



**CITA Y ALUSIÓN COMO PROCEDIMIENTOS  
INTERTEXTUALES EN GLOSAS DEL LLIBRE  
VERMELL DE JOSEP SOLER**

---

**Alfonso Valdés Ramón**

Espacio Sonoro nº 50. Enero - Abril 2020

---



**CITA Y ALUSIÓN COMO PROCEDIMIENTOS INTERTEXTUALES EN GLOSAS DEL  
LLIBRE VERMELL DE JOSEP SOLER**

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b><i>INPERAYRITZ DE LA CIUTAT IOYOSA</i> .....</b>	<b>3</b>
<b><i>MARIAM MATREM</i> .....</b>	<b>9</b>
<b>STELLA SPLENDENS .....</b>	<b>11</b>
<b><i>POLORUM REGINA</i> .....</b>	<b>14</b>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>16</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>18</b>

## CITA Y ALUSIÓN COMO PROCEDIMIENTOS INTERTEXTUALES EN *GLOSAS DEL LLIBRE VERMELL* DE JOSEP SOLER

### Resumen

Dentro del extenso catálogo de compositores españoles de la segunda mitad del siglo xx que han dedicado parte de su actividad creativa al órgano, destaca la figura del catalán Josep Soler por ser uno de los que más obras ha dedicado al «rey de los instrumentos». De entre todas ellas merece especial atención la tetralogía denominada como *Glosas del Llibre Vermell* debido a que el conjunto de las cuatro composiciones que la integran además de presentar rasgos estilísticos tanto de su primera etapa de creación centrada en el dodecafonismo, como de la de madurez en la que domina el atonalismo libre con el acorde de Tristán de Wagner como piedra angular, éstas están vinculadas entre sí por la presencia de elementos compositivos propios de la música del siglo xiv. En lo que concierne al estudio estético-técnico de la presente colección, ha sido necesario recurrir a la perspectiva analítica de la intertextualidad musical puesto que los procedimientos de cita y alusión son los que mejor se han adaptado para tal cometido.

**Palabras clave:** Josep Soler, intertextualidad musical, *Llibre Vermell*, glosa.

## QUOTATION AND ALLUSION AS INTERTEXTUAL PROCEDURES IN JOSEP SOLER'S *GLOSAS DEL LLIBRE VERMELL*

### Abstract

Within the extensive catalog of Spanish composers during the second half of the twentieth century, the figure of the Catalan Josep Soler stands out for being one of the most who devoted most of his works to the organ. Among all of his works, the tetralogy called *Glosas del Llibre Vermell* deserves special attention because the set of the four compositions not only they present stylistic features both of its first stage of creation centered on dodecaphonism, and of maturity in the one that dominates the free atonalism with the Wagner's Tristan chord as the cornerstone but also are linked to each other by the presence of compositional elements typical of the music of the fourteenth century. With regards to the aesthetic-technical study of the present collection, it has been necessary to resort to the analytical perspective of musical intertextuality, since the appointment and allusion procedures are the ones that have been best adapted for this purpose.

**Keywords:** Josep Soler, musical intertextuality, *Llibre Vermell*, glosa.

## Introducción

Dentro del extenso corpus de obras para órgano de Josep Soler merece especial atención la colección denominada *Glosas del Llibre Vermell* debido a la heterogeneidad estilística y técnica que puede observarse en cada una de las cuatro piezas que la integran. Como prueba de esta diversidad estilística la primera de las cuatro, *Inperayritz de la ciutat ioyosa*, data del año 1965 y está influenciada por el estilo dodecafónico que Soler empleó entre 1965 y 1975<sup>1</sup>. Dicho estilo contrasta con el atonalismo libre que presentan las tres composiciones restantes –*Mariam matrem*, *Stella Splendens* y *Polorum Regina*– y que se corresponde con la etapa de madurez de Josep Soler al estar compuestas el 22 de enero de 2006, el 29 de enero de 2006 y en marzo de 2009<sup>2</sup> respectivamente. Por otra parte, el título escogido por Soler para definir esta tetralogía organística aporta dos factores fundamentales para la comprensión de la ya mencionada disparidad estilístico-técnica. El primero se refiere a las cuatro composiciones homónimas que Josep Soler escoge del *Llibre Vermell* de Montserrat, las cuales actúan como hilo conductor de toda la colección debido a su presencia tanto en los títulos de cada pieza a modo de símil como en el tratamiento melódico. En lo que respecta al segundo factor, Soler muestra especial atención a la técnica de la glosa que Antonio de Cabezón emplea en sus tientos<sup>3</sup> y que el catalán incorpora al discurso creativo de sus *Glosas del Llibre Vermell* a través de diversas variaciones del material melódico, rítmico y armónico.

