

CUATRO PIEZAS PORTUGUESAS DE MIGUEL ASINS ARBÓ: APROXIMACIÓN ANALÍTICA Y PERFORMATIVA

FOUR PORTUGUESE PIECES BY MIGUEL ASINS ARBÓ: ANALYTICAL AND PERFORMATIVE APPROACH

Jesús María Gómez Rodríguez⁽¹⁾

*(1)Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante
(España)*

E-mail: jesusmariagomez@hotmail.com

ID. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6061-3560>

Recibido: 30/11/2018

Aceptado: 11/01/2019

Publicado: 19/08/2019

RESUMEN

En este artículo se analizan desde el punto de vista armónico y pianístico una de las piezas más características de la obra para piano del compositor español Miguel Asins Arbó (1916-1996). Premio Nacional de la Música en 1950, es un autor conocido internacionalmente por ser el creador de las bandas sonoras de películas de Luis García Berlanga (1921-2010) o Marco Ferreri (1928-1997). Compuso más de cien obras para piano, la mayoría sin editar y con escasa bibliografía en cuanto al análisis y difusión de las mismas. Este ciclo de canciones muestra el dominio del maestro valenciano para captar la música popular de diferentes países. El principal objetivo de este trabajo ha sido conocer y descubrir el lenguaje y las características formales de las obras que investigamos e interpretamos. Esta investigación documental cuyo origen es la partitura del autor, ha utilizado la metodología cualitativa para comprender el significado de su música mediante técnicas de observación analítica. El análisis cualitativo de su música, que demanda la exploración de los procedimientos compositivos, nos permite conocer mejor su lenguaje usando técnicas de observación y estrategias centradas en el análisis armónico e instrumental. Los resultados han sido positivos y se recomiendan aspectos interpretativos, generando ideas que nos ayudan en la práctica artística.

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

Palabras clave:

análisis; armonía; música; piano

ABSTRACT

In this article, we analyse the harmonic and piano perspective one of the most characteristic pieces of the piano work of the Spanish composer Miguel Asins Arbó (1916-1996). National Music Award in 1950, he was known internationally as the author of the soundtracks of Luis García Berlanga (1921-2010) or Marco Ferreri (1928-1997) films. He composed more than a hundred works for piano, although unfortunately most of them still unedited and with a short analytical bibliography of them. This cycle of songs shows how the composer can capture popular music from different countries. The principal objective of this work is to know and discover the language and the formal characteristics of the works we investigate and play. This documentary research whose origin is the composer's score, has used the qualitative methodology to understand the meaning of his music, through analytical observation techniques. The qualitative analysis of his music, which demands explore the compositional procedures, allows us to understand better his language using observation techniques and strategies focused on harmonic and instrumental analysis. The results have been positive and is to recommended work several interpretative aspects, generating ideas that help us in artistic practice.

Keywords:

analysis; harmony; music; piano

Introducción

Miguel Asins Arbó fue uno de los compositores más importantes de España en el siglo XX. Autor de piezas para orquesta, banda sinfónica, coro, música de cámara, guitarra o piano, fue premiado desde sus inicios. Mención de Honor en el Premio Nacional de Composición en 1942 por su *Concierto para piano en sol menor* y en 1943 por la *Sonata lírica en mi menor*, para violín y piano. En 1950, consiguió el Premio Nacional de Música con las *Seis Canciones Españolas*. Otros ejemplos posteriores son: el Premio de Música Ciudad de Barcelona por el poema sinfónico *Alvargonzález* (1954), el Premio Especial en el Certamen de Música Cinematográfica de Berlín por su música para la película, *Las gallinas de Cervantes* (1987) de Alfredo Castellón Molina (1930-2017), o el Premio de la Sociedad General de Autores de España

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

(SGAE), por el poema sinfónico *La noche de San Juan* (1990). (Sanz, 2009). En 1980, fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en 1988, miembro de la Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España.

