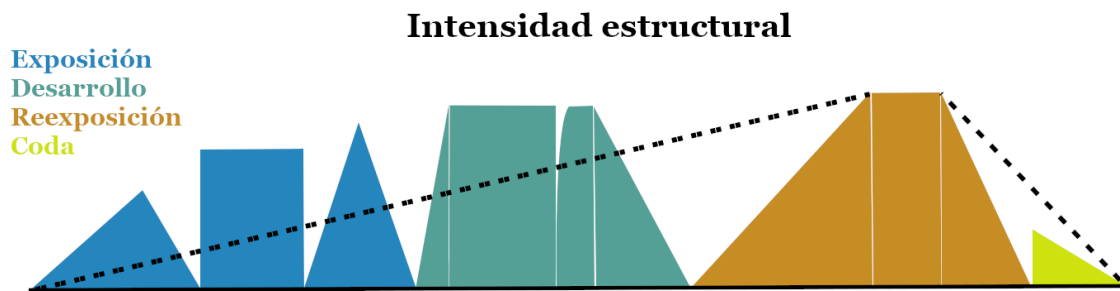


Figura 14: Intensidad estructural de la obra (elaboración propia a partir de Kvinge Tjøme, 1984, p. 92).

3. Marco Metodológico

3.1. Pitch-Class Set Theory

3.1.1. Introducción

La Pitch-Class Set Theory tiene su origen en la teoría de conjuntos atribuida a los estudios matemáticos que Georg Cantor llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX. Su aplicación en el ámbito musical llegó durante los años 40 y 50, cuando musicólogos de universidades estadounidenses vieron la necesidad de desarrollar un método analítico de música atonal, entre los que se encontraban Milton Babbitt, David Lewin, Donald Martino y George Perle. Durante los años 60 el musicólogo norteamericano Allen Forte reunió los principios y procedimientos operacionales sobre los que se fundamentaban esta metodología, consolidándolos en *The Structure of Atonal Music* (1973), que aún hoy día continúa siendo uno de los referentes en el análisis de música postonal (Pasticci, 1995).

3.1.2. Principios

La PC Set Theory permite al musicólogo analizar morfológicamente una obra atonal con el fin de identificar en ella las relaciones existentes entre las distintas clases de alturas. Uno de los aspectos que caracterizan a esta metodología es su carácter reduccionista, necesario a la hora de garantizar la aplicabilidad de sus recursos a la totalidad de la pieza. A continuación haremos una breve descripción de sus principios más relevantes:

1. Principio de equivalencia de octava: postula que cada altura (entendida como nota) tiene un mismo valor cualitativo sin importar la octava (registro) a la que pertenezca. Es decir, un do_3 tendría el mismo valor que un do_2 y un do_4 (Schuijjer, 2008).
2. Principio de equivalencia enarmónica: concibe los distintos enarmónicos de una misma frecuencia como una única clase de altura, a diferencia de la teoría tonal. Por ejemplo: $do\#$ y $re\flat$ (Schuijjer, 2008).

- Principio de módulo 12: identifica las doce clases de alturas con números enteros que van desde el 0 hasta el 11, donde *do* es 0 y *si* es 11. Este principio está directamente relacionado a los dos anteriores, por lo que tanto un *do#4*, como un *do#5*, como un *re b3* se identificarán con el número 1, tal y como se muestra en la Figura 15 (Schuijjer, 2008):



Figura 15: Clases de alturas a módulo 12 (Schuijjer, 2008, p.30).

- Clase de intervalos: la PC no sólo considera equivalentes las octavas y enarmónicos de una clase de altura, sino también la inversión de su conjunto. Como resultado el intervalo *Do3-Mi3* no sólo es equivalente a *Do3-Mi4*, sino también a *Mi3-Do4* (Pasticci, 1995). Este principio será relevante a la hora de obtener la forma primaria, tal y como veremos más adelante. En la siguiente tabla podemos apreciar las distintas equivalencias interválicas:

Tabla 1: Equivalencia de clases de intervalos (elaboración propia a partir de Pasticci, 1995, p. 33).

Clase de altura	Intervalo
0 = 0	-
1 = 11	2 ^a m = 7 ^a M
2 = 10	2 ^a M = 7 ^a m
3 = 9	3 ^a m = 6 ^a M
4 = 8	3 ^a M = 6 ^a m
5 = 7	4 ^a J = 5 ^a J
6 = 6	El tritono equivale a sí mismo.

- Tamaño del conjunto: para reducir el número de posibles conjuntos, y facilitar pues la labor del analista, Forte (1973) delimitó el tamaño de las agrupaciones a entre tres y nueve clases de alturas distintas.
- Indexación: los conjuntos de clases de alturas se representan con sus correspondientes numéricos (módulo 12) separados por comas y entre corchetes. Por ejemplo: [3, 4, 1]. A cada conjunto Allen Forte (1973) le otorgó un nombre formado por dos indicadores: un número cardinal, que se corresponde con el número de intervalos que conforman el conjunto; y otro ordinal, según su disposición en la tabla original creada por el musicólogo. Junto a cada nombre se indica su forma primaria y su vector interválico (ver Anexo 1).

3.1.2. Operaciones

Cuando el analista considera que un conjunto de clases de alturas determinado, por su recurrencia, puede desempeñar un papel relevante en la obra, debe llevar a cabo un riguroso procedimiento operacional con el propósito de reducir sus propiedades inherentes a un estado fundamental que facilite su posterior reconocimiento, y el de sus posibles transformaciones. A continuación mencionaremos brevemente las operaciones más importantes que nos ayudarán en el análisis motivico de *Ode til ensomheten* de Valen, siguiendo a Pasticci (1995):

1. Orden normal: operación que permuta el conjunto de alturas extraído de tal forma que el orden resultante entre los intervalos sea el más estrecho posible, y a su vez estén ordenados de menor a mayor -de izquierda a derecha respectivamente-. Por ejemplo: el conjunto *mi, si, fa* pasa a convertirse en [4, 11, 5] y finalmente en [11, 4, 5] (Pasticci, 1995).
2. Forma primaria: consiste en transportar a 0 tanto el conjunto en orden normal obtenido como su inversión, para posteriormente elegir aquél que mejor se adecúe a los requisitos anteriormente mencionados. De esta forma la forma primaria de nuestro conjunto anterior sería [0, 1, 6] (Pasticci, 1995).
3. Vector interválico: representa el contenido interválico total de un conjunto, que se obtiene al calcular la distancia existente entre todas las clases de alturas del mismo. Tal y como se muestra en la Tabla 2, el vector interválico de nuestro conjunto de clases de alturas presenta un intervalo de clase primera, quinta y sexta, y carece de intervalos de segunda, tercera y cuarta. Este tipo de información puede ser relevante a la hora de analizar estadísticamente el contenido interválico de una obra (Pasticci, 1995).

Tabla 2: Vector interválico del conjunto de clases de alturas de nuestro ejemplo (elaboración propia).

[0, 1, 6]					
Clase 1	Clase 2	Clase 3	Clase 4	Clase 5	Clase 6
1	0	0	0	1	1

3.1.3. Propiedades básicas

A la hora de operar con la PC Set Theory debemos tener en cuenta ciertas propiedades básicas (Pasticci, 1995):

1. Relación de equivalencia: dos o más conjuntos pueden ser reducidos a la misma forma primaria por transposición o inversión. Por ejemplo [1, 3, 5], [5, 7, 9] y [11, 9, 7] equivalen a [0, 2, 4].
2. Relación de complementariedad: se corresponde a todas las clases de alturas que no forman parte del conjunto extraído. Por ejemplo: el complemento de [1, 3, 5] sería [0, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11].

3. Relación de similitud: se comparan las clases de alturas de dos conjuntos para ver la similitud entre los componentes numéricos de sus alturas y vectores interválicos. Puede resultar relevante a la hora de llevar a cabo un análisis estadístico.
4. Relación de inclusión: un conjunto puede estar incluido dentro de otro mayor. Por ejemplo: [1, 3, 7] es un subconjunto de [1, 3, 5, 7], y éste un superconjunto del anterior.

Al acercarnos a la dimensión neutra de *Ode til ensomheten* durante nuestro análisis semiótico, tomaremos como punto de partida los principios y operaciones tratadas en la monografía *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale* de Susanna Pasticci (1995). Para realizar las operaciones pertinentes nos serviremos de la aplicación *PC Set Calculator* creada por David Walters en 2001 (https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html).

3.2. Semiótica

La semiótica es la ciencia que entiende los distintos sistemas de comunicación humanos como formas simbólicas portadoras de significaciones. De la comprensión de estas significaciones depende una mayor coherencia y entendimiento de cualquier fenómeno cultural. Aunque sus orígenes se remontan a la filosofía clásica, no es hasta a finales del siglo XIX cuando el filósofo americano Charles S. Peirce (1839-1914) asentó las bases de lo que hoy día se conoce como semiótica moderna. Para Peirce el signo semiótico es un ente del proceso comunicativo que contiene la cualidad de evocar un significado. Para ello el signo remite a su objeto mediante una cadena infinita de interpretantes, refiriéndose al efecto evocado por el signo en la mente de su perceptor (Nattiez, 1990). Por ello la semiótica no consiste en decodificar un mensaje oculto por el emisor del mensaje, sino en construir una red de interpretantes -o posibles significaciones- que lleven a su receptor a entender en mayor medida el comunicado (Nattiez, 2011).

A lo largo de nuestra investigación nos guiaremos por una concepción tripartita del método de Jean-Jacques Nattiez recogida en su libro *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (1990), y basada en los estudios semiológicos de Jean Molino y la concepción del signo de Peirce. Según Nattiez (2011), para comprender la totalidad del hecho musical, debemos dividir el proceso de comunicación en tres partes: un nivel neutro o inmanente, un nivel poiético, y un nivel estésico. El primero de ellos hace referencia a la *huella material*, concebida como la forma física donde queda “codificada” la realidad simbólica del discurso semiótico; el segundo al proceso creativo del mensaje, es decir, todo aquello que ha podido llevar a su emisor a plasmar uno u otro contenido simbólico en su realidad material; por último, nos encontramos con la dimensión de aquél que percibe el mensaje, que necesitará interpretar los signos empleados por el creador para así poder entender el discurso comunicativo en su totalidad. Para estructurar el acercamiento al análisis

semiológico Nattiez divide a su vez la dimensión poiética y estética en dos procesos, inductivo y externo, en relación al lugar que ocupa la huella inmanente en el acercamiento al discurso.

En la dimensión poiética fundamentaremos nuestro análisis según el concepto de isotopía desarrollado por Algirdas Greimas (1917-1992) y aplicado al análisis musical por el semiótico Eero Tarasti en su libro *A Theory of Musical Semiotics* (1994). Greimas tomó prestado el término “isótopo” de la física para definir un conjunto de categorías semánticas cuya recurrencia aporta coherencia al discurso. Tarasti (1994) adoptó la teoría de Greimas para distinguir en la obra musical cuatro niveles de significado, de los cuales nosotros -por razones de formato- tan sólo emplearemos dos: el de los isótopos, en relación al significado semántico de un texto; y el nivel espacial, temporal y actorial, refiriéndose respectivamente a la articulación de una dimensión física y temporal de la obra, y la interacción de los actores temáticos que la conforman.

Por último, a lo largo de nuestro estudio utilizaremos mayormente el término *semiología* para referirnos a la tripartición metodológica de Nattiez, por adecuarse más a su ámbito de estudio, y *semiótica* para el resto de nuestro trabajo. Aunque hoy día se empleen en ocasiones de forma indistinta, se tratan originalmente de disciplinas independientes con campos del conocimiento comunes. La semiología ha sido históricamente relacionada con el estudio del signo según la teoría de Ferdinand de Saussure, y ha sido mayormente utilizada en Europa. La semiótica se ha utilizado para hacer referencia a la teoría de los interpretantes de Peirce que acabamos de comentar, y ha tenido mayor relevancia en el ámbito académico anglosajón.

4. Resultados

Para ordenar de forma coherente los resultados del análisis de los distintos niveles semióticos de los que se ocupa nuestro trabajo, seguiremos el método propuesto por Jean-Jacques Nattiez en su estudio sobre *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy (2011). Según el semiólogo francés el método tripartito debe abordar en primer lugar el *nivel neutro* del proceso de comunicación, en este caso la partitura. Esta primera aproximación debe tener como propósito describir las configuraciones internas a la obra de manera objetiva, sin todavía verse afectada por los posibles signos que pudiesen detectarse al contemplar el trabajo desde una dimensión poética o estética, es decir, creativa o perceptiva, respectivamente. Con el fin de comprender el funcionamiento interno de *Ode til ensomheten* de la manera más ecuánime posible, como comentamos anteriormente, nos serviremos de la PC Set Theory (ver 3.1. Pitch-Class Set Theory).

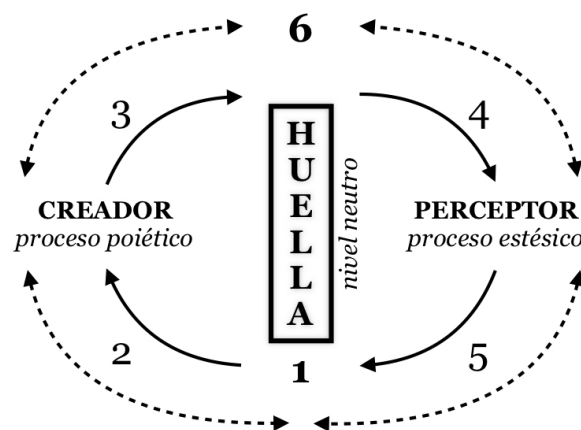
Una vez hayamos clasificado los distintos elementos constituyentes de la manifestación física del proceso comunicativo, abordaremos el curso semiótico desde la posición de su creador (*proceso poético*) y de su receptor (*proceso estético*), tanto desde una perspectiva que parta de la superficie neutra (*análisis interno*) como desde otra que lo haga del ángulo opuesto al transcurso comunicativo (*análisis externo*). Para evitar posibles confusiones conceptuales hemos decidido sustituir el término “inductivo”, utilizado por Nattiez (2011) para referirse al análisis de los procesos poético y estético desde la superficie neutra, por el de “interno”; además se ha optado por unir los dos adjetivos que utiliza para describir el enfoque del análisis, de esta forma el proceso *poético interno* pasaría a ser *poético-interno*, y el *estético externo* por lo tanto *estético-externo*. Este ligero cambio pretende ayudar a concebir el acercamiento a cada distinta dimensión más como un perspectiva de observación que como un ámbito analítico en sí. Ambos análisis de los niveles poético y estético -tanto interno como externo- responden a la misma dimensión semiótica, lo único que los diferencia es el enfoque hacia la misma.