Para abordar el estudio técnico de *Glosas del Llibre Vermell* ha sido necesario recurrir a la perspectiva analítica de la intertextualidad musical por ser la más idónea debido al tratamiento de la sistematización musical que Josep Soler lleva a cabo en esta colección. El término intertextualidad tiene su origen en la teoría literaria y fue acuñado en 1960 por Julia Kristeva para referirse a que «todo texto se construye como mosaico

---

<sup>1</sup> MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000, p. 83.

<sup>2</sup> SOLER, Josep. *Glosas del Llibre Vermell*, Barcelona, Clivis, pp. 11-20.

<sup>3</sup> BRUACH, Agustí. «La música de órgano como liturgia sonora de un memorial íntimo». *Josep Soler i Sardá. Componer y vivir*. Joan Cursó (coord.). Barcelona, Libros del Innombrable, 2019, p. 114.

de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»<sup>4</sup>. En 1962 Gérard Genette toma como base la definición realizada por Kristeva de dicho término y lo amplía estableciendo cinco tipos de relaciones transtextuales, de los cuales se ha extraído el primero por ser el que mejor se adapta a los objetivos del presente estudio. Según Genette:

[...] la intertextualidad es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); bajo una forma menos explícita y menos canónica, la del plagio [...], que es un préstamo no declarado, pero también literal; bajo una forma todavía menos explícita y menor literal, la de la alusión, es decir, la de un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones [...]<sup>5</sup>.

Cabe destacar que aunque la adopción por parte de la Musicología del término intertextualidad se produjo en la década de 1980 para referirse de forma general al «uso dentro de una determinada obra de uno o más elementos tomados de otra»<sup>6</sup>, se han escogido los términos propuestos por Genette de cita y alusión puesto que Josep Soler inserta en el lenguaje creativo de sus *Glosas* citas pertenecientes al *Llibre Vermell* así como alusiones a los modos rítmicos medievales, al dodecafonismo de Schönberg, o al sistema tonal mediante la utilización del acorde de Tristán de Wagner.

### ***Inperayritz de la ciutat ioyosa***

Como ya se ha mencionado en la introducción, la combinación simultánea entre sistemas musicales que se observa tanto en *Inperayritz de la ciutat ioyosa* como en el

---

<sup>4</sup> NAVARRO, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, 1997, p. vi.

<sup>5</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

<sup>6</sup> BURKHOLDER, J. Peter. «Intertextuality». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Saterley Sade (ed.). <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consultado el 10/08/2018].

resto de obras que integran esta colección genera dos tipos de procedimientos intertextuales.

El primero se refiere a la alusión al dodecafonismo schönbergiano como fundamento del lenguaje creativo de Josep Soler en la época de composición de *Inperayritz*<sup>7</sup>, debido a que esta obra está articulada de principio a fin por una serie de doce sonidos tratada de forma libre. En la ilustración 1, la sección de los teclados manuales y el inicio del pedal del órgano que abarca los compases 1 a 6 reproduce dicha serie pero con múltiples repeticiones de nota entre determinados sonidos lo que contraviene los preceptos del sistema de Schönberg<sup>8</sup> (compárese la ilustración 1 con la ilustración 2).



Ilustración 1. Josep Soler. *Inperayritz de la ciutat ioyosa*, cc. 1-6. Tratamiento serial.

<sup>7</sup> MEDINA, A. *Josep Soler...*, pp. 75-101.

<sup>8</sup> SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963, p. 148.



**Ilustración 2.** Serie dodecafónica utilizada por Josep Soler en *Inperayritz de la ciutat ioyosa*

Conviene destacar que a lo largo del desarrollo melódico de *Inperayritz* la estructura serial inicial se descompone en dos intervalos fundamentales: el de cuarta aumentada (sonidos 1 y 2 de la serie que se repite por movimiento contrario en diversos compases como en el 7, 8, 17 o 23) y el que cuarta justa (sonidos 11 y 12 de la serie, que aparece en los compases 14, 20 y 24). Por otra parte, entre los compases 24 a 26 vuelve a observarse la repetición literal de los doce sonidos de la serie.

