



CARLOS VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

Xoán Viaño (1960-1991) y su investigación en la expresividad musical*

Xoán Viaño (1960-1991) fue un compositor con grandes dotes creativas que no pudo alcanzar la madurez. No obstante, fue capaz de escribir, en poco tiempo, un catálogo profuso, variado en cuanto a géneros musicales y rico en lo relativo a las técnicas aplicadas. Su poética concilia la tradición histórica con soluciones actuales, desde una perspectiva muy sensible a lo literario y preocupada por la expresividad. Para demostrarlo, completo un muy selectivo examen de su producción a través del comentario analítico de diferentes composiciones. El texto consta de una puesta al día del estado de la cuestión, un breve retrato biográfico, una aproximación analítica musical con algunos ejemplos representativos de las técnicas más habituales y unas conclusiones sobre las consecuencias estéticas de su catálogo de obras.

Palabras clave: Xoán Viaño (1960-1991), música contemporánea, Galicia (España), análisis musical, atonalidad.

Xoán Viaño was a highly talented composer who never reached his maturity. In a short time, nevertheless, he was able to assemble an abundant catalogue of works, demonstrating a great variety of musical genres and rich with regard to the techniques applied. His poetics reconcile historical tradition with contemporary solutions, from a perspective of great literary sensitivity and concern for expressiveness. This study presents a very selective survey of his compositional production, by means of an analytic commentary on different works. This text presents a revisionist view including a brief biographical portrait, an analytical survey of his music with some representative examples of his most common techniques, and some conclusions on the aesthetic implications of his output.

Keywords: Xoán Viaño (1960-1991), contemporary music, Galicia (Spain), musical analysis, atonality.

Introducción

Xoán Alfonso Viaño Martínez (Ferrol, 1960-Vigo, 1991)¹ fue uno de los compositores más precoces y prometedores del panorama gallego reciente, como lo atestiguan las composiciones incluidas en su catálogo². El legado de su obra, primero acogido por el Conservatorio de Vigo, se halla

* El apoyo a la juventud y a nuevas líneas de investigación ha sido constante en la trayectoria de la profesora María Antonia Virgili. El tema de este artículo reúne ambos principios para rendir así mi homenaje a quien siempre será modelo y querida Maestra.

¹ Agradezco a los herederos del compositor haberme facilitado los materiales empleados y su permiso para la reproducción de los ejemplos musicales.

² Javier Garbayo: "Biografía y listado de composiciones", *Xoán Viaño: Visiones serias*, Barcelona, E. Climent y Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp 3-7; "Viaño Martínez, Juan Alfonso", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 842-843.

actualmente depositado en la biblioteca del Conservatorio Profesional de Música “Xan Viaño” de Ferrol.

Sin ser abundante, la bibliografía generada, siendo tan joven compositor sorprende por lo significativo del eco. Las referencias iniciales supusieron valoraciones globales sobre el alcance de su obra, enfatizándose el ámbito particular gallego³ y sobresaliendo las aportaciones biográficas y catalográficas de Garbayo⁴. También puede hallarse una semblanza reciente, que aporta datos biográficos recordados, sin mayor afán científico, desde la amistad personal⁵. En mis investigaciones, me centré en la contextualización del ámbito gallego⁶, enfatizando un enfoque decididamente analítico para su producción⁷, cuyo estudio reivindicó.

Seguidamente, presentaré una introducción biográfica y luego una exposición analítica, ilustrada con ejemplos, para completar el retrato musicológico de Xan Viaño. Por el lenguaje armónico, sigo las pautas metodológicas y conceptuales de la teoría atonal clásica, según Forte⁸.

Viaño comenzó sus estudios musicales oficiales en el conservatorio coruñés en 1975, comenzando a componer hacia 1977, mientras se trasladaba a Santiago para compaginar los estudios musicales con los universitarios, especializándose en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo. Además, en la facultad conoció al profesor López-Calo y a los directores Joám Trillo y Maximino Zumalave, activos en la ciudad. Bajo guía del último se enroló al Coro Universitario, muy útil experiencia para asumir, después, la dirección de diversas entidades corales, como la histórica “Cantigas e Agarimos” compostelana.

³ Tomás Marco: *Historia de la música española: siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989, p. 318. Manuel Rodeiro: *X Xornadas de Música Contemporánea*. “Máis alá: Panorama da música galega”, Santiago de Compostela, CGAC, 1996, pp. 95-97; Roberto Relova: “Xan Viaño: *Nubes Brancas, Nubes Grises, Nubes Vermellas*”, *X Xornadas de Música Contemporánea...*, pp. 19-21; Lorena López Cobas: *Historia da música en Galicia*, Sarria (Lugo), Ouviairos, 2013, pp. 371-372.

⁴ J. Garbayo: “Biografía y listado de composiciones...”.

⁵ José Uberos Fernández: “La música de Xan Viaño: El mar como testigo, el mar como Destino”, *Boletín SPAO [de la Asociación de Pediatría de Andalucía Oriental]*, 3, 2, 2009, pp. 62-65.

⁶ Carlos Villar-Taboada: “A música contemporánea en Galicia”, *Gran Enciclopedia Galega. Apéndice 2005-2010. Tomo 44*, Rosario Larrosa (ed.), A Coruña, Novos Veiros, 2011, pp. 180, 223; Ídem: “A creación musical actual en Galicia: diversidade e calidade”, *Conservatorio Profesional de Música de Ourense, 1957-2007. Cincuenta anos de música*, J. E. González Miguens (ed.), Ourense, Consellería de Cultura, 2008, pp. 24-34; Ídem: “Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura”, *Voces e imáxenes en la etnomusicología actual*, J. Martí y S. Martínez (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 121-135; Ídem: “Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia”, *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España*, Victoria Cavia (ed.), Valladolid, UVA-Centro Buendía, pp. 91-104.

⁷ Carlos Villar-Taboada: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*, Ann Arbor (Mich.), UMI Press, ProQuest, 2007, pp. 727-756.

⁸ Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973; Ídem: *The Harmonic Organization of The Rite Of Spring*, Yale, University Press, 1978.