El gusto por lo popular forma parte de su música influido por Manuel Palau Boix (1893-1967) o Manuel de Falla (1876-1946). Como afirman Griffiths y Weber (2008:567), Felipe Pedrell (1841-1922) introdujo a Falla en la “búsqueda de un estilo específico español basado en la música popular”. En este contexto Chiantore (2001:528), explica: “Falla veía en la música popular no sólo la ocasión de enriquecer su propio lenguaje musical, sino la ocasión de recuperar esa autenticidad, ese sentido de la verdad que la música parecía haber perdido”. Sobre Asins sostienen Acker y Suárez-Pajares (1995:7):

Los temas que aparecen en sus obras más complejas a veces no son folklóricos en el sentido estricto, sino más bien populares, calificación más general en la que queremos incluir, como de hecho se hace generalmente, obras de creación individual, concreta e inalterada que han pasado a la memoria del pueblo como cosa propia.

La utilización de ritmos populares en sus obras, como la habanera, las sevillanas, las seguidillas, la jota, el pasodoble, el bolero, el zapateado, la guajira, el zortziko, el fandango, la folia, la sardana, la soleá, el zorongo o la petenera, junto a la creación o recreación de melodías vascas, gallegas, zamoranas, asturianas, andaluzas, valencianas, catalanas, alicantinas, canarias y portuguesas, acreditan su interés y maestría para cultivar la música popular de diferentes zonas de la península ibérica. Escribe todo tipo de canciones: villancicos, canciones de pascua, de siega, de cuna, infantiles o himnos, tanto civiles como religiosos. También fue autor de dos cancioneros populares valencianos: el *Cancionero popular de la Valencia de los años 20* y *Cançons velles, músiques novelles*.

Marco teórico

Las *cuatro piezas portuguesas* fueron compuestas por Miguel Asins Arbó en 1989 (Gómez, 2016, p. 134) y estrenadas por la pianista Ana M^a Flori López (1957), el 31 de mayo de ese mismo año en el salón azul del Ayuntamiento de Alicante dentro del I Encuentro de Compositores Sinfónicos de la Comunidad Valenciana (COSICOVA). Pertenecen a la etapa de madurez del compositor, datada entre 1970 y 1996, caracterizada por una amplia producción para banda sinfónica, premios nacionales y reconocimiento internacional (Sanz, 2009, pp. 82-84). Posteriormente, fueron ampliadas a nueve para piano sólo y cinco de ellas fueron orquestadas por el propio Asins Arbó entre 1990 y 1993 (Sanz, 2004, p. 444). Formaban parte de esa selección orquestal las siguientes piezas: *Canção de Margarida*, *Fado Emilia*, *Fado Hilario*, *Canção a Lua* y *Fado Theresa*.

El fado, canción melancólica que expresa el sentimiento del pueblo portugués, es Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO desde el año 2011, como el tango o el flamenco, otros estilos musicales reconocidos internacionalmente. La forma musical tradicional del fado es la de un solista acompañado por una viola (guitarra tradicional portuguesa), que está considerada como la segunda solista y “realiza los contrapuntos melódicos o el soporte armónico de la melodía principal, la voz” (Pellerin, 2009, p. 124) o por varios instrumentos como la guitarra portuguesa, la viola de fado y la viola baja. Normalmente aparece una introducción que presenta el ritmo, el carácter y la armonía posterior. Los temas utilizados generalmente son en torno al amor, a la tristeza, la nostalgia o a las tradiciones culturales lusas. Son canciones cargadas de lirismo, dolorosas en muchos casos, de tiempo lento y que nos trasladan a la *saudade*, la tristeza (Mortaigne, 2003). Grandes cantantes del siglo XX desde Alfredo Marceneiro (1891-1982), Amalia Rodrigues (1920-1999), Antonio Chainho (1938) o Carlos de Carmo (1939) hasta otros más recientes como Custodio Castelo (1966), Dulce da Silva Pontes (1969), Marisa dos Reis Nunes (1973) o Raquel Tavares (1985), demuestran la vigencia e importancia del fado en la cultura portuguesa (Martins, 2012). En la actualidad, el fado tiene una visibilidad creciente en España con nuevas intérpretes como Núria Piferrer (1971), observándose un interés social que se traduce

en los Festivales de Fado existentes en Zamora, Sevilla, Barcelona o Madrid (García, Fernández y Brañanova, 2007).