El segundo procedimiento intertextual lo fundamenta la cita a los cinco primeros compases del *superius* de *Inperayritz* que Josep Soler inserta dentro de su discurso compositivo lo que genera una serie de condicionantes en la combinación entre los sistemas atonal-dodecafónico y modal. El primero viene representado por la estructura interválica de pentacordo más tetracordo (quinta justa más cuarta justa) que caracteriza los modos auténticos del sistema modal medieval, y que en el caso de *Inperayritz* se corresponde con el *Protus* auténtico<sup>9</sup>. Como se puede observar en la ilustración número 3, los intervalos de quinta y cuarta como parte integrante del ámbito modal de la cita se corresponden con los sonidos 1-2, 7-8 y 11-12 de la serie al simultanearse el discurso melódico del sistema modal con el dodecafónico.

<sup>9</sup> HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Madrid, Akal, 2000, pp. 79-80.





The image shows a musical score for 'Inperayritz' by Josep Soler. It consists of three systems of staves. The top system is labeled 'Dodecafonismo' and contains a melodic line with notes numbered 1 through 12. Below it is a system labeled 'Cita a Inperayritz, Protus auténtico'. The bottom system is divided into two parts: '4ª Justa' and '5ª Justa + 4ª Justa (Pentacordo) (Tetracordo)'. An arrow labeled 'Simultaneidad de sistemas musicales' points to the simultaneous systems.

**Ilustración 3.** Josep Soler. *Inperayritz de la ciutat ioyosa*, cc. 1-6. Simultaneidad de sistemas musicales

El segundo condicionante afecta al tratamiento de las variaciones o glosas rítmicas de la cita, las cuales se relacionan con la forma de variación de las interválicas de la serie. En la ilustración número 4, los procedimientos de variación a los que Soler somete el material tomado como préstamo se fundamentan en la técnica de la aumentación y dismunición de la rítmica debido a que las estructuras interválicas de *Inperayritz* se mantienen idénticas en la obra de Soler. También conviene destacar que los modos rítmicos medievales<sup>10</sup> de los que se constituye la cita –Troqueo (larga-breve) y Tribraquio (breve-breve-breve)– quedan insertados en la versión de Soler pero sometidos a variación lo que origina otros dos modos diferentes: el Yambo (breve-larga) como retrogradación del Troqueo, y el Espondeo (larga-larga) como aumentación de la figura breve del Troqueo.

<sup>10</sup> HOPPIN, R. *La música medieval...*, pp. 237-238.



Josep Soler <i>Inperayritz de la ciutat ioyosa</i>	<i>Libre vermell</i> <i>Inperayritz de la ciutat ioyosa</i>
 <p>cc. 1-5</p>	 <p>cc. 1-5</p>
 <p>cc. 15-23</p>	 <p>cc. 1-5</p>

**Ilustración 4.** Comparación entre el fragmento melódico citado y su fuente original

En lo que respecta al tratamiento armónico, la total independencia melódica que se produce entre la técnica serial y el sistema modal le resta importancia a las relaciones verticales del *Inperayritz* soleriano aunque hay que destacar el intervalo armónico de cuarta aumentada del compás 1, los dos sonidos iniciales de la serie, que vuelve a repetirse en el compás 28. También resulta interesante la sucesión de quintas justas armónicas a modo de organum paralelo que se puede observar en la ilustración número 5. Conviene recordar que este intervalo en su forma melódica constituye el primer pentacordo sobre el que se construye la escala del *Protus* auténtico de la cita, y vuelve a aparecer entre los sonidos 11 y 12 de la serie dodecafónica.



**Ilustración 5.** Josep Soler: *Inperayritz*, cc. 35 a 39. Serie de quintas justas a modo de organum paralelo.

Para finalizar *Inperayritz de la ciutat ioyosa* Josep Soler alude de nuevo a la época medieval mediante el uso de la cadencia Landini o de doble sensible<sup>11</sup> la cual es típica del *Ars Nova* italiano y coincide con la época de creación del *Llibre Vermell*. En la ilustración número 6, el do# de la voz superior resuelve en re, *finalis* del *Protus* auténtico, y el sol# resuelve en la, *repercusa* de este mismo modo. Por el contrario, la voz del bajo realiza un movimiento de segunda mayor descendente.