En cualquiera de los casos el método que vamos a emplear sigue los estudios del musicólogo Jean-Jacques Nattiez (1990), basados en su interpretación de la tripartición semiológica de Jean Molino y la concepción del signo de Charles Peirce. La Figura 16 muestra las distintas fases de la aproximación semiótica que acabamos de comentar. El diagrama superior de la ilustración ha sido ideado y diseñado por nosotros.

4.1. Análisis inmanente

Como observamos en el apartado 2.3. Introducción a *Ode til ensomheten*: estudios previos, tanto Bjarne Kortsén (1965b) como Berit Kvinge Tjøme (1984) destacaron la importancia del desarrollo motivico en las configuraciones constitutivas de la obra de Valen. Partiendo de esta premisa presentamos a continuación los resultados obtenidos de un análisis de la estructura interválica de la pieza siguiendo los procedimientos y principios propios a la PC Set Theory. De esta

descomposición melódica hemos obtenido material temático perteneciente a seis conjuntos distintos, los cuales hemos tenido a bien denominar *Motivos* y clasificar desde el número 1 hasta el 6, en base a su orden de aparición. Estos grupos interválicos están a su vez constituidos por otros de menor tamaño a los que nos referiremos como *Submotivos* e identificaremos con la letra que corresponda en orden alfabético al número del *Motivo* al que correspondan: *A* pertenece al *Motivo 1*, *B* al *Motivo 2*, y *C* al *Motivo 3*. Éstos a su vez se ordenarán con un valor numérico en relación al nivel representativo que tengan del *Motivo* al que pertenezcan, es decir, al grado de asociación motívica que manifiesten. De esta forma *A1* presenta un grado de asociación mayor del *Motivo 1* que *A2*. Con respecto a la forma de clasificar la estructura interválica, tal y como tratamos en el apartado 3.1. Pitch-Class Set Theory, cada conjunto se identificará con el nombre con el que Allen Forte los catalogó en su índice de “Formas primarias y vectores interválicos de conjuntos de clases de alturas” (ver Anexo 1) -por ejemplo “5-9”- y su forma primaria correspondiente -[01246]-.



1. Análisis inmanente (o material)

nivel neutro

2. Análisis poiético-interno

proceso poiético ← *nivel neutro*

3. Análisis poiético-externo

proceso poiético → *nivel neutro*

4. Análisis estésico-interno

nivel neutro → *proceso estésico*

5. Análisis estésico-externo

nivel neutro ← *proceso estésico*

6. Análisis holístico de la comunicación musical

proceso poiético ↔ *nivel neutro* ↔ *proceso estésico*

Figura 16: Esquema del análisis semiótico (elaboración propia a partir de Nattiez, 2011, p. 24).

El primer conjunto que aparece lo hemos denominado *Motivo 1*, 6-14: [013458], que encontramos en los tres primeros compases en las voces de violonchelos y contrabajos. En él detectamos a su vez dos submotivos recurrentes a lo largo de la pieza:

Motivo 1
6-14: [013458]

A2
3-2: [013]

A1
4-3: [0134]

Figura 17: Motivo 1 de *Ode til ensomheten* (transcripción propia).

- A1, 4-3: [0134], conforma las cuatro primeras y últimas notas de la obra.
- A2, 3-2: [013], recoge el germen motivico de la pieza. A2 se trata realmente de un subconjunto de A1 ($A2 < A1$), por lo que entre ellos existe una relación de inclusión (R_i). Se ha separado de A1 mayormente por su relevancia en la construcción de otros motivos.

El *Motivo 2*, 8-20: [01245789], comprende los compases 3-6 de la flauta y alberga la subdivisión motívica más extensa de la obra, entre otras la inversión de A1 ($A1^i$):

Motivo 2
8-20: [01245789]

*i = invertido

A1-i*
4-3: [0134]

Tritono

B4
3-2: [013]

B3
3-1: [012]

B2
4-11: [0135]

B1
4-5: [0126]

Figura 18: Motivo 2 (transcripción propia).

- B1, 4-5: [0126], contiene el elemento más característico de este motivo, el tritono.
- B2, 4-11: [0135], se trata realmente de un superconjunto de A2 ($B2 > A2$).
- B3: 3-1: [012], es un subconjunto de B1 que debe ser destacado por su recurrencia en el desarrollo motivico de la obra.
- B4: 3-2: [013], su estructura interna y contorno melódico coinciden con los de $A2^i$, aunque hemos optado por darle otra identificación al presentar un carácter distinto a nivel perceptivo.

El *Motivo 3*, 4-1: [0123], se encuentra en los compases 4-6 del clarinete. En cuanto a su estructura interna lo que más caracteriza a este conjunto es el salto de 7ªM inicial. Aplicando el principio de equivalencia de clases de intervalos de la PC (3.1.2. Principios), el salto se trata realmente de un movimiento por grados conjuntos mediante un intervalo de 2ªm, ya que do es o y re b 1. Dado que el salto de 7ªM constituye un elemento relevante en la concepción motívica, formal y auditiva de la obra, es necesario considerarlo desde el inicio de este estudio como un factor a tener en cuenta a lo largo del mismo. Otra particularidad del conjunto es que está formado por cuatro alturas separadas todas ellas por intervalos de 2ªm [321000]. Su estructura interna resulta pues de la siguiente manera:

Motivo 3
4-1: [0123]

Figura 19: Motivo 3 (transcripción propia).

- C1, 3-1: [012], contiene el elemento motívico más relevante de este conjunto, como es el salto de 7ªM. Su estructura interválica es idéntica a B3. Se ha decidido darle otro nombre por presentar un carácter distinto al anterior.
- C2, 3-2: [013], presenta la misma relación interválica que A2. El nuevo nombre responde a la misma razón que en el caso del submotivo anterior.

El *Motivo 4*, 3-5: [016], aparece en el compás 6 en la voz del violín I. Debido al reducido tamaño del conjunto no cuenta con submotivos, aunque recoge el tritono propio del Motivo 2. Pese a que lo hace en las mismas alturas, *la* y *mi* b, éstas se encuentran separadas por una intermedia. A la similitud de la estructura interna se suma la del contorno melódico de ambos motivos. El Motivo 4 se trata realmente de un

Motivo 4
3-5: [016]

Figura 20: Motivo 4 (transcripción propia).

subconjunto del Motivo 2 ($M_4 < M_2$), aunque hemos considerado oportuno distinguirlos por la funcionalidad que puedan presentar posteriormente en el análisis poiético.

El *Motivo 5*, 5-1: [01234], comprende los compases 6-7 del oboe y comparte con el Motivo 3 tanto el salto inicial de 7ªM como la configuración interválica, formada en este caso por cuatro intervalos consecutivos de 2ªm [432100]. De hecho el Motivo 5 se trata de un superconjunto del Motivo 3 ($M_5 > M_3$). La razón por la cual hemos decidido distinguirlos es, al igual que sucedía con el Motivo 2 y 4, por la funcionalidad que puedan ocupar en el devenir de la totalidad de la obra.

Motivo 5
5-1: [01234]

Motivo 3
4-1: [0123]

7ªM

B3

3-1: [012]

Figura 21: Motivo 5 (transcripción propia).

Por último el *Motivo 6*, 4-2: [0124], se corresponde a los compases 8-9 de las voces de violín II y viola. Su estructura interna está formada por el submotivo A2ⁱ. Existe una relación de máximo grado de afinidad de clases de alturas (R_p) entre el Motivo 6 y el Motivo 1, como muestran sus formas primarias [0124] y [0134] respectivamente, además de compartir un máximo grado de afinidad R_i con respecto a las clases de intervalos, según la cual sus vectores interválicos están formado por los mismos números, coincidiendo cuatro de ellos en la misma posición: [221100] y [212100], respectivamente. Para evitar dudas con respecto a este principio de la PC Set Theory, la relación de máxima afinidad de clases de intervalos R_i es superior a la de R_2 (Pasticci, 1995).

Motivo 6
4-2: [0124]

*i = invertido

A2-i*

Figura 22: Motivo 6 (transcripción propia).

Exceptuando un ligero cambio en la delimitación del Motivo 3, los tres primeros conjuntos que acabamos de presentar coinciden con los que Kortsén (1965b) y Kvinge Tjøme (1984) recogieron en sus análisis de la obra en cuestión (2.2. Rasgos característicos de la música de Valen). Nuestro Motivo 6 se corresponde con el Motivo V (Figura 9) del primero, aunque excluyendo el último

tresillo de corcheas que en nuestro caso no ha sido considerado un elemento motívico, sino más bien contrapunto libre. También hemos descartado su Motivo IV (Figura 8), al tratarse de una transposición estructuralmente idéntica del segundo motivo de ambos. Con respecto al estudio de Kvinge Tjøme hemos interpretado el compás 6 del violín I como un motivo por sí mismo -Motivo 4-, pese a que ésta lo incluye como parte de su Motivo III (Figura 12). Por lo tanto su Motivo IV (Figura 13) se corresponde con nuestro Motivo 5.

La comprensión del funcionamiento interno de *Ode til ensomheten* ofrece una imagen más clara de la importancia de la construcción motívica de la obra. En la tabla que mostramos a continuación podemos apreciar de forma esquemática la estructura interválica de los seis conjuntos que acabamos de definir. Tal y como mencionamos anteriormente, R_p hace referencia a la relación de máximo grado de afinidad respecto a las clases de alturas que conforman un conjunto, R_1 y R_2 al grado de máxima afinidad con respecto a las clases de intervalos, y R_i (este abreviatura es nuestra) a la relación de inclusión que existe entre dos conjuntos de los cuales un superconjunto contiene los integrantes de un subconjunto ($x > y$), o viceversa ($x < y$).

Tabla 3: Estructura interválica de los motivos.

Motivo 1 = 6-14: [013458]	<ul style="list-style-type: none"> • A1 = 4-3: [0134] • A2 = 3-2: [013] < A1 (R_i)
Motivo 2 = 8-20: [01245789]	<ul style="list-style-type: none"> • B1 = 4-5: [0126] • B2 = 4-11: [0135] • B3 = 3-1: [012] • B4 = 3-2: [013] = A2ⁱ • Tritono (B_1)
Motivo 3 = 4-1: [0123]	<ul style="list-style-type: none"> • C1 = 3-1: [012] = B3 • C2 = 3-2: [013] = A2 • 7^aM
Motivo 4 = 3-5: [016]	<ul style="list-style-type: none"> • < B1 (R_i) • Tritono
Motivo 5 = 5-1: [01234]	<ul style="list-style-type: none"> • > Motivo 3 (R_i) • 7^aM
Motivo 6 = 4-2: [0124]	<ul style="list-style-type: none"> • Motivo 1 (A_2^i) por R_p • A1 por R_1

La dimensión material del proceso comunicativo y su análisis mediante PC Set Theory conforman el acercamiento más imparcial a nuestro estudio semiótico. Pese a que la selección de los conjuntos se trata de una decisión subjetiva del musicólogo, ésta se fundamenta en una serie de criterios analíticos que, tal y como se acaban de manifestar, quedan verificados por la ecuanimidad matemática de su estructura interna. Conforme avancemos nuestra investigación nos iremos alejando de la objetividad de los elementos constituyentes de la huella semiótica, y cuando

volvamos a ella será con la subjetividad propia de la interpretación simbólica de sus signos. Es por ello de suma importancia que la información hasta ahora revelada haya sido comprendida en profundidad.

4.2. Análisis poiético-interno

De los resultados obtenidos del análisis inmanente de *Ode til ensomheten* podemos sacar ciertas conclusiones con respecto a las intenciones que Valen pudo tener durante el proceso compositivo de la obra. Éstas se fundamentarán en argumentos de orden estructural, estadístico y estilístico (Nattiez, 2011). Pese a que los análisis de Bjarne Kortsen (1965b) y Berit Kvinge Tjøme (1984) coincidieron en reconocer en la obra los rasgos característicos de la forma sonata, el tratamiento motivico sobre el que Valen la construyó manifiesta una concepción formal más afín a los principios fundamentales de la fuga. De hecho, si observamos los bocetos originales de la composición *Mus.ms 4535b* (Valen, 1939b) y *Mus.ms. 4535d* (Valen, 1939c) -ambos escritos entre el 16 y el 29 de noviembre de 1939-, podemos apreciar cómo *Ode til ensomheten* fue originalmente pensada para cinco voces. Esta teoría parece corroborarse con la transcripción orquestal original, *Mus.ms 4535a* (Valen, 1939a), y su primera publicación editada (Valen, 1965), donde las voces se doblan de tal forma que no llegan a coexistir más de cinco a la vez, con escasas excepciones en las que alguna mantiene una nota precedente durante pocos tiempos.