Los grandes compositores han buscado referentes geográficos, estilísticos e históricos para escribir sus composiciones. Por citar algunos ejemplos de épocas diferentes, Johann Sebastian Bach (1685-1750), en sus *Suites Inglesas y Francesas* o en el *Concierto al estilo italiano*. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig Van Beethoven (1770-1827) en las variaciones sobre temas de óperas italianas que crearon. Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) o Johannes Brahms (1833-1897), basándose en melodías y danzas populares y textos literarios alemanes. Claude Debussy (1862-1918) con homenajes a grandes compositores: *Hommage à Rameau* (1905) y *Hommage à Haydn* (1910) o Maurice Ravel (1875-1937), con referencias a maestros franceses en *A la manière de Chabrier* (1913) o *Le Tombeau de Couperin* (1918).

En el siglo XX han sido numerosos los autores españoles y europeos que han tenido un interés por lo popular: Óscar Esplá (1886-1976), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Bela Bartok (1881-1945) o Igor Stravinsky (1882-1971), utilizaron en algunas de sus obras melodías y danzas populares de sus países. Como apunta Chiantore (2001):

Bartok estudió a fondo la música folclórica de su pueblo, profundizó en el canto y en las danzas rumanas, eslovacas y serbocroatas e incluso se acercó a la música tradicional de Turquía y de los países árabes, siempre en busca de una autenticidad que la música culta parecía haber perdido” (p. 509).

En Portugal, también ha habido compositores preocupados por la música popular de su país. El pianista, pedagogo y musicólogo José Viana da Mota (1868-1948), pese a una fuerte formación germánica, compuso piezas como las *Canções portuguesas*, para voz y piano (1893-1895), las series de *Cenas Portuguesas para piano* (1895-1905-1908), o la *Rapsodia Portuguesa* sobre fados (1893), que consta del *Fado de Coimbra*, *Fado Taborda*, *Fado das salas*, *Fado de Cascais* y *Fado Lisbonense*. Como indica Branco (1987), otra obra suya fundamental es la obra *À Pátria* (1894-95), considerada la primera sinfonía

portuguesa e inspirada en versos de Luís de Camões (1524-1580). El autor utiliza temas del folclore portugués como *As Peneiras* de Viseu y *O Folgado* de Figueira da Foz en el Scherzo. Al igual que Asins Arbó, usa material popular, pero recreándolo. Tal y como explica Branco: “El elemento temático que sirve de transición tiene carácter popular, pero es original” (Branco, 1987, p. 175). Para Freitas (2005), otro ejemplo importante es el caso de Luis de Freitas Branco (1890-1955), figura relevante de la cultura portuguesa del siglo veinte que compuso numerosas obras de inspiración popular, como la *1ª y 2ª Suite Alentejana para orquesta* (1919 y 1927), la *Canção portuguesa/ Canção do Ribatejo para voz y piano* (1907), o las *27 Harmonizações de Canções Populares Portuguesas*, también para voz y piano, de 1943.

En cambio, han sido muy pocos los compositores españoles que se hayan acercado a la música popular portuguesa. Ernesto Halffter (1905-1989), fue un músico muy vinculado con Portugal. Su *Rapsodia portuguesa* para piano y orquesta es el mejor ejemplo del interés de Halffter por la cultura musical tradicional lusa. Estrenada en Lisboa el 20 de junio de 1940 por la Orquesta Filarmónica de Madrid, con la pianista Maria Antoniette Lévêque de Freitas Branco (1903-1986), y la dirección del propio autor, la obra contiene elementos del folclore portugués como la *Canção da Beira Baixa*, una *Guajira portuguesa*, un *Fandango portugués* o el *Fado de Coimbra (choradinhos)* que aparece en el piano, en el número 21 de ensayo, (Acker et al., 1997). Halffter (1986) explicaba su relación con Portugal en estos términos:

He sentido siempre un gran respeto hacia Portugal y admiro entrañablemente su arte, cuyas expresiones más logradas están, a mi juicio, en la pintura y la literatura. En cuanto a la música, no comprendo por qué en general los compositores portugueses no se han acercado más a su folclore, tan rico y bello, y que, salvo algún caso aislado, no lo hayan recogido como hemos hecho los españoles con el nuestro. Soy un gran admirador del fado por su profunda y bella esencia popular, inimitable y que expresa tan bien la marcada personalidad del pueblo portugués (p. 87).