Su expediente académico le granjeó una beca, de la Consellería de Cultura (1984), para catalogar los órganos de la provincia coruñesa. Aunque ese trabajo permaneció inédito, le hizo valorar el interés de la investigación musicológica, que continuaría. Así, en 1985, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela le concedió el “Premio Bicentenario” por otro ensayo⁹. La diversidad de actividades musicales emprendidas por Viaño (canto, dirección coral, composición, investigación) retrata a un joven con buena formación humanística y musical, intelectualmente inquieto y dispuesto a contribuir a la dinamización, en cualquiera de sus facetas, de la vida musical compostelana.

Tras aprobar (1986) las oposiciones a Profesor de Música, trabajó varios años en el Instituto Santa Irene (Vigo). La estabilidad económica le permitió asistir a diversos cursos de composición estivales, con repercusiones evidentes en su música, por su receptividad ante nuevas técnicas y por la huella de los maestros a quienes conoció: Josep Soler, Franco Donatoni y muy especialmente Luigi Nono (VII Curso Internacional Manuel de Falla, Granada, 1986); Franz Hummel (XXXVIII Internationales Jugendstestreffen, Bayreuth, 1988); más Ramón Barce, José Luis Temes, Enrique X. Macías y José Manuel López López (I, III y III Xornadas de Música Contemporánea, Compostela, 1987-89).

Creativamente, obtuvo reconocimientos tempranos, como el Premio “Cristóbal Halffter” de composición para órgano¹⁰, o la inclusión en la Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March (Madrid)¹¹. Además, su música se programaba en festivales específicos, incluido el Festival de Música Contemporánea de Alicante. En 1987 se sumó, aunque sin ser miembro fundador, a la Asociación Galega de Compositores, presentando obras en sus ciclos de conciertos (*Visiones y Dúas cantigas do “Cimetière marin”*, en 1989; *Músicas nocturnas* en 1991) así como en las Xornadas de Música Contemporánea de la universidad compostelana, iniciadas el mismo año, donde asumió responsabilidades organizativas y de dirección artística, como, en otros tiempos, los también compositores Macías y Rodeiro.¹²

Su prematuro fallecimiento en 1991 truncó una trayectoria que no era simplemente prometedora, sino representativa de lo mejor de un panorama compositivo.

⁹ Santiago Tafall Abad (1958-1930), primer profesor de música de la Real Sociedad Económica.

¹⁰ Xoán Viaño: *Metamorfosis (Homenaje al pintor Manuel Rivera)*, Madrid, Real Musical, 1985.

¹¹ Xoán Viaño: *Preludio y Postludio a “Cabalum”*, Madrid, Fundación Juan March, 1986; Ídem: *In memoriam G.C.*, Madrid, Fundación Juan March, 1987.

¹² Carlos Villar-Taboada: *Las músicas contemporáneas...*, pp. 73-80.

Aproximación analítica a la obra creativa de Xoán Viaño

La vocación compositiva de Viaño fue tan temprana como para escribir varias piezas antes de cumplir la veintena, destinadas a agrupaciones camerísticas y con participación vocal. Son búsquedas iniciales, desprejuiciadas e intuitivas, propias de un músico creativo, pero en proceso de formación. Resalta de este conjunto de obras la orientación de sus pesquisas. Comenzando formulariamente (*Cuarteto para cuerdas*, 1977; *Septeto suizo*, 1978), indaga en la vocalidad (*El manantial*, 1979) y lo tímbrico (*Obertura para diez instrumentos*, 1979) para luego ofrecer muestras de una inquietud poética menos convencional, explorando creaciones sobre masas sonoras contrapuestas (*Suite para dos conjuntos instrumentales*, 1979). *Katarsis, para orquesta, cuatro conjuntos de cámara y coro, "Xogos ferroláns"* (1980-1981) delata unas ambiciones sonoras de las que es elocuente la plantilla: coro a seis (con voces de niños y tenores duplicados), orquesta a tres, y cuatro conjuntos camerísticos variados (violín, flauta y oboe; trompa y clarinete bajo; violonchelo, contrabajo y contrafagot; celesta, xilófono, gong, platos, tam-tam y timbales) que buscan aportar, desde una concepción camerística, contrastes tímbricos. Ninguna de estas composiciones, con todo, llegó a estrenarse y deben considerarse obras de juventud, testimonios de una inquietud creativa con más valor lúdico o exploratorio que con una intencionalidad genuinamente artística y reflexiva, como vendría a probar que, tras *Katarsis*, priorizase los estudios universitarios y abandonase los experimentos compositivos.

En 1985, alcanzada la independencia económica, decidió retomar la composición reflexivamente y acudió a cursos, para consolidar su formación. Los de música electrónica de Cuenca y Viana do Castelo (Portugal), con Horacio Vaggione y Daniel Teruggi, cimentaron *Los cisnes del lago Ontario* (1985), para sintetizador analógico, siendo esta la única tentativa de Viaño con dispositivos electrónicos y una de las primeras obras (junto a algunas de Macías) de su género en Galicia¹³.

El principal evento de 1985, más allá de los primeros estrenos, desde *Nocturnalia* (1985), fue su participación en el Campo Internacional de Composición de Villafranca del Bierzo (León), decisiva en su carrera. Los maestros Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Tomás Marco ampliaron su horizonte de recursos técnicos. Y entre sus compañeros, músicos que, con el tiempo, han cumplido las expectativas desde que fueron tempranamente tildados de "jóvenes promesas": Jacobo Durán-Loriga, José Manuel López López, Alberto García Demestres, Jep Nuix y Enrique Macías, más Agustín

¹³ Algo anecdótico, aunque ilustrativo de la curiosidad de su autor.

Charles, Ernesto Martínez Izquierdo y Carlos Satué, identificados como integrantes, pese sus notables discrepancias, del llamado “Grupo del Bierzo”¹⁴. En tal estimulante entorno Víaño estrenó *Transparencias*¹⁵ y *Metamorfosis*, su primera obra importante por sus repercusiones (el premio citado, con la edición de la partitura).