El empleo por parte de Valen de algunos principios propios de la fuga debe ser interpretado como uno de tantos recursos compositivos de los que el compositor se sirvió para crear la obra, y nunca como un marco fijo que pretendiese seguir de forma ortodoxa. Hemos de tener en cuenta que la fuga no sólo se fundamenta a un nivel interno en una imitación contrapuntística de las voces melódicas de una pieza, sino también en ciertas reglas armónicas, que en este caso no existen por el carácter atonal de la obra (Norden, 1977). Aun así son muchos los recursos técnicos y estilísticos de la fuga que Valen parece haber empleado durante la composición, de hecho parecen haber estado influenciados por la *fugue d'école* desarrollada en el Conservatorio de Paris durante los siglos XIX y XX (Walker, 2001b). Sabemos que en 1919 Valen obtuvo el *Tratado de la Fuga* de André Gedalge (1990) -donde el académico recogió las bases de esta forma-, el cual el compositor noruego estudió en profundidad durante distintos episodios de su vida (Kvinge Tjøme, 2012).

Basándonos pues en la recurrencia y formación motivica de la obra, hemos podido llegar a la conclusión de que *Ode til ensomheten* se trata de una fuga a cinco voces construida sobre seis elementos motivicos de entre los cuales tres cumplen la función de sujetos y otros tres de contrasujetos, originados estos últimos de los anteriores y subordinados a los mismos. La construcción formal de la obra, tal y como veremos posteriormente, y su movimiento contrapuntístico estarán por lo tanto sometidos a la interacción de todos ellos. Para poder entender la funcionalidad de las distintas categorías motivicas hemos de entender tres conceptos motivicos:

el de sujeto, como conjunto melódico reconocible sobre el que está construida la fuga; el de respuesta, como transposición -en ocasiones con ciertas variaciones- del sujeto a otros tonos, que en este caso consistirán en alturas; y el contrasujeto, como una especie de segundo sujeto que acompaña tanto a éste como a su respuesta en el transcurso contrapuntístico de la fuga (Norden, 1977).

Tabla 4: Asociación de los motivos con su función en la fuga.

Nivel interválico	Nivel funcional
<i>Motivo 1</i>	<i>Sujeto 1</i>
<i>Motivo 2</i>	<i>Sujeto 2</i>
<i>Motivo 3</i>	<i>Sujeto 3</i>
<i>Motivo 4</i>	<i>Contrasujeto 2</i>
<i>Motivo 5</i>	<i>Contrasujeto 3</i>
<i>Motivo 6</i>	<i>Contrasujeto 1</i>

En la Tabla 4 asociamos la clasificación de los conjuntos extraídos durante el análisis inmanente de la obra al nivel funcional que cumplen en la fuga. En el Figura 24 (pág. 43) se puede apreciar cómo resultaría por lo tanto la exposición motívica de los diez primeros compases de la obra. Con respecto a la estructura externa, la disposición de la configuración interna nos ha llevado a dividir la obra en tres partes principales: una *Exposición* motívica, un *Desarrollo* formado por dos *divertimentos* o *episodios*, y una *Recapitulación* de la primera sección.

Tabla 5: Estructura formal de *Ode til ensomheten*.

Parte	Compases
Exposición:	
1ª Presentación	1-9
2ª Presentación	10-17
3ª Presentación	18-23
Desarrollo:	
1º Episodio	24-43
2º Episodio	44-59
Recapitulación:	
1ª Presentación	60-74
2ª Presentación	73-86
3ª Presentación (Cadencia)	87-96

Como se puede apreciar en la Tabla 5, la *Exposición* se divide en tres secciones que se corresponden con cada presentación motívica en la que los seis conjuntos descritos anteriormente se suceden siguiendo exactamente el mismo orden numérico que les da nombre, tal y como muestra la Figura 23. Las barras coloreadas en las que no aparece texto alguno se corresponden

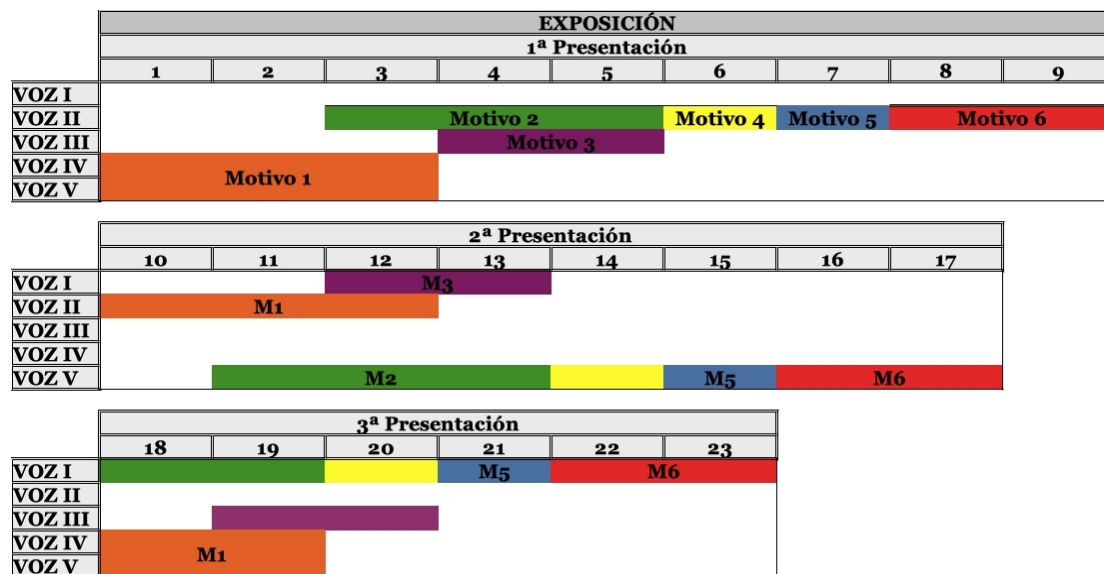


Figura 23: Exposición motívica, cc. 1-23 (elaboración propia a partir del manuscrito *Mus.ms. 4535B*, Valen, 1939b).

con aquellos motivos que no se presentan en estado original, es decir cuyos contornos melódicos han sido alterados pese a mantener los rasgos característicos de los originarios. Para facilitar la visualización de la imagen hemos optado por excluir de la misma la representación de submotivos, ya que en este fragmento introductorio aún no son demasiados. El análisis motívico completo, tanto de esta sección como de la totalidad de la obra, puede apreciarse en el Anexo 2. En ambos gráficos se han asociado cada motivo con un color determinado -*Motivo 1* (naranja), *Motivo 2* (verde), *Motivo 3* (morado), *Motivo 4* (amarillo), *Motivo 5* (azul) y *Motivo 6* (rojo)-, otorgando además distintos grados de intensidad del mismo color a los submotivos constituyentes. A mayor intensidad mayor grado de similitud motívica.

A la Exposición sucede una sección media de mayor transformación melódica a la que hemos denominado *Desarrollo*. Ésta se divide a su vez en dos *divertimentos*, según Gedalge (1990), que mantienen ciertas características en común como son la presentación del Motivo 1 en estado invertido al inicio de cada fragmento, una mayor protagonismo del material submotívico, y la utilización de los Motivos 4, 5 y 6 -respectivamente- como sucesión concluyente de los mismos. Otra particularidad es la utilización del Motivo 1 en *stretto* entre los compases 24 y 31, donde se combinan apariciones con disminución de los valores rítmicos con otras en estado original. En esta sección la textura contrapuntística se convierte en más densa y se hace mayor uso de las posibilidades tímbricas de la plantilla orquestal. Tanto la inversión del motivo principal, el *stretto*, como la reutilización del material motívico de la Exposición son rasgos propios de los divertimentos de la *fugue d'école* (Gedalge, 1990).

Con el análisis motívico representado en el Anexo 2 no sólo podemos hacernos una idea del desarrollo contrapuntístico de la obra, sino también de la función que cada grupo interválico

desempeña en ella. En la imagen se ha señalado en negrita aquellos conjuntos que presentan mayor relevancia formal, mayormente motivos en estado original, invertidos o transformados. Además se han añadido superíndices que hacen referencia a su alteración motivica: inversión ⁽ⁱ⁾, transportación ^(t) o variación ^(v), esta última para indicar alguna modificación melódica o estructural del conjunto. Por razones de jerarquía se ha optado por no indicar alteraciones de contorno melódico, rítmico o de tono en los submotivos, siempre y cuando su estructura interválica (según PC Set Theory) sea exacta o muy similar a la original.

Como era de esperar, a la expansión de los recursos temáticos de la obra sigue una reafirmación de su manifestación motivica inicial. A este fragmento se le ha denominado *Recapitulación*, siguiendo el tratado de Gedalge (1990). El elemento más relevante del tratamiento melódico es la reaparición de los seis conjuntos de la Exposición en estado y orden original, a excepción del Motivo 4 que aparece transportado. Esta sucesión no sólo nos lleva a delimitar el inicio de esta sección, sino también su subdivisión en tres presentaciones temáticas, ya que nos encontramos con tres presentaciones del Motivo 1 precedidas ambas de la típica secuencia conclusiva de Motivo 4, 5 y 6 (ver Anexo 2). En el primero de los casos la transición del Desarrollo a la Recapitulación se lleva a cabo con un silencio de cuatro tiempos completos en todas las voces. A éste se une la entrada de una nota pedal en *pizzicato* en los violonchelos, de donde resurgirá el Motivo 1 dos compases más tarde. Este suceso hace que la presentación motivica se altere, adelantándose el Motivo 3 al 1 y al 2. La ruptura del orden expositivo de la obra podría tener su razón de ser en la *contraexposición* de la *fugue d'école*. Según Gedalge (1990), la contraexposición se distingue de la exposición motivica en la inversión del orden de aparición del sujeto principal y su respuesta. En nuestro caso no se trata de la respuesta, sino de otro conjunto motivico al que hemos concebido como sujeto. La función de la respuesta, como repetición del sujeto en otra voz, no tendrá la misma relevancia en *Ode til ensomheten* que en la fuga clásica. Podemos intuir que se debe al papel que originalmente desempeñaba en la evolución armónica de la obra, función que en este caso -por tratarse de una pieza atonal- carece de importancia.

Con respecto al empleo del pedal, pese a que este acontecimiento afecta en mayor medida al ámbito perceptivo y será por lo tanto tratado con mayor profundidad durante el análisis estésico, su utilización es un elemento recurrente en los fragmentos finales de una fuga de escuela (Walker, 2001b) para restablecer la tonalidad original, en este caso la altura original. Su segundo propósito es advertir de la finalización de las digresiones moduladoras acontecidas durante el Desarrollo. Dado que la altura utilizada por la pedal se trata de la misma con la que inicia la obra, podríamos considerarla una pedal de tónica, en contraposición a la de dominante (Norden, 1977).

Fartein Valen

Ode til ensomheten
Op. 35

Flauta

Oboe

Clarinete

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Sujeto 2

Sujeto 3

Contrajasujeto 3

Respuesta Cs2

Contrajasujeto 2

Contrajasujeto 1

Sujeto 1

Respuesta 2

Figura 24: 1ª Presentación motívica de la Exposición de *Ode til ensomheten* (transcripción propia).

La Recapitulación contiene los pasajes de mayor intensidad, registro y riqueza tímbrica de la obra, pese a que su configuración interna es más simple que la de los dos períodos anteriores. Mientras que el Desarrollo se caracterizaba por la alteración del material motivico y submotivico, en la Recapitulación predominan pasajes en los cuales se vuelven a presentar los motivos de la Exposición en su estado original. Durante los últimos compases de la 2ª *Presentación* la textura contrapuntística se reduce hasta fundirse con los últimos nueve compases de la obra, los cuales hemos optado por considerarlos como una 3ª *Presentación* de la Recapitulación. Por mostrar una clara intención conclusiva, a la vez que reafirma el tratamiento temático de la obra, también se le ha denominado *Cadencia*, tal y como propone el musicólogo Hugo Norden (1977). A diferencia de las demás secciones en las que hemos subdividido *Ode til ensomheten*, la *Cadencia* hace una exposición incompleta de los seis conjuntos motivicos de la obra, presentando únicamente los cuatro primeros. En ella predomina la reiteración del submotivo A1 en solitario, que llega a aparecer hasta en tres ocasiones. Como afirma Norden (1977, p. 68): “La cadencia, como la nota pedal, se trata más de un requisito académico que de una parte integral de la fuga bien construida. Su propósito es detener el flujo contrapuntístico de la fuga y traer la composición a una clausura satisfactoria”.

No cabe duda de que Valen concibió *Ode til ensomheten* como una estructura tripartita basada en una exposición melódica, su desarrollo y una reaparición final, rasgos que caracterizan a la forma sonata. Sin embargo, la presencia de una exposición motivica formada por sujetos, respuestas y contrasujetos, de un desarrollo del material temático dividido en divertimentos, y del empleo de recursos técnicos y formales como el *stretto*, la contraexposición y la nota pedal, nos lleva a creer que *Ode til ensomheten* fue más bien pensada como una fuga de escuela.

4.3. Análisis poiético-externo

La hipótesis que impulsó esta investigación parte de la idea de que Fartein Valen utilizó el poema *Ode on solitude* de Alexander Pope como programa para la composición de su obra homónima. Para abordar la posible relación entre música y texto ha sido necesario comprender en profundidad tanto su configuración interna como externa. El siguiente estadio del método tripartito es por tanto analizar la *superficie simbólica* de *Ode til ensomheten* desde una perspectiva externa, es decir, que afronte las posibles redes de interpretantes de la huella semiótica originadas durante su proceso de creación. En este apartado analizaremos pues las significaciones de la relación música y texto existentes en la obra de Valen y Pope, tomando como ejemplo el análisis llevado a cabo por Eero Tarasti sobre el *Vallée d'Obermann* de Franz Liszt -basada en la novela de Étienne Pivert de Senancour- publicado en su trabajo *A Theory of Musical Semiotics* (1994).