También compuso el ciclo denominado *Seis canciones portuguesas* (1943) y música escénica para una obra teatral del

escritor Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos (1890-1973), el ballet *Dulcinea*. Halffter colaboró con el Ministerio de Propaganda de Portugal y fue profesor de música en el Instituto Español de Lisboa (Harper, 2013).

Ejemplos más actuales de compositores españoles que se han acercado a la música popular portuguesa son los *Fandangos, fados y tangos* (1996), para piano a cuatro manos o a dos pianos del investigador y compositor Tomás Marco (1942), o los *Tres fados ilusorios para guitarra* (2000), de Xavier Montsalvatge (1912-2002).

Método

Esta investigación documental cuyo origen es la partitura manuscrita del autor, ha utilizado la metodología cualitativa para comprender el significado de su música mediante técnicas de observación analítica. El análisis cualitativo nos permite conocer mejor el lenguaje del autor usando técnicas de observación y estrategias basadas en el análisis musical e instrumental, centrándose en las características de la melodía, de la armonía, del ritmo y en la comparación entre la pieza original y la recreación del compositor español. Se han revisado los trabajos existentes sobre la obra y el autor en general, relacionando los datos obtenidos con otros trabajos de investigación realizados.

Resultados y Conclusiones

I. Fado Hilario

Este fado fue compuesto por Augusto Hilário da Costa Alves (1864-1896) referencia fundamental del fado de Coimbra. Fue escrito originalmente en la tonalidad de Do Mayor, compás de 4/4 e indicación de tiempo de *Moderato*. La tonalidad elegida por Asins Arbó es la de Sol menor, el compás binario (2/2) y la indicación de velocidad, *Andante poco rubato*. Reduce la duración de la introducción considerablemente, solamente cuatro compases, respecto a la pieza original. La estructura de la pieza es ternaria (Introducción-A-B-A-Coda) y no indica cambio de tempo en la sección central. Tanto las indicaciones de carácter que aparecen,

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

cantando (c. 5) o *rítmico* (c. 20), así como las indicaciones agógicas (*Accell*, *ten*, *poco meno mosso*, *poco rit*, *rit molto*, *tempo come prima*) implican flexibilidad y libertad interpretativa en relación a la pulsación, imitando el mundo vocal de los fados.



Figura 1. Fado Hilario. Introducción: c.1-c.4. Fuente: Manuscrito familiar.

La sección B, con carácter de desarrollo, presenta una serie de acompañamientos variados imitando a los ritmos de la guitarra. Por un lado, arpeggios ascendentes manteniendo el bajo y produciendo un efecto polifónico y, por otro, bajos en tiempos fuertes con acordes de dos notas en otra tesitura en los tiempos débiles. Cabe destacar la riqueza de planos sonoros en la mano derecha, compases 40-43, con una línea melódica descendente y acordes de séptima.

Figura 2. Fado Hilario. Sección B: c.35-c.43. Fuente: Manuscrito familiar.

En el acompañamiento, utiliza con asiduidad acordes de séptima de dominante, como en el compás 19.

Figura 3. Fado Hilario: c. 19. Fuente: Manuscrito familiar.

Para el final, el autor repite el mismo motivo en la melodía de la introducción, como sucede normalmente en la música popular.

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

El acompañamiento aprovecha la figura de la apoyatura, aportando tensión rítmica, armónica y variedad sonora.



Figura 4. Fado Hilario. Coda: c.57-c. 60. Fuente: Manuscrito familiar.