Metamorfosis. Homenaje a Manuel Rivera (1985) es estructuralmente muy libre. Muestra una invención musical rica, aunque ocasionalmente delate cierta inexperiencia. El discurso se articula en múltiples secciones (Víaño distingue sobre la partitura una docena), con diferentes texturas, timbres y planificaciones armónicas y rítmicas, con tal eclecticismo en cuanto a recursos que la unidad de la obra se resiente.

The image shows a musical score fragment for 'Metamorfosis' (1985). It is for Clarinet in C (flute) and Violin. The score is divided into three sections. The first section is marked 'despacio' and features a melody starting with a diad (Mi-La) and a bass line with a dyad (4-2). The second section is marked 'accl. un poco' and features a melody with a triad (3-5) and a bass line with a triad (4-7/15). The third section is marked 'cluster con la mano q' (do-sol) and features a melody with a triad (3-8) and a bass line with a dyad (7-1). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Ejemplo 1. Fragmento del n° 5 de *Metamorfosis* (1985)

Es muy llamativa la extensión de la pieza, que no puede ocultar la inspiración romántica en su naturaleza rapsódica y su fantasía sonora. Sin ocultar el gusto por el desarrollo, en pasajes como el recogido en el ejemplo 1, se halla la huella de una técnica de construcción aditiva. El pentagrama superior inicia su melodía como una díada, con ámbito de quinta perfecta (Mi-La). El diseño pasa de la simple alternancia (en las fusas) a repetir la nota inferior (en los tresillos). A continuación se añade una tercera nota (Mib), conformándose un tricordo (3-5) en fusas. Y por último, con una adición más, se origina un nuevo tricordo (3-8), en semifusas. La suma de alturas discurre pareja a la densificación rítmica, característica típica de esta técnica constructiva. Armónicamente, en el segundo pentagrama, hay sonoridades cromáticas (4-2, 7-1), cuya recurrencia asegura cohesión en la parte acompañante. Estas armonías, más la correspondiente al tetracordo omnintervalico, 4-Z15, son significativamente habituales en la literatura atonal, donde son utilizadas para lograr discursos definidos como atonales por oposición a lo tonal.

Las repercusiones de la experiencia en Villafranca continuaron. *Preludio y Postludio a “Cabalum”* (1986), para barítono y conjunto instrumental (viola, violonchelo, flauta, trompa, arpa y piano) –basada en el poema “Cabalum”, de Carlos Oroza–, emplea la simetría como principio articulador, retrogradando

¹⁴ Tomás Marco: *Historia de la música española: siglo XX...*, pp. 315-318.

¹⁵ Xoán Víaño: *Transparencias*, Madrid, EMEC, 1986.

en el solo pianístico final el comienzo de la obra, que se focaliza hacia una progresiva condensación cromática, desde la nota Si. Se crean sonoridades armónicamente muy densas, donde se distingue la oposición entre elementos estables o neutros frente a otros altamente inestables por su saturación cromática. Esta preferencia por la intervállica cromática se encuentra al inicio de la obra, del que presento un fragmento en el ejemplo 2.

Adagio ♩ = 80

fl. *ppp* *pp* *p*

tr. *ppp* *pp* *p*

arp. *pp* *mf* *pp*

p. *pp* *p*

vc. *legato* *ppp* *mp* *ppp*

Ejemplo 2. Fragmento (cc. 6-14) en el "Preludio" de Preludio y postludio a "Cabalum" (1986)

Los instrumentos monódicos (flauta, trompa, viola y violonchelo) trazan líneas melódicas ascendentes que avanzan, muy despacio, cromáticamente. Su discurso no es homofónico y se crean múltiples choques disonantes entre las diferentes partes. Se oponen los instrumentos polifónicos: el arpa, insistiendo sobre la nota *si* (estática, como eje de atracción), y el piano, que despliega, mediante un diseño repetitivo, una versión no tonal de 7-35, el heptacordo del que derivan las escalas naturales.

La voz es tratada como instrumento expresivo y su ubicación en la obra es locuaz al respecto: el "preludio" antecede y el "postludio" sigue a una declamación poética, amusical, del poema "Cabalum" de Carlos Orza. El recitado impregna totalmente el discurso vocal posterior, donde el canto, silábico, evoca esa esencia hablada. Viaño emplea el *Sprechstimme* ("canto hablado", técnica típica del expresionismo vienés liderado por Schönberg) para intensificar la proximidad a la declamación dramática: la melodía imita una entonación enfática del habla y el ritmo se amolda, con bastante fidelidad, a la prosodia textual.

La experiencia en tratamiento vocal de Viaño –dirigiendo coros– se exhibe en la distribución de silencios y signos de respiración y, sobre todo, en la disposición melódico-rítmica. La voz fluye con naturalidad, con abundantes inflexiones que reflejan la capacidad del autor para dramatizar musicalmente la poesía.

El joven compositor siguió recibiendo apoyos institucionales, como el encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) para el recién creado Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante: *In memoriam G.C., op. 4* (1987), para septeto de metales, articulada en cuatro partes: Introducción (cc. 1-30), Sección I, *Andante calmo* (cc. 31-112), Sección II, *Allegro* (cc. 113-136) y Sección III, *Andante energico* (cc. 137-230). Se suceden pasajes de tipo solista y dúos para los diversos instrumentos, alternados con *tutti*, en un discurso donde, simultáneamente, no escasean los segmentos de absoluta homofonía e indisimulada aquiescencia de lo tonal. La dinámica y el timbre –con el uso de *flutter-zunge*, varias sordinas y alomorfos– son empleados como factores expresivos. La complacencia en las resonancias de los instrumentos parecería explicar, en cambio, otros pasajes dominados por lo repetitivo.