Con respecto al *Ode on solitude* sabemos que fue escrita hacia 1700, cuando Pope tenía unos 12 años de edad (Pope, 1878). Valen contaba en su biblioteca privada con la obra lírica completa del

poeta londinense dividida en tres volúmenes (Westbøe, 1950), a los que se sumaban una edición de bolsillo de la *Odisea* de Homero traducida por Pope -donde se dedica una introducción a su vida y obra (1849)-, y un volumen con la historia completa de la literatura inglesa -donde su trayectoria literaria ocupa más de veinte páginas (Cazamian & Legouis, 1933)-. Tanto en la colección de su obra lírica como en la traducción de la obra de Homero aparecen referencias directas al poema que ocupa nuestro estudio, considerándolo uno de los trabajos más relevantes de Pope, al tratarse de una muy temprana -aunque madura- manifestación artística del autor. La existencia y el contenido de estos materiales han sido corroborados gracias a una visita que hicimos a la casa del compositor en Valevåg el día 19 de junio de 2019, donde pudimos trabajar con las fuentes primarias. Esto nos lleva a añadir que en varias páginas de los tres volúmenes que contienen la obra lírica del poeta aparecen anotaciones referenciales a otras obras literarias, lo que nos lleva a sacar dos conclusiones: que Valen era un ávido lector, y que la obra de Pope estuvo entre aquellas que estudió con detenimiento. *Ode on solitude* se encuentra recogido en el volumen II entre las páginas 149 y 150 (1878). Para el futuro entendimiento de las relaciones existentes entre ambas superficies semióticas mostramos a continuación una traducción propia del poema:

Tabla 6: Oda a la soledad, A. Pope (la traducción es nuestra).

Oda a la soledad, A. Pope

Dichoso el hombre cuya preocupación y deseo
se atan a unos pocos acres heredados,
satisfecho con respirar su aire natal,
en su propia tierra.

Cuyas rebaños dan leche, sus campos pan,
cuyos pjaras abastecen de atavíos,
cuyos árboles en verano le ofrecen sombra
y en invierno lumbre.

Bendito aquél que sin preocupaciones
ve las horas, días y años desvanecerse
con salud física y paz mental,
reposo de día

y sueño de noche.
Con el dulce recreo del estudio y el sosiego,
y la inocencia, que más complace
unida a la meditación.

Así déjenme vivir, desapercibido, desconocido;
así déjenme morir, sin ser llorado.
Robado del mundo, sin que ni siquiera
una piedra diga donde yazco.

Al leer el texto resulta difícil creer que se trate de una mera casualidad el hecho de que Valen, conociendo el poema, utilizase el mismo título para una obra que compuso al año siguiente de su llegada a Valevåg. Muy probablemente Valen se identificase con el orador del texto, quien dedica una oda a la plenitud encontrada en la simpleza de la vida rural y en el hogar natal, teoría que nos llevaría a identificar al propio compositor como el primer signo semiótico del curso poiético de la obra. No debemos olvidar que un año anterior a esta composición el músico noruego decidió abandonar su carrera musical en Oslo para retirarse a la que fue finca de sus padres. De todas formas, no se trata únicamente de la atmósfera pastoril que impregna el poema lo que nos lleva a asociar a Valen con el personaje literario del mismo, sino también las referencias a las labores físicas, el estudio o la meditación. Sabemos que el músico combinó sus ejercicios compositivos con el estudio de la jardinería, así como el cuidado de varios animales con los que contaba en su finca (Kvinge Tjøme, 2012). Como indica Tarasti (1994) en su análisis de la obra de Liszt, el verdadero compositor romántico tendía a identificarse con los protagonistas de las historias que leía, llegando incluso a orientar sus vidas como consecuencia. Los movimientos literarios del XVIII, como reacción a la revolución industrial, trajeron consigo una gran cantidad de textos en los que abundaban las referencias al regreso del hombre a la vida rural. Éstos tuvieron gran repercusión en movimientos como el *Sturm und Drang* o el naturalismo, sirviendo de fuente de inspiración a los compositores de la época. Uno de los ejemplos más claros se trata del poema *Ich bin der Welt abhanden gekommen* de F. Rückert, al que Mahler puso música en sus conocidos *Rückert-lieder*. La pieza de Valen se trate muy probablemente de una continuación de esta tradición.

Adentrándonos en la superficie simbólica del texto, encontramos tres isótopos distintos en la obra de Pope: *lo físico*, *lo metafísico*, y *lo temporal*. Por *físico* hacemos referencia a lo que Kierkegaard, filósofo predilecto de Valen, consideró la síntesis de la psique y el cuerpo -es decir todo aquello que hace referencia a la realidad inmanente del hombre (1980). Lo *metafísico* hemos de entenderlo como todo aquello que está *más allá* del hombre, es decir, lo trascendental. Siguiendo las teorías del pensador danés, existe un elemento que es resultado de la interacción

entre psique y cuerpo, que es el espíritu. Mediante la introspección espiritual el hombre es capaz de ver a Dios reflejado en la naturaleza, a la cual considera su mayor creación (1992). En la producción musical de Valen de 1939 no sólo encontramos otros ejemplos que presenten una estructura formal propia a los principios de la fuga, sino que además existe una fuerte influencia del misticismo renacentista español, como muestra el hecho de que Valen utilizase como programa ese mismo año los lienzos *La oración del huerto* y *Adoración de los pastores* de El Greco, y el poema *La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (Kvinge Tjøme, 2012). Estas tres obras tienen en común la relación simbólica de lo bucólico y lo divino, algo que según nuestro parecer también se encuentra presente en *Ode til ensomheten*. Por este motivo hemos considerado oportuno incluir ambas temáticas dentro del isótopo de *lo metafísico*. Por último, por *temporal* Kierkegaard entiende la lucha entre lo efímero y lo eterno, abstraídos en el momento. En cuanto el espíritu se sugiere, siguiendo las palabras del filósofo, el momento se hace presente. El “tiempo es, por lo tanto, una sucesión infinita [de momentos]” (1980, p. 132).

La cuestión es: ¿de qué manera se manifiestan estos isótopos en la obra de Valen? El primero de los anteriores, que de ahora en adelante llamaremos *Isótopo I (lo físico)*, lo encontramos en el Sujeto 1 (Motivo 1, Figura 17) y Contrasujeto 1 (Motivo 6, Figura 22). Estos motivos no comparten únicamente una estructura interválica, sino también un contorno melódico, el carácter serio y apacible, el registro grave y la tímbrica, siendo ambos presentados por primera y última vez en la cuerda. Formalmente suponen además el inicio y el fin de cada sección de la obra, exceptuando la contraexposición en la Recapitulación de la que hablamos anteriormente, y la Cadencia, donde el Motivo 1 (reducido a A1) tiene función conclusiva.

En el poema de Pope encontramos la síntesis entre cuerpo y psique a la que se refiere Kierkegaard (1980) en el tercer verso de la tercera estrofa, “con salud física y paz mental”, donde el poeta parece hacer alusión a la cita latina *mens sana in corpore sano*, seguidas de otras referencias al estudio y el sosiego. Por otro lado aparece la idea cristiana de “del polvo vienes y en polvo te convertirás” del Génesis, como la ley natural del eterno retorno. En la primera estrofa se presenta al protagonista elogiando a su tierra natal y en la última deseando ser enterrado en ella, aunque en este caso existe una elipsis narrativa comprensible por la referencia a la ausencia de su lápida. Como pequeños inciso hemos de tener en cuenta que Valen fue enterrado en Valevåg (Kvinge Tjøme, 2012). Entre el Motivo 1 y el Motivo 6 -primero y último de cada sección de la obra- existe por lo tanto una relación asociativa, según la cual cada elemento semiótico por efecto de similitud confirma el discurso músico-verbal de la pieza. Conforme el discurso musical se va alejando del primero va aumentando el proceso de desembrague actorial, que decrece conforme se va intuyendo el segundo (González Martínez, 1998). No olvidemos que la sucesión motivica se repite en cada sección, por lo que el oyente puede prever lo que va a acontecer (ver Figura 25). El concepto de embrague y desembrague hace referencia al nivel de vinculación o desvinculación entre dos actores

temáticos del discurso (Tarasti, 1994). En el primer movimiento de la *Sinfonía N°3*, Op. 36, de Henryk Górecki encontramos la misma relación. El movimiento comienza con tres notas que ascienden por grados conjuntos en el contrabajo, y concluye con su inversión en el mismo instrumento. La forma primaria de ambos conjuntos es exactamente la misma que la de las tres primeras notas del Motivo 1 y las tres últimas del Motivo 6, [013].

El *Isótopo II (lo metafísico)* se corresponde con el Sujeto 2 (Motivo 2, Figura 18) y el Contrasujeto 2 (Motivo 4, Figura 20) de la obra, respectivamente. Ambos conjuntos se caracterizan por una línea melódica más accidentada, por contener el tritono en su estructura interválica, por aparecer en el registro agudo y por estar compuestos de figuras de menor duración. Esta mayor riqueza expresiva, disonante y métrica hacen que estos dos motivos transmitan mayor dinamismo y libertad, fáciles de asociar a una temática pastoril. En el texto nos encontramos con varios signos bucólicos que nos ayudan a adentrarnos en un paisaje rural, como son las referencias al ganado, a la vegetación y al tiempo meteorológico, mayormente utilizadas en la segunda estrofa del poema. Durante los fragmentos más amplios de desarrollo motivico, el Sujeto 2 cumple el papel de actante del Isótopo 1 por diversas razones: la similitud interválica y de carácter de alguna de sus partes (ver Tabla 3); su asociación expositiva, dado que ambos motivos suelen presentarse juntos durante los inicios de las distintas secciones; y por relación de disyunción actorial que propone Greimas (González Martínez, 1998), según la cual actantes opuestos (*físico-metafísico*) no destruyen el discurso semiótico, sino que lo confirman. Por actantes nos referimos a actores sintácticos que, por oposición en pareja, facilitan el transcurso narrativo (Tarasti, 1994).

Esta relación nos lleva a afirmar que en *Ode til ensomheten* el Sujeto 2 y el Contrasujeto 2, y la disyunción actorial con el Isótopo 1, delimitan la dimensión espacial de la obra. Si observamos la Figura 24 podemos apreciar cómo el Sujeto 2 no sólo ocupa el registro agudo de la obra, sino que en su respuesta se desplaza inmediatamente al grave. Este suceso es posible por el carácter heterogéneo del motivo, que comparte rasgos con el Motivo 1 y el Motivo 4, tan distintos entre sí. Esta polivalencia le permite manifestarse en pasajes tanto estables como volátiles. Al igual que afirma Tarasti (1994) sobre la relación entre *Vallée d'Obermann* de Liszt y el texto de Senancour, la utilización de los Motivos 1 y 4 tanto en registros agudos como en graves puede estar relacionada con una descripción arquitectónica de los picos y las llanuras del entorno físico.

Por último, el *Isótopo III (lo temporal)* se encuentra representado por el Sujeto 3 (Motivo 3, Figura 19) y el Contrasujeto 3 (Motivo 5, Figura 21). Ambos conjuntos se caracterizan por mantener un movimiento melódico por grados conjuntos, a excepción del salto de 7ªM inicial -que también comparten-, una métrica ternaria y por manifestarse frecuentemente en el registro medio de la obra. Junto al Isótopo II se encarga de dar dimensionalidad a la misma. La música es un discurso semiótico que se desarrolla en el tiempo, por lo que necesita de eventos que le otorguen continuidad. Eero Tarasti (1994) denomina a este proceso *becoming (devenir)*, el momento del

curso narrativo en el que un evento ni “es” ni “no es”, sino que está “llegando a ser”, en una especie de situación transitiva. Por esta razón el Isótopo III, y por lo tanto sus signos (Sujeto 3 y Contrasujeto 3), son esenciales para la percepción de la obra.



Figura 25: Cinco primeros compases de *Ode til ensomheten*. Manuscrito *Mus.ms 4535b* (Valen, 1939b).

El propósito de esta última dimensión es pasar desapercibida en el devenir de la obra, de cuyo éxito dependerá posteriormente el proceso estético. Sin embargo, su actuación supone un papel indispensable en el proceso poético de la comunicación musical, dado que de ella depende la coherencia narrativa. En *Ode til ensomheten* se encarga de conducir al sujeto principal del discurso, presentado en el primer compás de la obra, hasta su última aparición en el último compás de la misma. En el texto de Pope comprende el tramo temporal en el que el personaje vive y finalmente muere en su tierra natal. Dicha travesía se corresponde con la idea del *devenir* a la que hace referencia Tarasti (1994). Los signos textuales del Isótopo III los encontramos en la tercera y cuarta estrofa del poema: “Bendito aquél que sin preocupaciones / ve las horas, días y años desvanecerse”. Aparecen además otros signos como la meditación o la oposición de actantes como día-noche y estudio-sosiego, los cuales se transforman en interpretantes que evocan el paso del tiempo. Por último, Pope utiliza en la última estrofa dos palabras que relatan perfectamente el viaje narrativo del que se ocupa el texto, como es la asociación disyuntiva -aunque semióticamente constructiva- de “vida” y “muerte” (González Martínez, 1998).

A lo largo del análisis inmanente y poiético nos hemos referido a los conjuntos motivicos de la obra según su nivel interválico, funcional y simbólico. Para evitar confusiones, en la Tabla 7 mostramos la relación completa que mantienen hasta el momento:

Tabla 7: Relación interválica, funcional y simbólica de los eventos de *Ode til ensomheten*.