II. Fado “do sobreiro”

Escrito en la tonalidad de Re Mayor. La música original es de Alfredo Rodrigo Duarte, “Marceneiro” (1891- 1982). La estructura de la pieza es binaria (Introducción-A-A’), con frases simétricas de ocho compases. El compás que utiliza es el de 2/2 y cabe destacar el inicio anacrúsico tanto en la introducción instrumental, como en el inicio de la melodía, que tiene consecuencias interpretativas tanto en el gesto, como en la agógica, el ritmo y en los planos sonoros. El efecto de incrementar voces cambiando de registro en la introducción y en los enlaces, sirve para imitar los sonidos de las diferentes guitarras acompañantes.

IV FADO "DO SOBREIRO"
Andante capriccioso (♩ = 63)

PIANO us con garbo

5 3 2 1 3 rit. fto

10 diu grazioso

Figura 5. Fado "do sobreiro". Introducción e inicio de la sección A: c.1- c.14.
 Fuente: Manuscrito familiar.

El inicio es extenso y su similitud en relación al material melódico y rítmico utilizado en la sección A, junto al dato de que se repita, revela que es una sección importante. La textura general es la de melodía acompañada, con ritmos diversos y adornos en la mano izquierda (c.11), típicos de los fados. El recurso del calderón y las indicaciones agógicas, buscan acercarse al estilo popular del fado y afianzar el reposo cadencial. Utiliza abundantes indicaciones de carácter, tanto para la parte instrumental (*con garbo*) como para la parte vocal (*grazioso*).

III. Canção à Lua

Escrita en la tonalidad de Do menor, en compás de 2/2, y con la indicación de tiempo y de carácter de *Andante expressivo*, (blanca= 56) es la única de las cuatro piezas que no tiene un título de fado. Su estructura es binaria, precedida de una introducción con tonalidades muy definidas en cada sección: Do menor en la primera y Do mayor en la segunda. La Coda vuelve a mostrar la modalidad

menor para concluir y flexibiliza la velocidad, como en la música popular, *Poco meno mosso*. Abundan las indicaciones de carácter para cada frase y sección distinta: *con fantasia quasi a piacere, cantando, con emoción e sempre rubato*.

V CANÇÃO A LUA
Andante espressivo (♩ = 56)

PIANO

con fantasia quasi a piacere

tu

teu

cantando

Figura 6. *Canção à Lua*. Introducción: c. 1- c.8. Fuente: manuscrito familiar.

El uso de dinámicas y reguladores muestra el interés del autor por diferenciar los instrumentos que acompañan (violas) de la voz principal, a la vez que ayudan a dar expresividad y dirección a la armonía y a la melodía. Prácticamente en toda la pieza destaca una ligera textura a dos voces, donde la melodía muestra cierto paralelismo con el acompañamiento (en las figuras de corcheas, así como en los arpeggios). El ámbito melódico es reducido, desde el Do₄ al Do₆. Las indicaciones de *tenuto* y calderón en los compases 8, 23 y 39, son recursos para imitar a los cantantes de fado en los reposos y cadencias, donde usan melismas y vibrato, entre otros efectos vocales. También, las indicaciones de carácter tanto de la parte instrumental, *con fantasia quasi a piacere*, como de la parte vocal, *cantando*, ayudan al estilo interpretativo. El intervalo de cuarta, reiterado en otras piezas, está presente en esta canción. Por ejemplo, en los compases 16 y 23:

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>



Figura 7. *Canção à Lua*: c. 16- c. 23. Fuente: manuscrito familiar.

Armónicamente, el acorde de séptima de dominante es la auténtica base armónica de la pieza. La estructura es muy simétrica con frases de ocho compases.

IV. *Fado "Liró"*

Miguel Asins Arbó tenía la versión para guitarra sola de esta canción popular portuguesa publicada por Unión Musical Española (Madrid), en 1940. Fue compuesta en 1905 por el compositor brasileño Nicolino Milano (1876-1962) con letra del escritor, periodista, poeta y dramaturgo portugués Acácio de Paiva (1863-1944). El barítono brasileño Mario Pinheiro (1885-1923), lo grabó en 1910 y Milano lo incluyó en el montaje de la revista teatral ABC (Mortaigne, 2003). Escrito en la tonalidad de Do menor, alterna el modo mayor y menor consiguiendo una mixtura modal. La estructura es bipartita (Introducción-A-B-Coda). La introducción consta de tres compases en Do menor donde el autor otorga a la mano derecha la función sonora instrumental de la guitarra, incluyendo adornos peculiares de la técnica guitarrística en el piano.