La orientación de las composiciones precedentes parece ponerse en cuestión con *Cuatro canciones sobre “Le cimetière marin” de Paul Valéry* (1988), para soprano y piano, cuya música busca describir la plasticidad de los textos. En el tratamiento musical de la poesía y el planteamiento instrumental de la voz, vuelve a apreciarse la beneficiosa familiaridad de Viaño respecto al tratamiento vocal. La música complementa a la expresión literaria, con un piano predominante –aunque quizás mal ponderado–, y fluye libre, sin repeticiones estróficas, para adaptarse mejor a los poemas. El desequilibrio se acusa por lo excesivo en las dimensiones de algunos interludios pianísticos, los cuales, más que comentar las poesías, rompen con la continuidad dramática. Aparte de lo anterior, se percibe cierto apego a lo tonal en la planificación armónica, derivada de la habitual preferencia, en Viaño, por las sonoridades pantonales. La variedad armónica en estas *Cuatro canciones* debe subordinarse al contenido emotivo que recogen los poemas, muy ricos en imágenes y con un carácter muy alejado de lo narrativo, y a las intenciones expresivas que éstos despiertan en el compositor.

Una confirmación de la búsqueda de un lenguaje propio se encuentra bien representada por la siguiente composición, *Movimento para cuarteto de corda* (1988), compuesta en Bayreuth, tras las clases con Hummel, dedicatorio de la composición. Este *Movimento*, organizado en seis secciones agrupadas en dos partes que se encabezan por un verso cada una, retoma el mismo poema utilizado para la segunda de las canciones sobre Valéry, pero adaptándolo ahora como una pieza estrictamente instrumental. La influencia de Hummel, se percibe en la consistencia de la estructura y en el

Ejemplo 3. Comienzo de la sección D (cc. 53-59) en *Movimiento para cuarteto de corda* (1988)

detalle de la escritura repleta de multitud de matices agógicos, dinámicos y tímbricos, asumiendo una evidente influencia neorromántica.

Ahonda en lo precedente *Visiones* (1988-89), una rapsódica pieza pianística, integrada por diferentes “tipos de miradas” (las “visiones” a que apela el título), musicalmente traducidas como una sucesión de secciones compuestas con características contrastantes, mediante un discurso que no por ecléctico adolece de falta de unidad. El resultado es una composición sumamente introspectiva que refleja la intención del compositor de invitar lo meditativo. La resonancia de un Sol grave actúa como idea generadora, aunque de ello no se infiera la aplicación de técnicas espectrales en la realización de la partitura. Recordemos la propuesta similar sugerida en *Preludio y Postludio a “Cabalum”*, cuando era Si la nota que ejercía un papel tractor análogo al que en *Visiones* desempeña Sol. Considero más relevante, incluso, la circunstancia de que procesos generativos afines configuren piezas pianísticas contemporáneas de otros compositores gallegos aproximadamente coetáneos, como *Le voyageur sur la terre* (1989), de Balboa, o *Luar* (1991), de Rodeiro —esta proyectada como un estudio de resonancias a partir de un Sol grave y ya sí con claros ecos del espectralismo francés—.

Visiones empieza como un proceso de exploración del espacio sonoro a partir de una octavación, en el registro grave, de Sol. Sucesivamente se incorporan nuevas notas, que amplían el registro tanto como contribuyen a incrementar el rango dinámico. Aunque por un breve lapso se produce una desviación (cc. 9-11), la nota Sol, octavada en el grave, se mantiene insistentemente durante todo el pasaje, dando la impresión de que la música brota, cual ampliación temporal, del sonido desencadenante, del compás primero. Después se hilvanan diversos pasajes cohesionados mediante una delectación por el sonido, patente en los valores largos que se dejan resonar y en los procedimientos repetitivos. En el siguiente ejemplo ofrezco muestras de ambos tipos:

Lento, senza tempo (soñando), Durata irregolare
dejar sonar los armónicos

A)

Cristalino

B)

Ejemplo 4. Fragmentos resonantes: c. 57 (A) y cc. 74-78 (B), en Visiones (1988)

El primer fragmento (A), compás 57, presenta unas indicaciones agógicas muy sintomáticas: Víaño invita a una complacencia en el sonido, sin prisas (“*senza tempo*”), libre (“*durata irregolare*”) y, sobre todo, con una actitud contemplativa, permeable a lo sensitivo (“dejar sonar los armónicos”). La notación, en redondas, resulta adecuada para imprimir la deseada flexibilidad rítmica.

Mientras, la armonía registra la repetición de un ciclo cada tres figuras (que señalo con líneas verticales discontinuas en el ejemplo 4). Los tres grandes bloques sonoros (6-Z47, 7-7 y 5-32) no son acordes con relación de semejanza. Aunque lo anterior podría interpretarse como un intento de particularizar cada sonoridad al máximo, los componentes atribuidos a cada mano sí evidencian parentescos tricordales e incluso recurrencias (3-9 y 3-11). No obstante, al escucharse conglomerados de cinco, seis o siete sonidos, esas coincidencias solo pueden valorarse como un engarce estructural que no opera en el plano perceptivo. La repetición de la secuencia de acordes sirve para otorgar un papel relevante también a otro factor: la dinámica, que incrementa su rango conforme el registro desciende.

En cuanto al segundo fragmento (B), mensurado (cc. 74-78), delata la incorporación, como recurso expresivo, de una evidente influencia de las músicas repetitivas, relativamente frecuente en Víaño. Aquí es mediante la repetición como se cancela el tiempo amusical, creando esta vez como unidad de referencia la fase sonora que se repite hasta cinco veces. La levedad de las transformaciones (cc. 77-78) envuelve otro convite a contemplar una nueva sonoridad, en este caso el pentacordo 5-Z37, estabilizado por su carencia de tritonos.

Un mismo afán indagatorio sobre lo expresivo transita, como elemento común, entre dos composiciones para gran plantilla del mismo fructífero año de 1989: *Abbiamo fatto un bagno...* y *La nuit froide et sombre*. La primera, subtitulada *Fantasia*, y escrita para orquesta a dos con una nutrida percusión (que incluye timbales, xilófono, campanas tubulares y vibráfono además de platos, bombo, cajas chinas, castañuelas, *tam-tam* y platos), presenta una llamativa particularidad en su hincapié sobre el registro grave, enfatizado por la instrumentación: aunque la orquesta sea a dos, aparecen como alomorfos en las maderas un clarinete bajo y un contrafagot, mientras que los violonchelos se doblan. Estos instrumentos acaparan un protagonismo llamativo, con clímax en un intenso solo de clarinete bajo (cc. 83-103). Viaño entreteje densas texturas, controladas por el contrapunto, junto a pasajes homofónicos y para solistas, utilizando conjuntamente una muy variada paleta tímbrica donde el detalle cobra protagonismo.