Nivel interválico	Nivel funcional	Nivel simbólico
Motivo 1	Sujeto 1	Isótopo I
Motivo 6	Contrasujeto 1	
Motivo 2	Sujeto 2	Isótopo II
Motivo 4	Contrasujeto 2	
Motivo 3	Sujeto 3	Isótopo III
Motivo 5	Contrasujeto 3	

La realidad simbólica de *Ode til ensomheten* es tan fértil que podríamos extraer de ella una red infinita de interpretantes, y todos ellos tan legítimos como los que acabamos de presentar. Sin embargo no es el propósito de nuestro estudio revelar la evidencia interpretativa de su discurso, ni creo que hubiésemos podido conseguirla incluso siendo éste nuestro empeño. Como afirma el semiólogo Thomas A. Sebeok en su libro *A Sign is just a Sign*:

La semiótica no trata sobre el mundo “real” en absoluto, sino sobre modelos complementarios o alternativos de él -como pensó Leibniz- sobre un infinito número de mundos antropológicamente concebibles o posibles. Por lo tanto, la semiótica jamás revela aquello que el mundo es, sino que circunscribe lo que podemos saber de él; con otras palabras, lo que un modelo semiótico representa no es la “realidad” como tal, sino la naturaleza como si fuese revelada por nuestro método interrogatorio (Sebeok, 1991, citado en Tarasti, 2000, p. 18).

4.4. Análisis estésico-interno

Hasta este momento nuestro estudio semiótico ha partido desde el análisis de la huella simbólica para, pasando por su proceso creativo, retornar a sí misma. En esta ocasión nos dirigiremos hacia el lado opuesto del curso comunicativo, es decir, hacia la dimensión estésica (ver Figura 16). Para ello hemos de recordar que el receptor del mensaje se trata realmente de un sujeto activo dentro del proceso de información, de ahí que lo hayamos denominado *perceptor*. Su labor no será la de extraer el significado simbólico oculto en la obra, sino más bien la de construirlo (Nattiez, 1990). De momento nos acercaremos al nivel estésico desde la información extraída del nivel neutro. Hemos de ser conscientes de que el análisis de la partitura no tiene porqué corresponderse necesariamente con el proceso cognitivo que ocurre en la mente del oyente al

escuchar su interpretación en tiempo real. De todas formas sin este paso intermedio el análisis de la percepción externa del curso semiótico resultaría aún más compleja (Nattiez, 2011).

Para dar uniformidad y coherencia a esta aproximación del *proceso estésico-interno* vamos a servirnos, al igual que Nattiez (2011), de la teoría de “relaciones de conformidad” del filósofo Leonard B. Meyer, recogida en su obra *Explaining Music: Essays and Explorations* (Meyer, 1973). Según Meyer esta teoría hace referencia a la cualidad identificativa que poseen eventos musicales discretos, y a su capacidad de relacionarse con otros por razones de similitud. Dado que a lo largo de nuestro análisis nos hemos encargado de estudiar el tratamiento motivico de la obra, a la par que hemos establecido diversas relaciones de afinidad y similitud basadas en su construcción (análisis inmanente), funcionalidad (análisis poiético-interno) y simbología (análisis poiético-externo), nuestra tarea actual se ocupará más bien de estudiar cuáles son aquellos elementos motivicos que intervienen en la percepción por parte del oyente. Para ello Meyer propone el siguiente esquema:

$$\text{Fuerza de conformidad percibida} = \frac{\text{regularidad del patrón (esquema)} \cdot \text{individualidad del perfil} \cdot \text{similitud del diseño del patrón}}{\text{variedad de eventos interventores} \cdot \text{distancia temporal entre eventos}}$$

Figura 26: Esquema del análisis de las relaciones de conformación de Leonard B. Meyer (1973, p. 49) (la traducción es nuestra).

La Figura 26 nos indica que el grado de percepción de un evento, en nuestro caso motivo, dependerá de tres factores positivos (sobre la línea divisoria): la regularidad con la que se repita un mismo patrón, es decir, una sucesión específica de motivos; la individualidad del perfil motivico, o la autenticidad de sus rasgos constitutivos; y por último el grado de similitud entre varios eventos, de tal forma que sean asociados. A estos factores positivos se oponen dos negativos (bajo la línea divisoria): el número de eventos distintos que intervienen en un determinado momento, y la distancia temporal que separa la aparición de un mismo evento, o de su símil (Meyer, 1973), ambos relacionados con los conceptos de embrague y desembrague del análisis poiético-externo tanto en su dimensión espacial, temporal como actorial (Tarasti, 1994). En palabras del propio filósofo, “[...] mientras mayor sea la variedad de eventos que intervienen y la separación en tiempo entre dos eventos comparables, más patente deberá ser la forma del modelo para que la relación de conformidad sea percibida” (Meyer, 1973, p. 49). Pese a presentar el método de Meyer un esquema matemática, su diseño responde a razones estilísticas, ya que el acercamiento no persigue resultados cuantitativos ni objetivos.

En la superficie interna nos encontramos con seis eventos musicales que se corresponden a los seis conjuntos motivicos que extrajimos del análisis inmanente de nuestro estudio (ver Tabla 3). El *Sujeto 1* se caracteriza por un tono serio y estable, prefiriendo notas con valores largos. Suele ser reconocible en la obra siempre y cuando se presente en estado original en el registro grave. A todos los niveles perceptivos ejercerá como referente estructural y narrativo, funcionando como elemento de retorno (Meyer, 1973). Su inversión en el Desarrollo de la obra no será tan reconocida por su contorno melódico como por su carácter y posición con respecto a otros motivos. El *Sujeto 2* es el más fácil de reconocer de todos por su peculiar dibujo melódico, registro agudo y longitud. Por estas razones se trata del elemento de mayor función estética de la obra. Si el S1 responde a razones narrativas, el S2 representa la libertad espacial. Con respecto al *Sujeto 3*, es aquel que pasa más desapercibido en el devenir de la obra, aunque se trata muy probablemente del más importante para la lógica interna de la misma. Su estrecha relación interválica, ritmo ternario y registro medio le otorgan mayor energía cinética que se refleja en movimiento, sirviendo de ensamblaje contrapuntístico de la obra. Su razón de ser es de carácter temporal. Si comparásemos la dimensión espacial de *Ode til ensomheten* con la de un valle, el S1 se correspondería con las montañas, el S2 con la vegetación, y el S3 con el terreno fértil que yace entre ambos y que hace posible la existencia conjunta. En los primeros cinco compases de la obra se puede apreciar de hecho esta concepción arquitectónica de la obra:

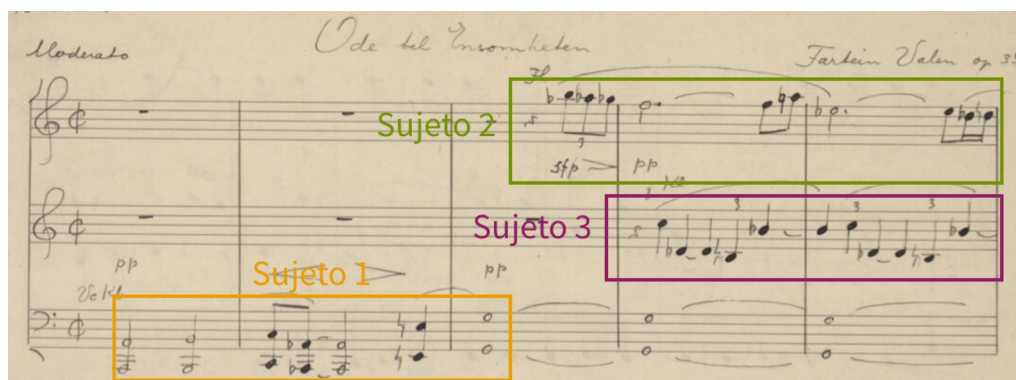


Figura 27: Sujetos de la obra. Manuscrito *Mus.ms. 4535b* (Valen, 1939b).

Tal y como se mostró en la Tabla 7, los Contrasujetos 1, 2 y 3 (Motivos 6, 4 y 5, respectivamente) comparten el mismo nivel interválico, funcional y simbólico que los conjuntos que acabamos de analizar. Esto quiere decir que pese a tratarse de grupos temáticos individuales, tanto la similitud de sus diseños (altura, ritmo, timbre, dinámica y registro), su recurrencia sucesiva en la obra (posición en la subdivisión de la fuga), como su significación narrativa (reconocimiento semiótico) harán que se asocien perceptivamente a los Sujetos 1, 2 y 3 (Motivos 1, 2 y 3, respectivamente).

Acabamos de tratar dos de los tres factores positivos que afectan la conformidad perceptiva de los distintos eventos musicales de la obra, la individualidad del perfil y la similitud del diseño del

patrón. Nos queda por lo tanto la regularidad con la que se presenta dicho esquema en la estructura formal de la pieza. Para ello será necesario acercarnos a cada sección de la obra.

La Exposición no sólo presenta el material motivico sobre el que se construirá el resto de la obra, sino que al mismo tiempo conforma los márgenes formales que delimitaran las distintas secciones de la misma. Este hecho es elemental a la hora de analizar su percepción por parte del oyente. Si volvemos a observar la Figura 23 veremos que el orden de aparición motivica es idéntico en toda la primera sección de la obra. Sin embargo, mientras que en la 1ª Presentación todos los motivos aparecen en su estado original, conforme nos acercamos al Desarrollo aumenta el grado de variación motivica. Probablemente Valen contase con la intención de advertir al oyente de una ruptura melódica y formal del material temático, al mismo tiempo que lo preparaba auditivamente. Para ello hace uso de la idea del patrón esquemático al que se refiere el esquema de Meyer (Figura 26). Con las tres presentaciones de la exposición motivica, Valen juega con los conceptos de *repetición* y *retorno*, el primero siguiendo fines mnemotécnicos y el segundo formales, para transmitir una sensación de unidad y clausura (Meyer, 1973). De la consolidación del material motivico durante la Exposición dependerá su posterior supervivencia en el conflicto contra la variedad de eventos interventores y la distancia temporal entre ellos.

El Desarrollo se trata de la sección que opone mayor resistencia conceptual a la percepción de la obra. Observando el Anexo 2 podemos apreciar que el discurso narrativo sufre un alto grado de manipulación motivica. El material temático aparece frecuentemente reducido a la utilización de submotivos y, por lo tanto, la recurrencia a la técnica narrativa de la elipsis. Como consecuencia el desembrague temporal y actorial aumenta entre el Motivo 1 y el Motivo 6, encargados de delimitar el inicio y el fin de las secciones constituyentes de la obra. El oyente por lo tanto precisa de mayores recursos cognitivos para seguir la coherencia discursiva de la obra. Esta sensación de inestabilidad está construida y controlada por el compositor que, siendo consciente del aumento de la variedad de eventos musicales interventores, acorta la distancia temporal entre sus apariciones, lo que ayuda a mantener la conformidad perceptiva en la comunicación musical.

Dada la falta de claridad en la representación motivica del Desarrollo, la dinámica se convierte en un recurso esencial a la hora de delimitar sus subdivisiones internas. El primer cambio dinámico notable ocurre durante la transición de la Exposición al Desarrollo, donde un marcado *diminuendo* lleva desde *forte* al *piano*. Seguidamente el primer divertimiento asciende hasta alcanzar el *fortissimo* durante el *stretto* de M1, se mantiene durante unos compases en esa dinámica, para posteriormente disminuir -hacia el compás 37- con la clara aparición de la secuencia conclusiva M4, M5 y M6. El segundo divertimiento sigue un patrón similar, crece igualmente desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo* para de nuevo volver a decrecer en intensidad durante la sucesión de M4, M5 y M6 (cc. 50-56). Mientras que la Exposición se caracteriza por una dinámica continuamente ascendente, el Desarrollo presenta tanto a mayor como a menor escala un

patrón similar a la forma de una pirámide truncada, es decir, cuyo ascenso resuelve en una cima plana que se extiende antes de retornar (descender) a su punto de partida.

La Recapitulación no sólo vuelve a presentar los motivos originales, tal y como aparecen en la Exposición, sino que además lo hace utilizando la misma instrumentación. En este caso el orden de los tres primeros motivos difiere ligeramente del original, debido a la idea de contraexposición motivica que comentamos en el análisis poético-interno. Sin embargo lo hace con un silencio general de cuatro tiempos anteriores a la introducción de la pedal de *la* en violonchelos y contrabajos, lo que inmediatamente capta la atención del oyente y lo transporta al inicio de la obra. Este mecanismo reaviva el interés del discurso musical y advierte al perceptor de que se avecina la conclusión de la obra (Gedalge, 1990). La alteración en la aparición de los motivos aporta, por lo tanto, tanto información novedosa como coherencia a la concepción formal de la pieza. En el resto de la sección Valen vuelve a diseñar el movimiento contrapuntístico utilizando los conjuntos en su estado completo, rechazando el exceso de elipsis narrativa que utilizó durante el Desarrollo. Esta decisión se refuerza con manifestaciones motivicas más largas, lo que disminuye el nivel de variedad de eventos interventores y permite una mayor distancia temporal entre las apariciones. El Motivo 3 cobra mayor relevancia en esta sección, lo que conlleva una mayor coherencia temporal, y -consecuentemente- un retroceso en la densidad melódica, tímbrica y dinámica de la misma.

La última presentación, o Cadencia, retoma el orden temático y la instrumentación original, pero con la particularidad de que la reiterada aparición del Motivo 1 (A1) se hace disminuyendo cada vez más sus valores de duración y entrecortando la línea melódica con silencios. Este recurso pudo haber sido empleado por el compositor en primer lugar para renovar el flujo informativo de la obra, lo que causaría mayor atención por parte del oyente, y para mostrar la clausura del discurso sonoro, donde el sonido y el silencio se alternan el protagonismo. La función de la cadencia de la que habla Norden (1977) y las últimas líneas del poema encajarían perfectamente con el comportamiento de estos últimos compases de *Ode til ensomheten*, donde el protagonista y orador de la oda concluye llamando a una muerte silenciosa y fugaz, como si su presencia ni siquiera hubiese existido.