<sup>11</sup> HOPPIN, R. *La música medieval...*, pp. 467-474.

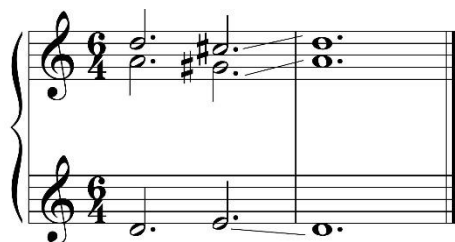


Ilustración 6. Josep Soler: *Inperayritz de la ciutat ioyosa*, cc. 51 a 52. Cadencia de doble sensible.

### ***Mariam Matrem***

Si en *Inperayritz de la ciutat ioyosa* la combinación simultánea de sistemas se produce entre el dodecafonismo y la modalidad, en *Mariam matrem* se hace entre éste último y el atonalismo libre fundamentado en la alusión al acorde de *Tristán* de Wagner, la cual, va a dominar la producción creativa de Josep Soler a partir de 1976<sup>12</sup>, ilustración número 7.

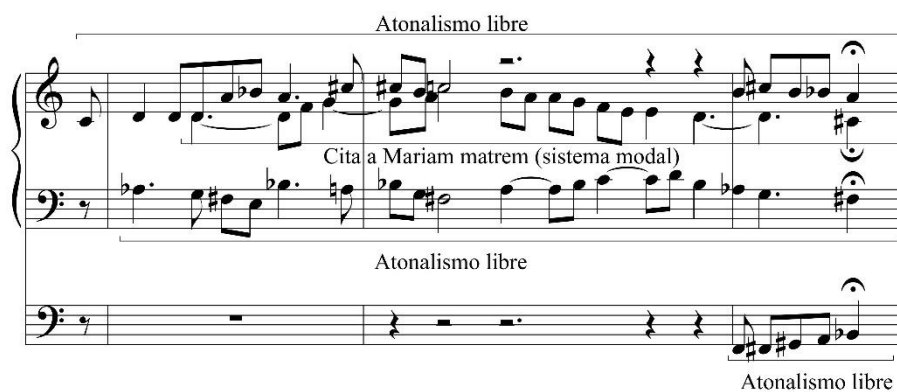


Ilustración 7. *Mariam Matrem*, cc.1-4.

La presencia en *Mariam matrem* del mítico acorde wagneriano provoca en el tratamiento armónico de la misma la aparición de dos tipos de construcciones acórdico-tonales. La primera se fundamenta en que la presencia del acorde de *Tristán* no se

<sup>12</sup> MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p. 106.

produce de forma literal sino que se fundamenta en la variación estructural del mismo mediante el uso de los acordes de séptima disminuida y de séptima de sensible. Como puede observarse en la ilustración número 8, el acorde de séptima disminuida con la quinta alterada o acorde de *Tristán* queda vinculado con sus dos variaciones por medio de los intervalos armónicos de séptima disminuida y de séptima de sensible.

7 #5	7	7 5
Acorde de <i>Tristán</i> (Reducción de Josep Soler)	Variación. Acorde de 7ª dism. <i>Mariam matrem</i> , c. 3	Variación. Acorde de 7ª diatónica. <i>Mariam matrem</i> , c. 15

**Ilustración 8.** Variaciones que realiza Josep Soler del acorde de *Tristan* de Wagner

En cuanto a la segunda construcción acórdica, a lo largo del discurso armónico de *Mariam matrem* aparecen dos acordes tríada de diferente construcción interválica tratados de forma simultánea. Conviene recordar que éste procedimiento de simultaneidad acórdica tiene su origen en la obra de Claude Debussy y supuso el comienzo de lo que con posterioridad se denominó como politonalidad<sup>13</sup>. En la ilustración número 9 superpone los acordes perfectos mayor y menor sobre sol. Cabe destacar que tanto en el caso de las variaciones del acorde de *Tristán* de Wagner como en la simultaneidad triádica no se observa ningún centro tonal-funcional ya que la resolución de este tipo de acordes no se llega a producir, y por lo tanto no se pueden clasificar dentro de una tonalidad concreta.