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

Figura 8. Fado “Liró”. Introducción: c.1-c.3. Fuente: manuscrito familiar.

The image shows a handwritten musical score for the introduction of the Fado "Liró". It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 18, which is circled in red. The second system starts at measure 23, also circled in red. The music is written in a style that suggests a piano accompaniment, with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The text "con nostalgia" is written above the treble clef staff in the first system. The second system is divided into two parts, labeled "1a" and "2a". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "mf".

Figura 9. Fado Liró. Sección B: c.19 (anacrusa) - c.26.
Fuente: manuscrito familiar.

Escrita en la tonalidad de Do Mayor la segunda sección. Se repite íntegra, lo que compensa el desequilibrio en cuanto a tamaño con respecto a la primera melodía. La adaptación de las melodías características de esta música al piano, tal y como habla Lourenço (Lourenço, 2012, p. 177): “La articulación, o la dicción musical”, se realiza mediante el uso de grandes ligaduras de articulación, con sus silencios expresivos para respirar, e intervalos cercanos y notas repetidas que permiten la imitación del texto original en el teclado.

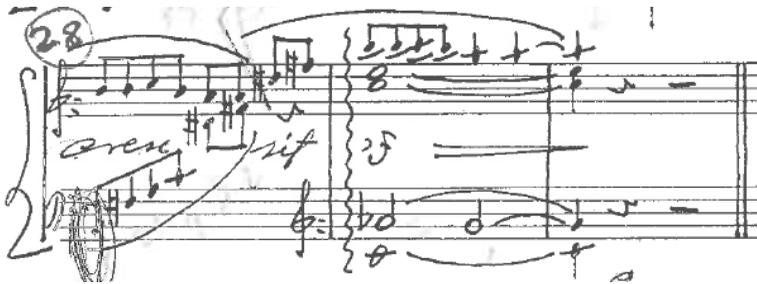


Figura 10. Fado Liró. Coda: c. 28 - c.30. Fuente: manuscrito familiar.

Las piezas están basadas en fados y canciones portuguesas y en ellas aparecen algunas características comunes a nivel melódico, armónico, formal o interpretativo. Las melodías son contrastantes en tonalidades, pero similares en función rítmica y melódica. El autor concede una gran importancia a la melodía en estas piezas como corresponde a unas canciones. Tal y como afirma Sanz, (Sanz, 2009, p. 208):

En lo melódico, no debemos dejarnos engañar por la aparente sencillez de líneas: el compositor es capaz de crear el más bello lied, desde la más sencilla y humilde melodía popular, o convertirla en un tema de un evocador poema sinfónico.

En relación a la armonía, predominan determinados acordes en posiciones muy abiertas, destacando los acordes de décima y de séptima, los acordes enriquecidos con notas pedales, las apoyaturas que no resuelven, las notas añadidas que dan una mixtura colorista y la utilización de segundas disonantes y de la disonancia en general. O cadencias finales con acordes de sexta añadida, que resuelven posteriormente, como en el final del *Fado Liró* (figura 10). Por ello, explican Acker y Suárez-Pajares (Acker y Suárez-Pajares, 1995, p. 8):

La gran pasión de Asins en el terreno de la técnica compositiva, ha sido la armonía y eso es algo perfectamente perceptible en la audición de su música, siempre atractiva en su discurso armónico, intencionadamente sorpresiva y libre con respecto al uso de la disonancia.

La coherencia formal, la construcción de estructuras clásicas (bipartitas y tripartitas generalmente) o el respeto a la tonalidad son otros rasgos comunes de sus obras. Suele iniciar las piezas con una introducción y concluir con una coda, tras las secciones principales. Según Acker y Suárez-Pajares (Acker y Suárez-Pajares, 1995, p. 7): “*Los principios básicos de tonalidad y formalidad son características técnicas de la música de Asins Arbó y dos premisas de su estética como lo son en la mayoría de los músicos de su tiempo y entorno social*”. Este gusto por lo clásico y el respeto por la tradición es reflejado por Sanz (Sanz, 2009, p. 208):

Observamos la obra de un compositor de una sólida formación técnica, lo que se plasma en la utilización de una concepción formal clásica, reutilizando modelos formales del pasado, que sirven de soporte imperceptible a un exquisito trabajo melódico basado en el repertorio popular.