4.5. Análisis estésico-externo

La última dimensión del curso semiótico de *Ode til ensomheten* se corresponde con la recepción de la huella simbólica por parte del oyente. Esta superficie de la comunicación musical conforma el nivel más inaccesible de nuestra investigación por dos razones: la primera está relacionada con nuestra incapacidad actual de percibir la realidad sonora de la obra de forma imparcial, esto quiere decir, desprovistos de los juicios analíticos que hemos obtenido a lo largo de este estudio; y la segunda, como consecuencia, tiene que ver con la necesidad de dar por lo tanto un giro metodológico a nuestra investigación para poder llevar a cabo un experimento cognitivo del que

obtener resultados objetivos y cuantificables que pudiesen ser presentados gráficamente más tarde. Éste enfoque sería un tema de investigación por sí mismo, llevándonos a exceder los límites metodológicos de nuestro Trabajo Fin de Máster, por lo que ha quedado descartado.

Dada la situación hemos optado por abordar la dimensión *estésico-externa* apoyándonos en dos factores: en primer lugar aquellos elementos objetivos que diferencian las distintas realidades sonoras de la obra, comparando las anotaciones performativas del compositor y las distintas grabaciones existentes de la obra; y en segundo lugar analizando una breve reseña periodística sobre la interpretación de la obra en concierto en 2005 (Reed, 2005). Por último invitamos al lector de este trabajo a realizar el acercamiento estésico-externo por sí mismo, pues sólo de esta manera las páginas anteriores cobrarán sentido.

El 29 de noviembre de 1939 Fartein Valen finalizó el primer manuscrito de *Ode til ensomheten*, *Mus.ms 4535b* (1939b). Junto a la doble barra final, sobre la fecha de datación, encontramos un dato relevante, la duración que según el compositor debía tener la obra, 5 minutos. Aparte de la indicación de tempo *moderato* que facilita al inicio de la pieza, no existe otra información con respecto a la agógica que debe guiar su interpretación. Parece ser que en este caso, dado la exactitud del minutaje, la ausencia de más anotaciones en relación al tempo responde a un deseo de homogeneidad rítmica, y no a una concesión de libertad al intérprete, o de dejadez por parte de Valen. Pese a la clara intención del compositor, en la primera edición publicada de la obra en 1955 la editorial Harald Lyche & Co's Musikforlag quiso recomendar a sus intérpretes una duración estimada de 7 minutos y 15 segundos (Norsk Musikkarv, 2017). Averiguar la causa de esta decisión editorial no corresponde al propósito de nuestra investigación, lo que sí conviene destacar es la gran diferencia que esta modificación supone tanto en su resultado interpretativo como perceptivo. Teniendo en cuenta que la obra tiene una extensión relativamente breve, los 2:15 minutos de diferencia significan prácticamente añadirle la mitad de la duración estipulada por el compositor.

Esta alteración del deseo de su creador ha supuesto que las dos grabaciones existentes en la actualidad de esta obra hayan tomado como referencia la indicación expresada en la partitura editada. De esta forma nos encontramos con una versión de la Orquesta Filarmónica de Bergen, dirigida por Aldo Ceccato (1999), con una duración de unos 8 minutos; y otra de la Orquesta Sinfónica de Stavanger, de la mano del director Christian Eggen (2009), que dura aproximadamente 6:45. Si ambas grabaciones sobrepasan el minutaje considerado oportuno por Valen, la primera de ellas lo hace de forma excesiva. El resultado se debe a una extremada libertad interpretativa con respecto a la partitura por parte del director, al emplear recursos muy propios del estilo romántico como son el *rubato*, el *ritardando* o la exacerbada independencia temporal de las voces, algo que va en detrimento del flujo contrapuntístico tanto horizontal como vertical de las mismas. Ceccato toma además ciertas licencias con respecto a la dinámica estipulada, la cual intensifica en casi la totalidad de la interpretación. Por otro lado, aunque la ejecución por parte de

la Orquesta Sinfónica de Stavanger de la mano de Eggen respete en mayor medida los deseos expresos del compositor, su resultado también responde a una lectura individual del manuscrito, tal y como reveló el mismo director al periódico *Morgenbladet* (Andersson, 2008).

No cabe la menor duda de que ambas ejecuciones están abordadas desde un lenguaje romántico. Esta aproximación a la música de Valen viene dada de estudios musicológicos que han tenido a bien comparar al compositor con otros románticos como Bruckner y Brahms, o de los primeros años de la Segunda Escuela de Viena, donde el estilo postromántico estaba aún muy presente. Probablemente por esa misma razón se haya entendido estructuralmente *Ode til ensomheten* como una forma sonata, y no como una fuga. En este caso los rasgos románticos mencionados en el párrafo anterior dificultarían la energía cinética propia del movimiento contrapuntístico de la fuga, todavía más perceptible en este caso por la inexistencia de un flujo armónico. La pianista e investigadora Annabel Guaita describe de manera excelente en su tesis doctoral el reto con el que a menudo se encuentra el intérprete a la hora de acercarse a la obra de Valen:

Es bastante tentador convertirse en un intérprete muy activo, añadiendo “muchos extras” a las partituras de Valen. Ésto puede manifestarse en la incorporación de muchos *rubati* y acentos para “dar vida” a los distintos estados de ánimo de sus obras. Yo me encontré a mi misma haciendo esto en muchos conciertos cuando todavía no creía lo suficiente en su música (2014, p. 37).

La teoría que acabamos de comentar queda corroborada por la crítica periodística publicada en el *Stavanger Aftenblad* (Reed, 2005) a un concierto que tuvo lugar el 6 de octubre de 2005, donde la Orquesta Sinfónica de Stavanger interpretó *Ode til ensomheten*. El mismo programa incluía el *Concierto para piano N.º 21 en Do mayor* de Mozart, *Nachtlied* de Schumann y *Schicksahlslied* de Brahms. Lo primero que nos puede llamar la atención es la asociación de la obra con un repertorio de claros tintes clásicos, en cuanto a su carácter armónico y estilístico. El periodista confirma esta intención al sacar a colación la interpretación de la obra de Valen para alabar las dimensiones brahmsianas que el director consiguió alcanzar gracias al énfasis puesto en la dinámica y el fraseo de la obra (Reed, 2005). Referencias como ésta nos hacen preguntarnos si el oyente ha tenido alguna vez la oportunidad de escuchar *Ode til ensomheten* tal y como fue concebida. Hemos de tener en cuenta que la obra jamás fue publicada o interpretada mientras el compositor se encontraba con vida, posteriormente ha ocupada en escasas ocasiones las salas de conciertos y, cuando lo ha hecho, ha sido muy probablemente bajo la influencia de un estilo postromántico. Podemos llegar a pensar que la inadecuada interpretación del legado de Valen sea una de las razones por las que su música siga siendo hoy día una gran desconocida para el público, incluso en Noruega.

Para terminar existe un factor que nos hace dudar de la posibilidad que ha tenido el musicólogo o el músico de acceder en profundidad al nivel poiético original de *Ode til ensomheten*. Con la primera edición de la obra de Valen la editorial Harald Lyche & Co's Musikkforlag no sólo optó por alterar la duración estimada de la pieza sino también por traducir su título original del noruego al inglés, convirtiéndose pues en *Ode to solitude* (Norsk Musikkarv, 2017). Esta modificación puede haber llevado al académico a pensar que, en el caso de que la obra contase con un programa externo, muy probablemente compartiese el mismo título. En este caso la traducción conduciría a un error, dado que en la tradición literaria noruega sucede como en la española, una oda -o texto- se suele dedicar “a” (“til” en noruego) una persona u objeto, mientras que la tradición literaria inglesa ha empleado a lo largo de la historia tanto la preposición “to” como “on”. “On” en este caso haría más referencia a “sobre” (temática), aunque tanto en español como en noruego se ha seguido prefiriendo “a” (“til”). En las obras de John Keats encontramos varios ejemplos: *Ode to a Nightingale* se traduce al español como *Oda a un ruiseñor* y en noruego como *Ode til en nattergal*, y *Ode on a Grecian urn* lo haría respectivamente como *Oda a una urna griega* y *Ode til en gresk vase*. Según esta teoría todas las partituras publicadas como *Ode to solitude* -muy probablemente todas las existentes hoy día- serían erróneas, así como la utilización del título en grabaciones -como la de la Orquesta Filarmónica de Bergen (Valen, 1999)-, programas de conciertos, o menciones académicas -como las de Bjarne Kortsen en los tres volúmenes dedicados a Valen y a su obra (1965a), (1965b) y (1965c)-.

5. **Discusión y conclusiones**

El acercamiento semiótico a *Ode til ensomheten* concluye con un análisis holístico de la comunicación musical, es decir, un enfoque a mayor escala que se preocupa por concebir los distintos estadios del proceso comunicativo como un todo, tal y como muestra el nivel 6 del diagrama de la Figura 16 (página 34). En este nivel contemplamos el discurso desde una especie de ángulo cenital que muestra cómo la obra ha cobrado la profundidad simbólica y la coherencia formal de las que carecía anteriormente. El regreso de Fartein Valen a Valevåg en 1938 deja de ser por lo tanto un hecho anecdótico para convertirse en uno de los momentos más relevantes de su carrera personal y artística, tal y como él mismo celebra con *Ode til ensomheten*, un tributo a la cumbre compositiva alcanzada bajo el sosiego de la vida en un ambiente familiar y rural. Como advertimos al abordar esta investigación, la concepción del poema *Ode on solitude* de Alexander Pope como programa de la obra es la clave para comprender el curso semiótico de la misma.

Las distintas metodologías empleadas a lo largo de este Trabajo Fin de Máster han probado ser las adecuadas para conseguir dichos efectos. La Pitch-Class Set Theory nos ha permitido llevar a cabo una exhaustiva descomposición motívica del tratamiento melódico de la obra, esencial a la

hora de reconsiderar la concepción formal que habían otorgado estudios previos como el de Kortsen (1965b) y Kvinge Tjøme (1984). La teoría de los isótopos de Eero Tarasti (1994), basándose en los resultados obtenidos según la metodología anterior, ha servido de gran utilidad a la hora de estudiar la relación música y texto entre la obra de Valen y Pope, otorgando a nuestro estudio una riqueza narrativa que supera los límites del mero análisis formal. Por último, a nivel perceptivo -o estésico- la teoría de las relaciones de conformidad de Leonard Meyer (1973) nos ha dado la posibilidad de analizar el grado de recepción de la comunicación musical por parte del oyente, y la relación directa que Valen pudiese haber pretendido establecer con el mismo a través de la partitura.

A nivel general la comprensión de la construcción tanto interna como externa de la obra ha probado contar con gran importancia a la hora de establecer una relación formal, funcional y -posteriormente- simbólica de los distintos conjuntos. La división de la comunicación musical en estadios propuesta por Jean-Jacques Nattiez (2011) ha supuesto el marco idóneo para poder obtener un enfoque preciso a la par que íntegro, concediendo a la obra tridimensionalidad y congruencia, tanto a menor como a mayor escala. Es decir, podemos afirmar que gracias a una precisa delimitación motivica en el análisis inmanente de *Ode til ensomheten* hemos podido advertir en estos conjuntos una funcionalidad formal, la cual nos ha llevado a concebir la obra como una fuga de escuela en el análisis poiético-interno, un papel actorial y -por lo tanto- narrativo durante el análisis poiético-externo, y ha contribuido a su vez a inferir una determinada coherencia perceptiva durante la recepción de la comunicación en la dimensión estésica.

Además de tratarse del análisis más reciente e íntegro realizado sobre *Ode til ensomheten*, el presente Trabajo Fin de Máster representa el primer texto biográfico en castellano sobre el compositor Fartein Valen y su estilo compositivo, convirtiéndose pues en una obra de referencia a la hora de estudiar el surgimiento y la evolución de la música atonal en Noruega y Escandinavia en el ámbito académico hispanohablante. Además, el hecho de que en España se desconozca el vínculo personal, profesional y artístico tan importante que existió entre Valen y este país crea un vacío cultural que este estudio pretende compensar.

Ode til ensomheten se convierte pues en un ejemplo representativo del legado del compositor noruego al presentar rasgos característicos que definen su estilo de madurez, tal y como son la utilización de formas fijas clásicas, la recurrencia motivica y su crecimiento orgánico como elemento esencial a nivel melódico, funcional y simbólico, y el papel que ocupa la selección y utilización de un programa determinado para la concepción de la obra. Por este motivo el enfoque metodológico utilizado para esta obra en particular podría ser extrapolado a cualquier otro trabajo de Valen, bien sea escrito durante este período, o con posterioridad al *opus 5* (considerada su primera obra atonal).

Limitaciones

Cuando surgió la hipótesis de la posible relación entre *Ode til ensomheten* y el poema *Ode on solitude* de Alexander Pope, nos encontramos con la incertidumbre de si el compositor realmente conocía el texto del poeta británico. Gracias en primer lugar al catálogo de Margit Westbøe (1950), de la biblioteca privada del músico, y a la posterior visita en persona de ésta en su finca en Valevåg, pudimos resolver esta duda lo suficientemente temprano como para emprender el curso pertinente de esta investigación. Con respecto a la metodología empleada, tal y como comentamos en la presentación de los Resultados, supuso un factor a tener en cuenta a la hora de exponer los datos obtenidos, por la subjetividad que caracteriza el análisis semiótico. Por ello la tripartición de Nattiez (1990) ha sido concebida mayormente como un diagrama mental con el que poder abordar los distintos estadios del proceso comunicativo musical, y no como una herramienta de investigación *per se*. Para ello nos hemos servido de métodos más específicos como los nombrados anteriormente.