Armónicamente, el compositor trabaja con un lenguaje que aún atisba la tonalidad, aunque conjugada con soluciones muy libres. En el clímax, por ejemplo, marcado con *tempo ad libitum*, el compositor explicita su asociación entre intensidad expresiva y complacencia en la libertad sonora. Precedido por una sección homofónica y tonal, con abundantes duplicaciones, y conforme la dinámica se intensifica, rápidamente, de un *molto pianissimo* a un *molto fortissimo* (cc. 138-142), el clímax se presenta con efectismo en virtud de sus contrastes.

Orquestalmente, la sección más atractiva es la cuerda, por la combinación de *glissandi* y trinos de oscilación ampliada para producir microintervalos (violines segundos, c. 143; violonchelos primeros, c. 144). Asimismo, las cuerdas robustecen la oscilación de la dinámica, generando una multiplicación de planos sonoros y un efecto de espacialización sonora. Por último, su homogeneidad tímbrica favorece el efecto de desorden, subrayado por su posterior disipación progresiva, que se logra mediante la superposición de secuencias repetitivas, desfásadas entre sí, en diferentes pasajes (como los *solí* de violines y violonchelo).

Por su parte, *La nuit froide et sombre (sobre una chanson de Orlando de Lasso)* (1989) es una cantata escrita para coro, orquesta de cuerdas (*divisi* a once partes), maderas y piano, todavía más extensa que la composición precedente (casi quinientos compases, durando unos veinte minutos). Se articula en tres partes que agrupan veinte secciones: “La noche” (cc. 1-90, secciones A-D), “Las sombras” (cc. 91-227, secciones E-H) y “Los cielos” (cc. 228-452, secciones J-T). Se trata, en mi opinión, de la composición más ambiciosa y mejor acabada de Viaño, sin depreciar *Visiones*, *Abbiamo fatto un bagno* o *Nubens*. Destaco la combinación de dos planos musicales: el de la contemporaneidad, decididamente atonal, y el del recuerdo, el del pasado, representado mediante el rescate de la *chanson* citada. Con una

solvencia dramática elogiada, Viaño dramatiza la oposición entre ambos universos, resultando una obra repleta de intenso lirismo y sugestivas sonoridades, que reclama mayor difusión.

La primera sección, “La noche”, funciona como introducción, al presentar diversos motivos instrumentales, en las maderas y el piano, marcadamente atonales. El comienzo de la segunda sección, “Las sombras”, arranca de manera muy similar al principio de “La noche”, pero unas fuertes fricciones generan una expectación tan solo resuelta al irrumpir la *chanson* antigua, interpretada por el coro, cuya armonía modal se superpone, inicialmente, a la atonalidad anterior. La oposición entre lo instrumental y lo vocal, lo atonal y lo modal, se trasluce en amalgamas sonoras muy densas, como si se dirimiese qué armonías se impondrán en el discurso. Pese al aparente desorden, la masificación sonora es controlada armónicamente mediante prestamos acordales entre las partes instrumentales.

Más tarde, los instrumentos adoptan una polifonía anticipadora de la textura coral posteriormente predominante, pero preservando la atonalidad de la primera sección:

Ejemplo 5. Comienzo de la sección F (cc. 150-158), en *La nuit froide et sombre* (1989)

El entramado polifónico y las imitaciones instrumentales se constatan desde el comienzo de la sección F, reproducida en el ejemplo 5. Las maderas, en papel melódico, asumen un colorido próximo a lo modal, mientras el colchón sonoro de las cuerdas realiza movimientos cromáticos. A medida que entran más partes imitativas se acrecienta la tensión y, cuando esta llega a un punto climático, se disipa, regresando al registro grave, adelgazando la textura hasta el silencio y *decreciendo al niente*. De ese contexto surge, plena de fuerza expresiva por el contraste radical que introduce, la *chanson* de Lasso. La extensa cita, explícita, durante la cual solo interviene el coro a cuatro voces, trae las “sombras” de la memoria, los recuerdos del pasado. El juego semántico establecido mediante esta cita polifónica debe comprenderse como un gesto poético típicamente postmoderno. La mirada a un pasado tan lejano como el siglo XVI representado por la música del

compositor valón, así como lo extenso de la cita, conforman una visión excepcional de esta estrategia postmoderna, pero su efecto dramático es muy expresivo. Después, las sonoridades antiguas se esfuman entre una orquesta que resurge, primero “pintando” musicalmente el ascenso de que habla el texto (alude a “los cielos”) y luego emancipándose del recuerdo para retornar al discurso atonal del principio.

La articulación global de la obra, desde la perspectiva de la cita, puede entenderse como un proceso conducente, sucesivamente, al desenterramiento de los materiales citados, la explicitación contemplativa de los mismos y un comentario final, que paulatinamente regresa a la situación originaria, hasta la disipación en el silencio. Conceptualmente, el enfoque es el mismo –ampliado en cuanto a duración y plantilla– que usó Cristóbal Halffter en obras como la pianística *Página para Rubinstein* (1987), que muy fácilmente, por los vínculos establecidos desde su asistencia a los cursos de Villafranca, pudo conocer el compositor ferrolano.

El control del discurso atonal debió de ser un aspecto problemático para Viaño, por sus incuestionables guiños románticos y su elevada dosis de flexibilidad y eclecticismo. No resulta así extraño que no se acogiese con gusto a las técnicas seriales, que conoció pero estimaba constrictoras. Prueba de ello es *Solo (variaciones para violoncello solo)* (1989), cuya peculiaridad reside en lo tradicional del modelo al que remite (tema con variaciones) y el empleo de la serie dodecafónica. Sin embargo, el concepto de variación es interpretado libremente. Y aunque la serie articula el discurso, no basta para explicar toda la pieza, por la existencia de secciones no seriales.