Sus frases, semifrases y periodos similares y contrastantes respetan el principio de simetría. “Por simetría entendemos la igualdad en cuanto a dimensión (número de compases) de los distintos elementos que intervienen en la sintaxis musical” (de Pedro, 1993, p. 23). Los acompañamientos son variados y buscan reflejar las características sonoras de la guitarra en el piano, como ya hicieron Claude Debussy en *La Sérénade interrompue* (1910), o Manuel de Falla en la *Fantasia Baetica* (1919), tal y como apunta el relevante estudio de Tranchefort (1987). Predominan los acordes desplegados y en otros pasajes, escribe el bajo y en el tiempo siguiente el acorde, llevando el ritmo tradicional binario característico de la música popular. El esquema del acompañamiento del *Fado Hilario* lo utiliza en otros fados.

El compás que emplea en las cuatro canciones es el de 2/2, lo cual remarca el ritmo binario de los fados, y cabe resaltar los inicios anacrúsicos tanto instrumentales como vocales, que conllevan consecuencias interpretativas. La velocidad metronómica que indica el autor, tiempos tranquilos en torno a 56/63, la figura unidad de tiempo (blanca) y las indicaciones moderadas en cuanto a la interpretación, *Andante poco rubato*, *Andante capriccioso*, *Andante espressivo* y *Andante*, ayudan a subrayar el carácter y el estilo vocal de las piezas.

Las indicaciones dinámicas y sus modificaciones a través de los reguladores a diferentes intensidades potencian las inflexiones del fraseo y permiten dar variedad al elemento tanto melódico como rítmico. Las anotaciones de carácter son muy prolíficas: *cantando, con fantasia quasi a piacere, leggiero, tenuto, con emoción e sempre rubato, íntimo, dramático, con nostalgia*, y están relacionadas con el carácter expresivo y triste de los fados. Otras están relacionadas con el humor: *grazioso, con garbo*. Incluso recursos musicales como la escala cromática descendente a modo de *glissando* en el compás 49 del *Fado Hilario* o la escala cromática ascendente del compás 23 del *Fado “do sobreiro”*, así como los adornos de los acompañamientos en el *Fado “do sobreiro”* (compás 11), *Canção à Lua* (compases 7 y 12) y *Fado “Liró”* (compás 14), son elementos interpretativos típicos del fado. Como reiteran Acker y Suárez-Pajares (Acker y Suárez-Pajares, 1995, p. 8):

En un plano mucho más puntual, no podemos dejar de citar la tendencia de Asins Arbó hacia detalles que podríamos denominar humorísticos como glissandi, o deliberados acompañamientos marcadamente vulgares en una música que generalmente se mueve entre las categorías de lo alegre y lo lírico.

Discusión

Asins se convierte en un compositor excepcional, al componer unas piezas populares portuguesas para piano sólo en una época donde los autores españoles no se preocupaban por este estilo musical. El análisis de los manuscritos muestra una caligrafía clara y nítida. Sus cuidadas anotaciones y su trazado permiten una lectura limpia del texto. El autor utiliza los recursos típicos de su escritura: melodías y ritmos populares adornados de una armonía rica, con abundantes disonancias y variados acompañamientos. La armonía tonal aparece muy enriquecida (siempre sobre una base triádica) con acordes que a veces no tienen función sintáctica. Predominan los acordes de séptima de dominante sin direccionalidad. Asins Arbó, modifica los compases originales y las tonalidades, adaptando al piano los acompañamientos típicos de la guitarra portuguesa para la mano izquierda y los textos vocales a la mano derecha. Utiliza varios niveles sonoros con una gran variedad

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

de acompañamientos: desde acordes desplegados románticos, hasta la distribución técnica de los acompañamientos imitativos de la guitarra con sus “rasgueos” típicos y sus acordes rítmicos verticales. Estos recursos son utilizados también en otras obras con origen popular del autor. La suite *Flamenco* (1957) o *Tres piezas valencianas* (1972), son un buen ejemplo de ello.