Por último existe un nivel del análisis semiótico que, por la dificultad de su puesta en práctica, nos ha llevado a replantear su enfoque. Nos referimos al nivel estésico-externo, tal y comentamos durante su estudio. Analizar el proceso cognitivo ocurrido en la mente del oyente al escuchar la obra por primera vez resulta una tarea ardua y demasiado especializada. Además la figura del investigador resulta en este caso prácticamente irrelevante, por contar con unos conocimientos previos a la escucha que le condicionan completamente. Es aquí donde reside la mayor limitación encontrada durante nuestro estudio. A ésta se une la distancia que existe entre las indicaciones musicales dictadas por el compositor en los manuscritos y aquellas que han sido empleadas durante la grabación e interpretación de la obra a lo largo de las últimas décadas. En este caso la manifestación sonora de *Ode til ensomheten*, tal y como Valen la había entendido, y su correspondiente percepción auditiva constituyen un aspecto hasta el momento desconocidos tanto para el musicólogo como para el oyente.

Prospectiva

Esta afirmación nos lleva pues a considerar la prospectiva que presenta este Trabajo Fin de Máster. Tanto la temática y objetivos de este estudio como la metodología empleada ya han obtenido el interés de ciertos ámbitos musicales de Noruega, concretamente de la zona oeste del país donde Bergen es la ciudad más relevante. Esto ha conllevado que nuestra investigación haya sido incluida dentro de proyectos académicos de distinta índole. Uno de ellos consiste en la participación en un coloquio sobre Fartein Valen y su recepción actual organizado por la investigadora y pianista Annabel Guaita, quien realizó su doctorado interpretativo sobre Valen y su relación con la Segunda Escuela de Viena: *Critical Reflection. A Performer's Reflections on the Piano Music by Fartein Valen, informed by the Performance Practice of The Second Viennese*

School (2014). El coloquio tendrá lugar en la casa del compositor, en Valevåg, bajo el festival *Fartein Valen-Festivalen* en abril de 2020. Al panel acudirán especialistas del ámbito de la filosofía, la lingüística, la musicología y la teología. Uno de nuestras aportaciones consistirá en crear una audición alternativa de *Ode til ensomheten* que se rija por las indicaciones originales del compositor. El material sonoro se obtendrá gracias a la manipulación digital del sonido mediante el empleo de un secuenciador.

Por otro lado la revista noruega de musicología *Studia Musicologica Norvegica*, (<https://www.idunn.no/smn>), desea contar con un artículo basado en esta investigación para la edición anual de 2020. Siguiendo esta misma línea, nuestro deseo es el de expandir los resultados alcanzados con esta investigación en una tesis doctoral de temática y metodología similar a este Trabajo Fin de Máster. Son muchas las vertientes que podrían resultar pertinentes, como la selección programática de Valen en sus obras, los rasgos característicos de otras composiciones del año 1939, o la relación entre el compositor y España, entre otras cuestiones. El empleo de la PC Set Theory y el de la semiótica han resultado muy válidos a la hora de afrontar la obra de Valen, a la par que compatibles, por lo que sería conveniente seguir contando con ellos.

Para finalizar, tanto la figura como la música de Fartein Valen han ocupado un papel secundario en el ámbito académico noruego a lo largo de los últimos años, donde el interés general se ha centrado mayormente en aspectos personales o anecdóticos, algo que el compositor ya padeció en vida. *Ode til ensomheten* supuso una “auto-consagración”, un auto-reconocimiento artístico que no llegó a nivel nacional o internacional hasta diez años más tarde de su composición, cuando a Valen tan sólo le quedaban pocos años de vida. Hoy día, probablemente por ignorancia, tanto Valen como su obra aún no han obtenido el lugar que merecen dentro de la música atonal europea de la primera mitad del siglo XX. Simplemente por este motivo este Trabajo Fin de Máster ha resultado pertinente.

6. Bibliografía

- Andersson, M. (2008, julio 4). Valen som romantiker. *Morgenbladet*. Recuperado de https://morgenbladet.no/kultur/2008/valen_som_romantiker
- Cazamian, L., & Legouis, E. (1933). *A History of English Literature*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music* (Traducido por Carolyn Abbate). New Haven and London: Yale University Press.
- Gedatge, A. (1990). *Tratado de Fuga*. Madrid: Real Musical.
- González Martínez, J. M. (1998). La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario. *Imafronte*, N^o 12-13, 151-162. Recuperado de Dialnet.
- Gould, G. (1992). *Glenn Gould Plays Contemporary Music* [CD]. New York: Sony Classical.
- Guaita, A. (2014). *Critical Reflection. A Performer's Reflections on the Piano Music by Fartein Valen, informed by the Performance Practice of The Second Viennese School* (PhD). Universitetet i Bergen, Bergen.
- Gurvin, O. (1938). *Frå tonalitet til atonalitet*. Oslo: Aschehoug.
- Gurvin, O. (1959). *Musikkleksikon*. Oslo: Dreyer.
- Gurvin, O. (1962). *Fartein Valen. En banebryter i nyere norsk musikk*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Homer. (1849). *Odyssey*. London: Milner and Sowerby.
- Keats-Shelley House. (2019, abril de). O Solitude, John Keats. Recuperado de Keats-Shelley House website: <http://www.keats-shelley-house.org/en/works/works-john-keats/john-keats-o-solitude>
- Kierkegaard, S. (1980). *The Concept Of Anxiety*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1992). *Concluding Unscientific Postscript To Philosophical Fragments*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kortsen, B. (1965a). *Fartein Valen: Life and Music. Volume I: His Life (A Biography)*. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Kortsen, B. (1965b). *Fartein Valen: Life and Music. Volume II: The Music (Analyses)*. Oslo: Johan Grundt Tanum.

- Kortsen, B. (1965c). *Fartein Valen: Life and Music. Volume III*. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Kvalbein, A. (2016). Frå «den sorte gryte» og ut i verda: Fartein Valen og Pauline Hall i ISCM. *Studia Musicologica Norvegica*, 42, 27-51.
- Kvinge Tjøme, B. (1984). *Særtrekk ved satsteknikken i Fartein Valens ensatsige orkesterstykker* (Master). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Kvinge Tjøme, B. (2002). *The Articulation of Sonata Form in Atonal Works by Fartein Valen. Analyses of his Violin Concerto Op. 37 & Symphony No.3, Op. 41*. Oslo: Unipub AS.
- Kvinge Tjøme, B. (2012). *Trekkfuglen. Komponisten Fartein Valen*. Oslo: Novus Forlag.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and explorations*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Nasjonalbiblioteket. (2015, de abril de). Fartein Valens fiolinkonsert [Youtube]. Recuperado 3 de mayo de 2019, de Youtube website: <https://www.youtube.com/watch?v=O2Te8aA7pNo>
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (C. Abbate, Trad.). New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, J.-J. (2011). Semiología musical: El caso de Debussy. En *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 14-51). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Norden, H. (1977). *Foundation studies in Fugue*. New York: Crescendo Publishing.
- Norsk Musikkarv. (2017, junio 5). Ode til ensomheten for orkester, Op. 35. Fartein Valen. Recuperado 11 de mayo de 2019, de Norsk Musikkarv website: <https://www.musikkarven.no/komponister/valen/verker/ode-til-ensomheten-for-orkester-op.-35---fartein-valen.html>
- Pasticci, S. (1995). Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale. *Bollettino del GATM semestrale di analisi e teoria musicale*, 2.1. Recuperado de https://www.academia.edu/1065475/Teoria_degli_insiemi_e_analisi_della_musica_post-tonale
- Pope, A. (1878). *The Poetical Works of Alexander Pope*. London: George Bell and Sons York Street.
- Reed, R. (2005, octubre 10). Eminent pianist. *Stavanger Aftenblad*. Recuperado de <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/98wWl/Eminent-pianist>

- Reitan Jacobsen, M. (2014). *Fartein Valens Atonale Polyfoni* (Master). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Schmidt, M. (2018, junio 27). Quartett (D-moll) für 2 violinen, viola und violoncello [First string quartet in D-minor] Op. 7 (1904/05). Recuperado 20 de abril de 2019, de Arnold Schönberg Center website: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/quartett-d-moll-fuer-2-violinen-viola-und-violoncello-op-7-1904-1905>
- Schuijjer, M. (2008). *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
- Tarasti, E. (2000). *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tromm Lindvig, K. (2004, junio 18). Masinandraina: Valens mytiske fortid. *Ballade*. Recuperado de <http://www.ballade.no/sak/masinandraina-valens-mytiske-fortid/>
- Valen, F. (1939a). *Mus.ms. 4535a Fartein Valen: «Ode til ensomheten», op. 35*. Recuperado de <https://www.nb.no/nbsok/nb/8b36680e4948182376ffede18715e110.nbdigital?lang=no#0>
- Valen, F. (1939b). *Mus.ms. 4535b Fartein Valen: «Ode til ensomheten», op. 35*. Recuperado de <https://www.nb.no/nbsok/nb/96684e9f16bb75bb811360b5744b9488.nbdigital?lang=no#0>
- Valen, F. (1939c). *Mus.ms. 4535d Fartein Valen: «Ode til ensomheten», op. 35*. Recuperado de <https://www.nb.no/nbsok/nb/776135e00d19f9582aa09fd4f3584380.nbdigital?lang=no#0>
- Valen, F. (1965). *Ode to Solitude* (No. 15. The Fartein Valen Society). Oslo: Harald Lyche & CO.s Musikforlag.
- Valen, F. (1999). *The Eternal (Fartein Valen)* (Bergen Philharmonic Orchestra; Ceccato, director). Noruega: Simax Classics.
- Valen, F. (2009). *Fartein Valen. Orchestral Music Vol. III* (Interpretado por Stavanger Symphony Orchestra; Eggen, director). Suecia: BIS Records AB.
- Valen-Sendstad, F. (2016). *Mennesket. Fartein Valen*. Stavanger: Hertevig Forlag.
- Vollsnes, A. O. (1990). Fartein Valen (1887-1952). En ny datering av hans komposisjoner. *Studia Musicologica Norvegica*, 16, 195-202.

- Vollsnes, A. O. (2004, octubre 21). Et eget århundre: Valens Mallorca-triptryk. *Ballade*. Recuperado de <http://www.ballade.no/sak/et-eget-arhundre-valens-mallorca-triptryk/>
- Walker, P. M. (2001a). *Fugue*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>
- Walker, P. M. (2001b). *Fugue d'école*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051714>
- Westbøe, M. (1950). *Katalog over Fartein Valens boksamling*. Recuperado de <https://www.nb.no/items/40f9119649e02ee52fadf85d4be5f89c?page=0&searchText=westbøe%20fartein%20valen>

7. Anexos

APPENDICE

FORME PRIMARIE E VETTORI INTERVALLARI DEGLI INSIEMI DI CLASSI DI ALTEZZE

nome	cl. altezze	vettore	nome	cl. altezze	vettore
3-1(12)	0,1,2	210000	9-1	0,1,2,3,4,5,6,7,8	876663
3-2	0,1,3	111000	9-2	0,1,2,3,4,5,6,7,9	777663
3-3	0,1,4	101100	9-3	0,1,2,3,4,5,6,8,9	767763
3-4	0,1,5	100110	9-4	0,1,2,3,4,5,7,8,9	766773
3-5	0,1,6	100011	9-5	0,1,2,3,4,6,7,8,9	766674
3-6(12)	0,2,4	020100	9-6	0,1,2,3,4,5,6,8,10	686763
3-7	0,2,5	011010	9-7	0,1,2,3,4,5,7,8,10	677673
3-8	0,2,6	010101	9-8	0,1,2,3,4,6,7,8,10	676764
3-9(12)	0,2,7	010020	9-9	0,1,2,3,5,6,7,8,10	676683
3-10(12)	0,3,6	002001	9-10	0,1,2,3,4,6,7,9,10	668664
3-11	0,3,7	001110	9-11	0,1,2,3,5,6,7,9,10	667773
3-12(4)	0,4,8	000300	9-12	0,1,2,4,5,6,8,9,10	666963
4-1(12)	0,1,2,3	321000	8-1	0,1,2,3,4,5,6,7	765442
4-2	0,1,2,4	221100	8-2	0,1,2,3,4,5,6,8	665542
4-3(12)	0,1,3,4	212100	8-3	0,1,2,3,4,5,6,9	656542
4-4	0,1,2,5	211110	8-4	0,1,2,3,4,5,7,8	655552
4-5	0,1,2,6	210111	8-5	0,1,2,3,4,6,7,8	654553
4-6(12)	0,1,2,7	210021	8-6	0,1,2,3,5,6,7,8	654463
4-7(12)	0,1,4,5	201210	8-7	0,1,2,3,4,5,8,9	645652
4-8(12)	0,1,5,6	200121	8-8	0,1,2,3,4,7,8,9	644563
4-9(6)	0,1,6,7	200022	8-9	0,1,2,3,6,7,8,9	644464
4-10(12)	0,2,3,5	122010	8-10	0,2,3,4,5,6,7,9	566452
4-11	0,1,3,5	121110	8-11	0,1,2,3,4,5,7,9	565552
4-12	0,2,3,6	112101	8-12	0,1,3,4,5,6,7,9	556543
4-13	0,1,3,6	112011	8-13	0,1,2,3,4,6,7,9	556453
4-14	0,2,3,7	111120	8-14	0,1,2,4,5,6,7,9	555562
4-Z15	0,1,4,6	111111	8-Z15	0,1,2,3,4,6,8,9	555553
4-16	0,1,5,7	110121	8-16	0,1,2,3,5,7,8,9	554563
4-17(12)	0,3,4,7	102210	8-17	0,1,3,4,5,6,8,9	546652
4-18	0,1,4,7	102111	8-18	0,1,2,3,5,6,8,9	546553
4-19	0,1,4,8	101310	8-19	0,1,2,4,5,6,8,9	545752
4-20(12)	0,1,5,8	101220	8-20	0,1,2,4,5,7,8,9	545662
4-21(12)	0,2,4,6	030201	8-21	0,1,2,3,4,6,8,10	474643
4-22	0,2,4,7	021120	8-22	0,1,2,3,5,6,8,10	465562
4-23(12)	0,2,5,7	021030	8-23	0,1,2,3,5,7,8,10	465472
4-24(12)	0,2,4,8	020301	8-24	0,1,2,4,5,6,8,10	464743
4-25(6)	0,2,6,8	020202	8-25	0,1,2,4,6,7,8,10	464644