	I ₀	I ₈	I ₆	I ₁₀	I ₄	I ₂	I ₅	I ₁₁	I ₁	I ₉	I ₃	I ₇	
P₀	0	8	6	10	4	2	5	11	1	9	3	7	R₀
P ₄	4	0	10	2	8	6	9	3	5	1	7	11	R ₄
P ₆	6	2	0	4	10	8	11	5	7	3	9	1	R ₆
P ₂	2	10	8	0	6	4	7	1	3	11	5	9	R ₂
P ₈	8	4	2	6	0	10	1	7	9	5	11	3	R ₈
P ₁₀	10	6	4	8	2	0	3	9	11	7	1	5	R ₁₀
P ₇	7	3	1	5	11	9	0	6	8	4	10	2	R ₇
P ₁	1	9	7	11	5	3	6	0	2	10	4	8	R ₁
P ₁₁	11	7	5	9	3	1	4	10	0	8	2	6	R ₁₁
P ₃	3	11	9	1	7	5	8	2	4	0	6	10	R ₃
P ₉	9	5	3	7	1	11	2	8	10	6	0	4	R ₉
P ₅	5	1	11	3	9	7	10	4	6	2	8	0	R ₅
	IR ₀	IR ₈	IR ₆	IR ₁₀	IR ₄	IR ₂	IR ₅	IR ₁₁	IR ₁	IR ₉	IR ₃	IR ₇	

	I ₀	I ₈	I ₆	I ₁₀	I ₄	I ₂	I ₅	I ₁₁	I ₁	I ₉	I ₃	I ₇	
P₀	la	fa	mib	sol	do#	si	re	sol#	sib	fa#	do	mi	R₀
P ₄	do#	la	sol	si	fa	mib	fa#	do	re	sib	mi	sol#	R ₄
P ₆	mib	si	la	do#	sol	fa	sol#	re	mi	do	fa#	sib	R ₆
P ₂	si	sol	fa	la	mib	do#	mi	sib	do	sol#	re	fa#	R ₂
P ₈	fa	do#	si	mib	la	sol	sib	mi	fa#	re	sol#	do	R ₈
P ₁₀	sol	mib	do#	fa	si	la	do	fa#	sol#	mi	sib	re	R ₁₀
P ₇	mi	do	sib	re	sol#	fa#	la	mib	fa	do#	sol	si	R ₇
P ₁	sib	fa#	mi	sol#	re	do	mib	la	si	sol	do#	fa	R ₁
P ₁₁	sol#	mi	re	fa#	do	sib	do#	sol	la	fa	si	mib	R ₁₁
P ₃	do	sol#	fa#	sib	mi	re	fa	si	do#	la	mib	sol	R ₃
P ₉	fa#	re	do	mi	sib	sol#	si	fa	sol	mib	la	do#	R ₉
P ₅	re	sib	sol#	do	fa#	mi	sol	do#	mib	si	fa	la	R ₅
	IR ₀	IR ₈	IR ₆	IR ₁₀	IR ₄	IR ₂	IR ₅	IR ₁₁	IR ₁	IR ₉	IR ₃	IR ₇	

Matriz de clases de notas y correspondencia en nomenclatura tradicional de Solo (1989)

La pieza se compone de diversas secciones, organizadas con una regularidad más que evidente: “Tema-Semplice” (cc. 1-20), “Variación I-Andante sostenuto” (cc. 21-40), “Variación II-Innocente e capricioso” (cc. 41-60), “Variación III-Allegretto grazioso” (cc. 61-80), “Variación IV-Allegretto inquieto” (cc. 81-100), “Variación V-Agitato molto e furioso” (cc. 101-127), “Variación VI-molto calmo e triste” (cc. 128-152), “Variación VII-Scherzando” (cc. 153-180) y “Coda-Tema cancrizans” (cc. 181-200). Interesa señalar el principio articulador básico: partiendo de una serie dodecafónica (el “tema”), desarrollado y ornamentado en las dos primeras variaciones, se llega a una negación del principio serial para, finalmente, retornar a la serie mediante una retrogradación de la inicial (de ahí el carácter “cancrizante” de la coda).

Un estudio de la estructuración de la serie revela que no existe una planificación tricordal ni tetracordal, pero pone al descubierto una sonoridad particular en sus hexacordos discretos (consecutivos): ambos son las dos únicas formas posibles (0, 2, 4, 6, 8, 10 y 1, 3, 5, 7, 9, 11) de 6-35, un conjunto que se corresponde con la escala de tonos enteros y que posee numerosas propiedades que lo singularizan dentro de la armonía y de la teoría atonal y determinan que su elección como armonía básica en *Solo* revista una gran importancia.

Sobre la partitura puede constatarse que, efectivamente, muchos gestos musicales se basan en una derivación armónica de la escala de tonos enteros, tanto en formulaciones tricordales (3-6, 3-8, 3-12) como tetracordales (4-21, 4-24, 4-25) y pentacordales (5-33). La composición se inicia lógicamente plegada a la serie: comienza por P₀ y continúa luego en una

sucesión de transportes por semitonos descendentes. La serie de alturas, y consecuentemente su secuencia interválica, se convierte en el elemento estructurador de la obra, donde no tienen una función análoga los motivos rítmicos. De este modo, el discurso fluye con una apariencia de máxima libertad —al evitarse la recurrencia de diseños rítmicos y melódicos—, que sin embargo se construye a partir de la aplicación de principios organizativos dodecafónicos. En el “Tema”, por ejemplo, se suceden P_0 , P_{11} , P_{10} y P_9 :

Ejemplo 6. Análisis del fragmento inicial del “Tema: Semplice” (cc. 1-12) de Solo (1989)