Simultaneidad de dos acordes tríada	Acordes perfecto + Acorde perfecto menor mayor sobre Sol sobre Sol
--	---

**Ilustración 9.** Josep Soler: *Mariam matrem*, c. 10.

<sup>13</sup> RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Madrid, Rialp, 1965, p. 56.

Si se compara el tratamiento melódico de la cita a *Inperayritz de la ciutat ioyosa* con el de *Mariam matrem*, se puede observar que en ésta última Soler lleva a cabo una mayor fragmentación melódica ya que cada una de las apariciones de la cita a *Mariam matrem* es diferente y no se repite como en el caso de *Inperayritz*. No obstante, a pesar del ritmo libre que utiliza Soler en su versión, se conservan las interválicas de la cita, la cual está dentro del primer modo o *Protus* auténtico, y el modo rítmico Yambo (breve-larga). En la ilustración número 10 se compara cada uno de los fragmentos melódicos que Josep Soler inserta en su *Mariam Matrem* con los originales del *Llibre Vermell*<sup>14</sup>.






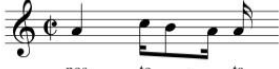




Josep Soler <i>Mariam matrem</i>	<i>Libre vermell</i> <i>Mariam matrem</i>
 <p>cc. 1-4</p>	 <p>Ma - ri - am ma - trem vir - gi cc. 1-3</p>
<p>Yambo</p>  <p>cc. 11-12</p>	<p>Yambo</p>  <p>Ma - ri - a, se - cu - li cc. 8-9</p>
 <p>cc. 13-14</p>	 <p>nos to - ta c. 16</p>
 <p>c. 19</p>	 <p>di - fu - gi - um cc. 17-18</p>
 <p>cc. 22-23</p>	<p>Yambo</p>  <p>to - tum mun - di com - fu - gi - um cc. 18-20</p>

Ilustración 10. Comparación entre el fragmento citado y su fuente original

## Stella splendens

Como se ha podido comprobar en *Inperayritz de la ciutat ioyosa* y en *Mariam matrem*, el diatonismo de la línea melódica de las citas que Josep Soler emplea en estas




<sup>14</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M. *El Llibre Vermell...*, p. 131.

dos obras contrasta con el cromatismo del resto de voces en las que se evidencia la presencia del dodecafonismo en el caso de la primera y del atonalismo libre en la segunda. Por el contrario, en *Stella splendens* no se percibe en su discurso melódico ningún fragmento diatónico debido a que la cita se encuentra diseminada en pequeñas células melódicas que remiten al *Stella splendens* del *Llibre Vermell*, ilustración número 11.



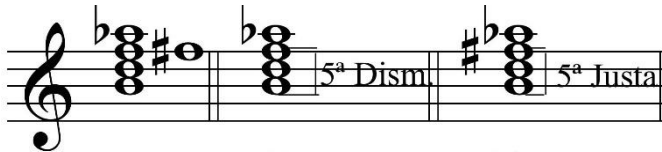
Ilustración 11. *Stella splendens*, cc. 1-4.

Comparando los fragmentos melódicos de *Stella splendens* que Josep Soler extrae del *Llibre Vermell* con los originales, se puede observar que éstos están sometidos al principio de la variación rítmica pero también melódica lo que provoca que las dos citas que aparecen a lo largo de ésta obra no se evidencien con la misma nitidez que en el caso de *Inperayritz de la ciutat iyosa* y de *Mariam matrem*. Como se puede observar en la ilustración número 12, el primer motivo que Soler inserta en su *Stella* presenta la misma rítmica de corchea que en el original pero varía la interválica de tercera mayor por la de tercera menor. En el segundo motivo la rítmica no coincide con el *Stella splendens* del *Llibre Vermell* como tampoco lo hace las interválicas: cuarta aumentada y tercera menor en *Stella* de Soler, y cuarta justa y tercera mayor en la del *Llibre Vermell*.

Josep Soler <i>Stella splendens</i>	<i>Libre vermell</i> <i>Stella splendens</i>
 c. 1	 c. 3
 c.3	 c. 12

**Ilustración 12.** Comparación entre el fragmento citado y su fuente original

En lo que respecta al tratamiento armónico de *Stella Splendens*, Josep Soler continúa con las variaciones estructurales del acorde de *Tristán* de Wagner y con la simultaneidad acórdica ya aparecidas en *Mariam matrem*. Conviene destacar que a lo largo del discurso armónico de *Stella* se evidencia la presencia de los acordes de séptima disminuida y de séptima de sensible tratados tanto de forma autónoma como simultánea. Una muestra de ello es la que se puede visionar en la ilustración número 13 y que dicho sea de paso resulta muy interesante puesto que Soler simultanea el acorde de séptima disminuida sobre si junto con el acorde de *Tristán* sobre éste mismo sonido. Al comparar las estructuras interválicas de éstos dos acordes se puede observar que son idénticas a excepción del intervalo armónico de quinta disminuida y quinta justa.