nome	cl. altezze	vettore	nome	cl. altezze	vettore
4-26(12)	0,3,5,8	012120	8-26	0,1,2,4,5,7,9,10	456562
4-27	0,2,5,8	012111	8-27	0,1,2,4,5,7,8,10	456553
4-28(3)	0,3,6,9	004002	8-28	0,1,3,4,6,7,9,10	448444
4-Z29	0,1,3,7	111111	8-Z29	0,1,2,3,5,6,7,9	555553
5-1(12)	0,1,2,3,4	432100	7-1	0,1,2,3,4,5,6	654321
5-2	0,1,2,3,5	332110	7-2	0,1,2,3,4,5,7	554331
5-3	0,1,2,4,5	322210	7-3	0,1,2,3,4,5,8	544431
5-4	0,1,2,3,6	322111	7-4	0,1,2,3,4,6,7	544332
5-5	0,1,2,3,7	321121	7-5	0,1,2,3,5,6,7	543342
5-6	0,1,2,5,6	311221	7-6	0,1,2,3,4,7,8	533442
5-7	0,1,2,6,7	310132	7-7	0,1,2,3,6,7,8	532353
5-8(12)	0,2,3,4,6	232201	7-8	0,2,3,4,5,6,8	454422
5-9	0,1,2,4,6	231211	7-9	0,1,2,3,4,6,8	453432
5-10	0,1,3,4,6	223111	7-10	0,1,2,3,4,6,9	445332
5-11	0,2,3,4,7	222220	7-11	0,1,3,4,5,6,8	444441
5-Z12(12)	0,1,3,5,6	222121	7-Z12	0,1,2,3,4,7,9	444342
5-13	0,1,2,4,8	221311	7-13	0,1,2,4,5,6,8	443532
5-14	0,1,2,5,7	221131	7-14	0,1,2,3,5,7,8	443352
5-15(12)	0,1,2,6,8	220222	7-15	0,1,2,4,6,7,8	442443
5-16	0,1,3,4,7	213211	7-16	0,1,2,3,5,6,9	435432
5-Z17(12)	0,1,3,4,8	212320	7-Z17	0,1,2,4,5,6,9	434541
5-Z18	0,1,4,5,7	212221	7-Z18	0,1,2,3,5,8,9	434442
5-19	0,1,3,6,7	212122	7-19	0,1,2,3,6,7,9	434343
5-20	0,1,3,7,8	211231	7-20	0,1,2,4,7,8,9	433452
5-21	0,1,4,5,8	202420	7-21	0,1,2,4,5,8,9	424641
5-22(12)	0,1,4,7,8	202321	7-22	0,1,2,5,6,8,9	424542
5-23	0,2,3,5,7	132130	7-23	0,2,3,4,5,7,9	354351
5-24	0,1,3,5,7	131221	7-24	0,1,2,3,5,7,9	353442
5-25	0,2,3,5,8	123121	7-25	0,2,3,4,6,7,9	345342
5-26	0,2,4,5,8	122311	7-26	0,1,3,4,5,7,9	344532
5-27	0,1,3,5,8	122230	7-27	0,1,2,4,5,7,9	344451
5-28	0,2,3,6,8	122212	7-28	0,1,3,5,6,7,9	344433
5-29	0,1,3,6,8	122131	7-29	0,1,2,4,6,7,9	344352
5-30	0,1,4,6,8	121321	7-30	0,1,2,4,6,8,9	343542
5-31	0,1,3,6,9	114112	7-31	0,1,3,4,6,7,9	336333
5-32	0,1,4,6,9	113221	7-32	0,1,3,4,6,8,9	335442
5-33(12)	0,2,4,6,8	040402	7-33	0,1,2,4,6,8,10	262623
5-34(12)	0,2,4,6,9	032221	7-34	0,1,3,4,6,8,10	254442
5-35(12)	0,2,4,7,9	032140	7-35	0,1,3,5,6,8,10	254361
5-Z36	0,1,2,4,7	222121	7-Z36	0,1,2,3,5,6,8	444342
5-Z37(12)	0,3,4,5,8	212320	7-Z37	0,1,3,4,5,7,8	434541
5-Z38	0,1,2,5,8	212221	7-Z38	0,1,2,4,5,7,8	434442

nome	cl. altezze	vettore	nome	cl. altezze	vettore
6-1(12)	0,1,2,3,4,5	543210			
6-2	0,1,2,3,4,6	443211			
6-Z3	0,1,2,3,5,6	433221	6-Z36	0,1,2,3,4,7	
6-Z4(12)	0,1,2,4,5,6	432321	6-Z37(12)	0,1,2,3,4,8	
6-5	0,1,2,3,6,7	422232			
6-Z6(12)	0,1,2,5,6,7	421242	6-Z38(12)	0,1,2,3,7,8	
6-7(6)	0,1,2,6,7,8	420243			
6-8(12)	0,2,3,4,5,7	343230			
6-9	0,1,2,3,5,7	342231			
6-Z10	0,1,3,4,5,7	333321	6-Z39	0,2,3,4,5,8	
6-Z11	0,1,2,4,5,7	333231	6-Z40	0,1,2,3,5,8	
6-Z12	0,1,2,4,6,7	332232	6-Z41	0,1,2,3,6,8	
6-Z13(12)	0,1,3,4,6,7	324222	6-Z42(12)	0,1,2,3,6,9	
6-14	0,1,3,4,5,8	323430			
6-15	0,1,2,4,5,8	323421			
6-16	0,1,4,5,6,8	322431			
6-Z17	0,1,2,4,7,8	322332	6-Z43	0,1,2,5,6,8	
6-18	0,1,2,5,7,8	322242			
6-Z19	0,1,3,4,7,8	313431	6-Z44	0,1,2,5,6,9	
6-20(4)	0,1,4,5,8,9	303630			
6-21	0,2,3,4,6,8	242412			
6-22	0,1,2,4,6,8	241422			
6-Z23(12)	0,2,3,5,6,8	234222	6-Z45(12)	0,2,3,4,6,9	
6-Z24	0,1,3,4,6,8	233331	6-Z46	0,1,2,4,6,9	
6-Z25	0,1,3,5,6,8	233241	6-Z47	0,1,2,4,7,9	
6-Z26(12)	0,1,3,5,7,8	232341	6-Z48(12)	0,1,2,5,7,9	
6-27	0,1,3,4,6,9	225222			
6-Z28(12)	0,1,3,5,6,9	224322	6-Z49(12)	0,1,3,4,7,9	
6-Z29(12)	0,1,3,6,8,9	224232	6-Z50(12)	0,1,4,6,7,9	
6-30(12)	0,1,3,6,7,9	224223			
6-31	0,1,3,5,8,9	223431			
6-32(12)	0,2,4,5,7,9	143250			
6-33	0,2,3,5,7,9	143241			
6-34	0,1,3,5,7,9	142422			
6-35(2)	0,2,4,6,8,10	060603			

Anexo 1: Formas primarias y vectores interválicos de los conjuntos de clases de alturas según Allen Forte (Pasticci, 1995, pp. 99-101).

EXPOSICIÓN								
1ª Presentación								
1	2	3	4	5	6	7	8	9
		M2	M3	M4	M5	M6		
			M3	M4'		B1'		
M1						M2'		B2

2ª Presentación							
10	11	12	13	14	15	16	17
	M1	M3		M3-T			
B4				B1			
	M2		M4'	M5	M6		

3ª Presentación					
18	19	20	21	22	23
M2'		M4'	M5	M6	
M2'		C1		B2	C1
M1		B2	B1		B2

DESARROLLO								
1º Divertimento								
24	25	26	27	28	29	30	31	32
M1'		B1	M1'	B1	B2	B1	M4'	B1
M4'	M5'		M1'		M3'			B3
C1	M4'				B1		M1'	C2
C2		B1	C1		B1		M4'	
B2		C1	A2		M1		M2	M4'

33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
M3'		M5'	C2	M4'					B1	
M4'		B1	B4	B4		C1		M3	M3'	M4'
M3'	B1	M3'	B3		M5'		M6'	M6'		M6'
B4		B1		B1						
M2'		B1		M4		M2'	B4	M6	B4	

2º Divertimento								
44	45	46	47	48	49	50	51	52
B1			M1			M5'		
	M1'		M2'		M1		M2	
	M3'		B1			M3'		
	B4							
		C2		M3'		M4		M2

53	54	55	56	57	58	59
M5'		M6		B4		
M2		B1				
B3			M3		B4	
M5		B4				

RECAPITULACIÓN														
1ª Presentación														
60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
		M2			B2	B4				B4	M5'			
	M3		B2	B2	B1		M3'	B1	B3		B4			
							M3'	M3'	C1					
	PEDAL		A1				C1		M2	M4'	M5	M6		

2ª Presentación													
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
M1'	M1'	M3'		M4'		M3'							
	B3	M3'			B2		B2						
		C2		B4	B4	C1	M3'	B1	M4'	M5	M6	B4	B2
				M2				M3'		M3			

3ª Presentación (Cadencia)									
87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
	M2			M4					
		M3			M2'			M3'	
						M2'			
M1'				M1'			B2		A1

Anexo 2: Esquema de la configuración motivica de *Ode til ensomheten* (elaboración propia a partir del manuscrito *Mus.ms. 4535B*, Valen, 1939b).

Listado de obras de Fartein Valen

Opus	Título	Fecha
1	Legende para piano	1908
2	Sonata N.º 1 para piano	1912
-	Cuarteto de cuerda N.º 0	1909
-	Salmo 121 para coro y orquesta	1911
3	Sonata para violín y piano	1919
4	Ave Maria para soprano y orquesta	1920
5	Trío para violín, violonchelo y piano	1924
6	Tres poemas de Goethe para soprano y piano: - <i>Sakontala</i> - <i>Weiss wie Lilien</i> - <i>Suleika</i>	1927
7	Mignon. Dos poemas de Goethe para soprano y orquesta: - <i>So lasst mich scheinen</i> - <i>Heiss mich nicht reden</i>	1927
8	Dos poemas chinos (Hans Bethge) para voz y orquesta: - <i>In Erwartung des Freundes</i> - <i>Der Abschied des Freundes</i>	1927
9	Darest Thou now, o Soul para voz y orquesta (Walt Whitman)	1928
10	Cuarteto de cuerdas N.º 1	1929
11	Pastorale para orquesta	1930
12	Hvad est du dog skjønn , (H. A. Brorson) motete para coro mixto a cappella	1930
13	Cuarteto de cuerdas N.º 2	1931
14	Dos motetes para coro femenino a cappella: - <i>Quomodo sedet sola civitas</i> - <i>Regina coeli laetare</i>	1931
15	Dos motetes para coro masculino a cappella: - <i>O Salutaris Hostia</i> - <i>Quia vidisti me</i>	1931
16	Dos motetes para coro mixto a cappella: - <i>Et dices in die illa</i> - <i>Deus noster refugium et virtus</i>	1932

17.1	Sonetto di Michelangelo para orquesta	1932
17.2	Cantico di Ringraziamento para orquesta	1933
18.1	Nenia para orquesta	1933
18.2	An die Hoffnung para orquesta	1933
19	Epithalamion para orquesta	1933
20	Le Cimetière marin para orquesta	1934
21	La Isla de las Calmas para orquesta	1934
22	Cuatro piezas para piano: - <i>Nachtstück</i> - <i>Valse Noble</i> - <i>Lied ohne Worte</i> - <i>Gigue</i>	1936
23	Variaciones para piano	1936
24	Gavota y Musette para piano	1936
25	Motete. Kom regn fra det høie (Josua Stegmann/H. A. Brorson) para coro femenino a cappella	1936
26	Motete. O store Konge, Davids Søn (N. A. Urbimontanus) para coro masculino a cappella	1937
27	Motete. Vaagn op, min Sjæl (T. Kingo) para coro mixto a cappella	1937
28	Preludio y fuga para piano	1937
29	Dos preludios para piano	1937
30	Sinfonía N.º 1	1939
31	Dos lieder para soprano y piano: - <i>Gruppe aus dem Tartarus</i> (Schiller) - <i>Anakreons Grab</i> (Goethe)	1939
32	Die dunkle Nacht der Seele para soprano y orquesta (San Juan de la Cruz)	1939
33	Preludio y fuga para órgano	1939
34	Pastorale para órgano	1939
35	Ode til ensomheten para orquesta	1939
36	Intermezzo para piano	1949
37	Concierto para violín y orquesta	1940
38	Sonata N.º 2 para piano	1941

39	Dos lieder para soprano y piano: - <i>Denk es, o Seele</i> (E. Mörike) - <i>Tretet leise zu meinem Grabe</i> (inscripción en una tumba)	1941
40	Sinfonía N.º 2	1944
41	Sinfonía N.º 3	1946
42	Serenade para quinteto de vientos	1947
43	Sinfonía N.º 4	1949
44	Concierto para piano y orquesta	1950

Anexo 3: Listado de obras de Fartein Valen. Extraído del catálogo de Berit Kvinge Tjøme, publicado en su libro *Trekkfuglen. Komponisten Fartein Valen* (2012, pp. 687-695). La traducción es nuestra.