Silencios y fraseo conforman sonoridades pequeñas que remiten a conjuntos con armonías de tonos enteros (3-6, 3-8), como puede observarse en el ejemplo 6, donde analizo el comienzo de *Solo*. La variedad en cuanto a la organización rítmica, con frecuentes cambios de compás y multitud de valores diferentes en cuanto a la duración, así como la plasticidad concerniente a la dinámica, potencian una notable flexibilidad, que compensa ostensiblemente la rigidez atribuible al manejo serial. La planificación serial, precisamente, revela en su mecánica sencillez una actitud indiferente o incluso ingenua ante las posibilidades ofrecidas por el dodecafonismo. Las sucesivas formas seriales no se regulan por preservar invariencias, ni en función de notas comunes, ni sigue ninguno de los procedimientos de imbricación habituales en el serialismo. Lo simple del procedimiento de sucesión concede a la serie en esta obra un papel que, contrariamente a lo esperable, se hace secundario, en tanto excusa vertebradora para garantizar una máxima variedad cromática; pero sin orden: carece de la capacidad para generar orgánicamente la estructura, que se revela, entonces, caprichosa. Cabría interpretar, incluso, si “variaciones” serían, también, para Viaño, las diversas apariciones de la serie (en distintas alturas, ritmos, dinámicas, frases).

Establecido el principio básico de la serie y su principio sucesivo (el descenso cromático), la ilación discursiva deviene previsible, aunque ornamentada. La “Variación I” agrupa a P_8 , P_7 , P_6 y P_5 , pero introduce un factor desestabilizador: la modificación del ordenamiento serial, adelantando,

retrasando e intercambiando alturas. Esta se identifica en gestos como la alteración del orden sucesorio de las alturas, que causan, conceptualmente –el oído no lo percibe– tensión: un analista *sabe* que el orden de la serie ha sido alterado y que *debe ser* restablecido. En la incipiente complicación estructural también incide la introducción de acordes en el discurso.

La “Variación II” ahonda en esta misma dirección, acentuando las tensiones, ahí ya evidentes, ocasionadas por oponer el rigor y la previsibilidad de la serie al capricho y la imprevisibilidad de las modificaciones. Pueden encontrarse pasajes añadidos derivados de la serie, segmentos con materiales melódicos independientes y tratamientos rítmicos todavía más libres, mediante el uso de una notación diastemática pero amensural. Encuentro paradójica la realización de disminuciones melódicas y la construcción de derivaciones motivicas a partir de la serie, que así resulta transformada en un tema tradicional: un tricordo de la serie sirve como modelo de progresión melódica para luego retomar su forma serial original, se interpretan las notas de la serie como fundamentales de dobles y triples cuerdas con diversas armonías, se adoptan como primeras notas (en parte fuerte) de grupos de tres o cuatro figuras de valores rítmicos mínimos (semicorcheas o tresillos de corcheas, por ejemplo) o se convierten en *cantus* al que se opone una segunda voz contrapuntística. Pese a estas transformaciones, la serie permanece en la estructura profunda, aunque sea fragmentada, deformada, desintegrada; algo patente en la “Variación IV”, que comienza, de nuevo, con P₀.

El punto culminante se alcanza en la variación sexta, donde se inserta material totalmente nuevo para, a continuación, emprender un lento proceso de resolución, planteado simétricamente (con formas retrogradadas de la serie). En una estrategia habitual en Viaño, el clímax contrasta con su entorno por su libertad, aquí liberándose de la serie, mientras que el lento retorno a la estabilidad serial se inicia “jugando”, a través del lúdico “Scherzando” de la séptima variación. Aunque parcialmente se desintegre, prevalece el sonido de la armonía fundamental de la serie (la escala de tonos enteros). Viaño rechaza un dodecafonismo radical, pero, simultáneamente, demuestra comprender la utilidad de la serie y no traiciona, sino que potencia, la sonoridad fundamental de la serie que ha escogido para *Solo*: la escala por tonos enteros y sus derivaciones. *Solo* no es exactamente dodecafónica, porque la serie no rige en toda la pieza y no justifica plenamente la estructura. Viaño busca en la serie simplemente una herramienta que le permita ordenar de alguna manera un discurso que quiere tratar atonalmente. Su principio articulador es el “grado de sometimiento a la serie”, que determina un comienzo y un final dodecafónicos y una sección central contrastante por su libertad. Esta estrategia me inclina a valorar el “dodecafonismo” de Viaño como una táctica supeditada a un discurso

esencialmente atonal, melódico, con una armonía que quiere ordenarse, pero huyendo del exceso de rigidez. Así, la propuesta de Viaño se inscribe en un tipo de planteamiento equiparable al seguido por otros compositores gallegos, como Groba en su cantata *Mandatum*.¹⁶

La última obra de Viaño que llegó a estrenarse y la última que llegó a concluir, considerando que posteriormente *Viaxes ás estrelas* (1990), para orquesta de cuerdas, quedaría explícitamente inconclusa, fue *Nubens* (1990), obra muy apreciada por Zumalave¹⁷, y sobre la que ha existido cierta polémica, al citarse como obras diferentes *Nubens blancas* y *Nubens grises* o especularse sobre un tercer movimiento titulado “Nubens negras”.

En la partitura original del compositor puede constatar que la obra está completa y que bajo el título único de *Nubens* se reúnen tres movimientos diferentes, de los cuales los dos últimos transcurren sin pausa: I.- “[Nubens] Blancas” (37 compases, que finalizan con un acorde de sol menor “hasta la extinción del sonido”, II.- “Nubens grises. *Animatto*” (cc. 38-126) y III.- “Nubens blancas” (cc. 127-142). No hay vestigios, en la partitura, de ningún movimiento titulado “Nubens negras” y, además, como prueba de que la composición se halla completa en la forma que acabo de señalar, tras el compás 142 de la tercera parte –de nuevo concluyendo sobre un acorde de Sol menor– figura la indicación de “Fine”, fechada (16 de julio de 1990) y firmada por el compositor, tres signos que se encuentran habitualmente en las partituras autógrafas de Viaño. Aun pareciendo obvio que la obra había sido terminada cuando Zumalave estrenó el primer movimiento, que este director –amigo personal del compositor– no estrenase más que la primera parte (en diciembre de 1990, meses después de la finalización de *Nubens*) podría deberse al deseo de Viaño de revisar los otros dos movimientos. Pero la obra es perfectamente interpretable y comprensible en su totalidad en la versión concluida en julio. Otro asunto es su coherencia interna.