Soler, *Stella*, c. 14      #5

**Ilustración 13.** Variación que realiza Josep Soler del acorde de *Tristán* de Wagner

## ***Polorum regina***

La cuarta y última obra de *Glosas del Llibre Vermell* mantiene similitudes con *Stella splendens* en lo que se refiere a la fragmentación melódica de la cita y al uso del cromatismo. Por el contrario, sigue estando presente la combinación entre el sistema modal de la cita y el atonalismo, la cual, actúa como hilo conductor entre las cuatro composiciones que integran ésta colección, ilustración número 14.

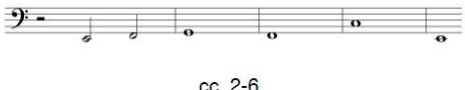





The image shows a musical score for 'Polorum regina' by Josep Soler. It features two systems of music. The first system is divided into three sections: 'Molto tranquillo rubato', 'Atonalismo libre', and 'dolce possibile p'. The second system is a boxed-in section labeled 'Cita a Polorum regina'. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'dolciss.', and performance instructions like 'rubato' and 'dolce possibile'.

Ilustración 14. Josep Soler: *Polorum Regina*, cc. 1-6.

La fragmentación melódica que lleva a cabo Josep Soler de la cita a *Polorum regina* origina tres motivos melódicos en lo que varía las interválicas de la cita así como la rítmica de la misma. En el primer motivo Soler suprime el tercer sonido (la) del compás 5 de la cita lo que genera en su *Polorum regina* una sucesión de dos intervalos de segunda ascendente en lugar de los de segunda y tercera que aparecen en la homónima del *Llibre Vermell*<sup>15</sup>. El mismo procedimiento se puede observar en el segundo motivo, en el cual el giro melódico es el mismo que el de la cita pero con interválicas contrapuestas: segunda menor y tercera mayor en *Polorum regina* del *Llibre Vermell* y segunda mayor y tercera menor en la versión de Soler. Por el contrario, en el tercer motivo Soler respeta las interválicas de la cita pero varía la rítmica, ilustración número 15.

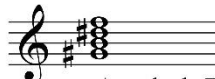


<sup>15</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M. *El Llibre Vermell...*, p. 129.



Josep Soler <i>Polorum regina</i>	<i>Libre vermell</i> <i>Polorum regina</i>
 cc. 2-6	 cc. 4-6 la ma - tu - ti - na de - le sce
 cc. 13-14	 cc. 4-5 la ma - tu
 cc. 21-22	 cc. 1-2 Po - lo - rum re - gi

**Ilustración 15.** Comparación entre el fragmento citado y su fuente original

El tratamiento armónico de *Polorum regina* es similar al utilizado en *Mariam matrem* y en *Stella splendens* en lo referente a la cita del acorde de *Tristán* y de sus variaciones estructurales. Como se puede observar en la ilustración número 16, los acordes que aparecen a lo largo de *Polorum regina* son los de séptima diatónica y séptima disminuida pero sin evidencia de superposición entre ambos lo que contrasta con el discurso armónico de las dos obras anteriores a esta en las que sí aparecen superpuestas diferentes tipologías acórdicas.

		
Acorde de Tristán (Reducción de Josep Soler)	7 ♯	7 ♭
	<i>Polorum regina</i> , c. 6	<i>Polorum regina</i> , c. 76