También se observa el gusto por la variación, lo que Acker y Suárez-Pajares (Acker y Suárez-Pajares, 1995, p. 7) denominan “*no repetir una misma idea temática sin que exista una variación subyacente ya sea en la propia idea melódica, en el acompañamiento armónico o simplemente en la textura del acompañamiento*”. El tipo de escritura se corresponde con texturas de melodías acompañadas tal y como corresponde a piezas para voz y guitarra. La melodía se mueve en un ámbito reducido, ya que guarda relación con el ámbito vocal en el que se inspira, aunque cambia de registro a través de la utilización del recurso de la octava alta, por ejemplo, en el *Fado Hilario* (c. 40, c.41 y c.49). Los imprescindibles silencios son abundantes, tanto como respiración entre frases, como para establecer diálogos instrumentales entre el acompañamiento y la melodía. Como corresponde con una adaptación de la música popular a una escritura más académica, el autor delimita las articulaciones de expresión y los tipos de toques, así como las dinámicas y las indicaciones complementarias de sonido y velocidad necesarias para el fraseo. Frasear es pronunciar. Como afirma Levaillant (Levaillant, 1990, p. 101): “*El pianista proyecta un texto hacia el público tal y como lo hace un actor*”.

Referencias

- Acker, Y. (1997). Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas. En: Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (Eds.). *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, pp. 25-90. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Acker, Y.; Suárez-Pajares, J. (1995). *Miguel Asins Arbó*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Acker, Y.; Suárez-Pajares J. (1997). *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal.
- Bayley, A. (2007). *The Cambridge Companion to Bartok*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cooke, M. (2004). New horizons in the twentieth century. En David Rowland (Ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 197-200.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de formas musicales*. Madrid: Real Musical.
- Diego, G. (1986). Entrevista. Ernesto Halffter. *Ritmo*, 569, 87-88.
- Freitas, J. (1987). *Viana da Mota*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Freitas, J. M. (2005). *Luís de Freitas Branco: O músico filósofo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- García, A.; Fernández M. A. & Brañanova, C. (2007). *El Fado, desde Lisboa a la vida*. Linda- a -Velha: DG Edições.
- Gómez, J. M. (2016). *La música para piano de Miguel Asins Arbó: una propuesta performativa*. Tesis Doctoral Inédita. Alicante: Universidad de Alicante. Facultad de Ciencias de la Educación.
- Griffiths, P.; Weber, C. (2008). *Falla*. En Letham (Dir.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 567-570.
- Harper, N. L. (2013). *Portuguese Piano Music. An Introduction and Annotated Bibliography*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Levaillant, D. (1990). *El piano*. Barcelona: Labor.
- Lourenço, S. (2012). *As Escolas de Piano Europeias. Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*. Porto: Universidade Católica Editora.
- Martins, R. (2012). *Fadistas no século XXI. O fado revisitado em biografias várias*. Lisboa: Chiado Editora.
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Mortaigne, V. (2003). *El fado, Portugal*. Barcelona: Océano.
- Pellerin, A. (2016). *Le fado*. Paris: Chandeigne.
- Sanz, J. M. (2004). La obra del compositor Miguel Asins Arbó: hacia una catalogación definitiva de su obra. En *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza.
- Sanz, J. M. (2009). *Miguel Asins Arbó. Música y Cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis Doctoral Inédita. Valencia: Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación.
- Tranchefort, F. R. (1987). *Guide de la Musique de piano et de clavecín*. Paris: Fayard.

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

Para saber más sobre el autor...

Jesús M^a Gómez Rodríguez (Alicante, 1965)

Doctor en Educación por la Universidad de Alicante. Actualmente trabaja como Catedrático de Piano y vicedirector en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante (España), donde imparte y coordina un Máster en Interpretación e Investigación Musical.

Como citar este artículo...

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 16, 11-30.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>

Gómez Rodríguez, J. M. (2019). Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 11-30. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>