Nubens manifiesta un colorido tonal intenso. Al comienzo figura autógrafo “*Erwartung*. A. Schoenberg”, señalando su fuente de inspiración afín a las propuestas más abiertamente atonales que el ferrolano había mostrado anteriormente. Pero existen algunos aspectos llamativos. Todo el primer movimiento, “Nubens blancas”, se deriva del *Adagio* final de *Visiones*, en clara autocita. Exactamente, después de ocho compases introductorios, reproduce, en adaptación para cinco partes de cuerdas, los compases 94-122

¹⁶ Carlos Villar-Taboada: “Sacralidad, vanguardia e identidad: la cantata religiosa *Mandatum* de Rogelio Groba”, *Arte, música y sacralidad*, Susana Moreno (ed.), Valladolid, SITEM-Glares, 2006, pp. 243-276.

¹⁷ De hecho, promovió su grabación parcial, incluyendo *Nubes blancas* en el siguiente registro: [CD] (1990). *Música Gallega. Orquesta de Cámara de Stuttgart dirigida por Maximino Zumalave*. Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela-Tritonus Musikproduktion.

de *Visiones*. La autocita es absolutamente evidente. Ignoro a qué razones debe atribuirse esta circunstancia, excepcional en la producción de Viaño, y en mi opinión no es nada descartable que el compositor quisiese realizar una adaptación para cuerdas de uno de los pasajes más líricos de *Visiones*. Además, hace replantear la valoración estilística de la pieza, pues el pasaje adaptado de *Visiones* (la parte de “Nubens blancas”) posee una sonoridad fuertemente emparentada con la tonalidad (intervalos consonantes, empleo de terceras paralelas, uso de pedales, explicitación de tríadas mayores y menores, etc.), pese al acusado eclecticismo del original pianístico.

Análoga heterogeneidad queda constatada en “Nubens grises”, con acordes diatónicos no tonales. Se busca un fuerte contraste con el movimiento precedente al presentar, este segundo, un claro dominio de la homofonía y la repetición, próximo a las texturas minimalistas repetitivas:

Nubens grises
Animato

The image shows a musical score for 'Nubens grises' from the piece 'Nubens' (1990). The score is for a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello) and a double bass. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong emphasis on repetition and homophony. The tempo is marked 'Animato'. The score is in 8/8 time and consists of five staves. The first two staves are for violins, the third for viola, the fourth for cello, and the fifth for double bass. The music is characterized by a dense, repetitive texture of eighth and sixteenth notes, creating a strong sense of rhythm and movement.

Ejemplo 7. Inicio de “Nubens grises” (cc. 38-43), en *Nubens* (1990)

Los materiales de “Nubens grises” y su organización musical son nuevos. El pasaje reproducido en el ejemplo 7 muestra este tipo de escritura. No es difícil encontrar organizaciones tonales linealmente, examinando de manera aislada cada una de las voces. Pero se plantean fuertes disonancias cuando esa armonía se examina globalmente. Por ejemplo, en el compás 40 las tres partes más graves parecen sugerir un acorde de Re Mayor, mientras que los violines segundos presentan el Do natural. Más fuertes son las disonancias en el compás siguiente, con las violas y los contrabajos tocando un Fa# que choca con el Do (violonchelos), mientras en los violines primeros aparece un Sib que no se repite en su propio registro grave y que choca con el si natural de los violines segundos y un Fa natural que difiere de los Fa# antes aludidos. El discurso fluye creando fuertes disonancias semejantes a las recién comentadas; y parece bastante claro que no participa de la inspiración tardorromántica de “Nubens blancas”, a cuya atmósfera regresa la pieza en su conclusiva tercera parte. El conjunto parece un tanto

desequilibrado, pero asume el valor principal de la obra de Viaño: la expresividad.

La muerte prematura del compositor truncó una carrera prometedora, según destellos con el interés de *Metamorfosis* (1985), *Preludio y Postludio a "Cabalum"* y muy especialmente en tres piezas de 1989 como *Visiones*, *Habbiamo fatto un bagno* y *La nuit froid et sombre*. El fallecimiento sobrevino justo cuando comenzaba a dar muestras de mayor rigor compositivo y de una mejora en el manejo contrapuntístico, la escritura armónica, el tratamiento formal y la orquestación. Sin que su catálogo sea extraordinariamente prolífico y considerando, además, que muchas de las obras que lo integran podrían haberse descatalogado pasado el tiempo, su producción reclama atención por parte de la crítica y, especialmente, de los intérpretes.

A modo de conclusión

La característica que mejor define la música de Viaño es la búsqueda de lo expresivo, que técnicamente se manifiesta en la opción por un lenguaje pantonal, donde la tonalidad tiene cabida en igual medida que otras soluciones armónicas, entre las que destacan las sonoridades por tonos enteros y las configuraciones cromáticas, en un estilo heredero del expresionismo vienés.

Todo lo comentado sobre esta breve pero intensa aventura musical incide en un aspecto revelador: un acusado eclecticismo, tanto técnico como estético, interpretable como indicio de que, en muchos aspectos, todavía era un compositor en formación, con enormes dotes musicales, es evidente, pero aún en fase de definición artística.

Con cierta fascinación por los ambientes sombríos, musicalmente traducidos por el uso de sonoridades densas y graves, en la música de Viaño es además importante la relación con otras artes, especialmente la pintura y la literatura, que sostienen varias de sus obras más relevantes.

Con todo, la música de Viaño, como la de Balboa y Vara, apela con intensidad a lo emotivo, mediante un lirismo exhibido desprejuiciadamente. Siempre respetuoso con los intérpretes en el plano de la escritura, buscaba la complicidad de estos para alcanzar al oyente, al público, a quien expone sus obras, dotadas de una enorme carga de subjetivismo, como pequeñas confesiones lanzadas a lo desconocido.