**Ilustración 16.** Variaciones que realiza Josep Soler de acorde de *Tristán* de Wagner

## Conclusión

En *Glosas del Llibre Vermell* se evidencia la presencia de recursos estético-técnicos pertenecientes a otros períodos de la Historia de la Música a los que Josep Soler recurre como fundamento creativo, y que en palabras de Agustí Bruach suponen «una mirada atrás para arraigar su propia obra en el pasado musical, íntimo y ajeno, recordado e imaginado».<sup>16</sup> El más evidente en cada una de las cuatro obras que integran esta colección es el que concierne al tratamiento melódico, en especial, a las citas que Soler extrae del *Llibre Vermell* y que modifica e inserta en cada una de éstas piezas. Esta inserción de material musical ajeno provoca en el nuevo lenguaje de la composición una combinación tanto de sistemas musicales como técnicas compositivas propias del siglo XIV como la cadencia de doble sensible o los modos rítmicos. Como puede comprobarse en la sección analítica del presente estudio, *Inperayritz de la ciutat ioyosa* es en la que más se puede observar dicha combinación de sistemas, el atonal-dodecafónico que Soler utiliza a partir de 1965 y el modal de la cita, además del empleo en las técnicas de creación musical anteriormente expuestas. En *Mariam matrem* y en *Stella splendens* se produce un menor uso de los modos rítmicos medievales derivados de la cita pero continúa existiendo la combinación de sistemas, que en el caso de estas dos composiciones se produce entre el modal de la cita y el atonal con la alusión al acorde de *Tristan* de Wagner como piedra angular del estilo compositivo que Josep Soler adoptó a partir de 1976. Cabe destacar la importancia que Soler otorga al tratamiento armónico-tonal<sup>17</sup> de *Mariam matrem* y *Stella splendens* si se compara con la independencia melódico-contrapuntística de *Inperayritz* entre el diatonismo de la cita y el de las partes dodecafónicas. En *Polorum regina* la ya mencionada combinación de sistemas musicales aparece, al igual que en *Stella splendens*, mucho más atenuada que en el resto de obras de la colección debido a que la presencia del material melódico citado es casi imperceptible por el uso reiterado del cromatismo dentro de las

---

<sup>16</sup> BRUACH, Agustí. «La música de órgano como liturgia sonora de un memorail íntimo». Josep Soler..., p. 115.

<sup>17</sup> Utilización de acordes tríada y de séptima pero sin función tonal debido a la ausencia de resolución. Véase al respecto lo expuesto en los análisis sobre el tratamiento armónico de *Mariam matrem*, *Stella splendens* y *Polorum regina*.

estructuras interválicas que configuran las citas al *Llibre Vermell*. Por otra parte, conviene destacar el principio de variación/glosa rítmica, melódica y armónica al que Josep Soler somete el material musical utilizado como préstamo en éstas obras y su vinculación con el título de la colección.

Para finalizar, estas *Glosas del Llibre Vermell* de Josep Soler son una muestra de la necesidad de fundamentar sus ideas creativas en «las grandes corrientes artísticas que, de manera sinuosa y a menudo retrocediendo respecto a su punto inicial, han ido fecundando en su recorrido las riberas de la historia humana».<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> BRUACH, Agustí. «La música de órgano como liturgia sonora de un memorial íntimo». *Josep Soler...*, p. 115.

## Bibliografía

- BRUACH, Agustí. «La música de órgano como liturgia sonora de un memorial íntimo». *Josep Soler i Sardá. Componer y vivir*. Joan Cursó (coord.). Barcelona, Libros del Innombrable, 2019.
- BURKHOLDER, J. Peter. «Intertextuality». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Satanley Sade (ed.). <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consultado el 10/08/2018].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *El Libre Vermell. Cantos y danzas de fines del medievo*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2017.
- HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Madrid, Akal, 2000.
- MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid, Fundación Autor, 2011.
- NAVARRO, Desiderio. Intertextualité. *Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, 1997.
- RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Madrid, Rialp, 1965.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963.
- SOLER, Josep, *Glosas del Libre Vermell*. Barcelona, Clivis, 2009.



**Alfonso Valdés Ramón:** (Dolores, Alicante, 1985) comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música “Guitarrista José Tomás” de Alicante, especializándose en piano.

Entre 2006 y 2010 cursa la especialidad de Musicología en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, bajo la dirección del catedrático José María Vives Ramiro, y en 2012 finaliza el Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria en la Universidad de esta misma ciudad.

En su faceta como docente, ha impartido la asignatura de música en diversos institutos de Enseñanza Secundaria de Málaga, y las asignaturas de lenguaje musical y piano en escuelas de música de la provincia de Alicante.

[alfonsovaldesramonmusicologo@gmail.com](mailto:alfonsovaldesramonmusicologo@gmail.com)