

El eco de las tradiciones musicales del mundo¹ en la obra de José Evangelista: De la investigación etnomusicológica a la creación artística

Joan Pons Carrascosa

Percusionista
Doctorando del Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y
Culturales de la Universitat Politècnica de València
jponcar@upv.edu.es

Recibido 22-05-2023 / Aceptado 15-06-2023

Resumen. Las investigaciones desarrolladas por José Evangelista en distintos países del sudeste asiático tuvieron una trascendental influencia en su obra artística. Situamos sus trabajos en un contexto de investigación rigurosa, enmarcado por el incipiente campo de la etnomusicología y los crecientes vínculos culturales entre Oriente y Occidente en la segunda mitad del siglo XX. A través del estudio de la documentación conservada en el archivo del compositor y de la bibliografía recopilada centrada en su obra, analizamos la influencia de estos hallazgos en sus composiciones, con el objetivo de profundizar en un lenguaje compositivo propio, marcado por la impronta de las tradiciones musicales del mundo.

Palabras clave. Etnomusicología, Patrimonio, Gamelán², Heterofonía.

**The echo of the world musical traditions in the José Evangelista's work:
From ethnomusicological research to artistic creation**

Abstract. The research carried out by José Evangelista in different countries of Southeast Asia had a transcendental influence on his artistic work. We situate his work in a context of rigorous research, framed by the incipient field of ethnomusicology and the growing cultural links between East and West in the second half of the 20th century. Through the study of the documentation preserved in the composer's archive and the bibliography compiled on his work, we analyse the influence of these findings on his compositions, with the aim of delving deeper into a compositional language of his own, marked by the imprint of the musical traditions of the world.

Keywords. Ethnomusicology, Heritage, Gamelan, Heterophony.

¹ Empleamos la expresión *tradiciones musicales del mundo* en consonancia con la sociedad de conciertos *Traditions Musicales du Monde* fundada por José Evangelista, entre otros, con el objetivo de difundir el estudio de las músicas de tradición oral no occidentales en Montreal.

² En este trabajo optamos por adaptar la palabra *gamelán* a la ortografía del español, considerando su amplia difusión en el ámbito musical europeo y excediendo, desde hace décadas ya, las fronteras de su país de origen, Indonesia.

Agradecimientos:

a Matilde Asencio, esposa del compositor José Evangelista, por toda la información facilitada en el transcurso de esta investigación y sus correcciones,

al Dr. Kai Bachmann, profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (Austria), por su tutela y la revisión del presente artículo.

Al ser preguntado en una entrevista reciente sobre la *originalidad* de su propia música, el compositor inglés Thomas Adés, respondía con esta reflexión³:

Todo *deriva* de algún sitio. Lo único que puede significar esa frase [aludiendo a la pregunta sobre el carácter derivativo de su música] es que yo no lo he disfrazado lo suficiente. Todas estas piezas de Janáček (...), como Taras Bulba y la Sinfonietta, no son otra cosa que melodías populares, en el fondo. No hay nada en ellas que Janáček haya inventado de la nada. (...) La Consagración de la Primavera, de Stravinsky, también es derivativa, pues está llena de melodías folclóricas, tiene la orquestación de Rimsky-Korsakov, etcétera. (...) ¡Buena suerte tratando de escribir algo que sea completamente nuevo!

La relación entre música tradicional⁴ y de nueva creación ha cambiado irremediabilmente a lo largo de la historia, y puede ser analizada desde diferentes prismas. El arte entendido como manifestación colectiva de una comunidad, con el paso de los siglos fraguó el surgimiento de la figura del creador artístico individual. No obstante, durante este periplo, el original sentido tradicional y comunitario del arte, en verdad, nunca desapareció. Pasó a ser *patrimonio* de un pueblo que lo vivía en sus ceremonias, mientras el arte culto⁵ lo divisaba desde las altas almenas del palacio. Aun así, ambas manifestaciones establecieron lazos, irremediabilmente, al entender que mantenían un vínculo geográfico común.

Hasta el siglo XX, el interés de *lo culto* por *lo popular* se centraba, principalmente, en la utilización de la canción popular, las coloraciones modales y determinados instrumentos musicales. Estos recursos sugerían una localización geográfica y añadían algún tipo de exotismo, pero aún sin un estudio científico, más allá de recopilaciones de canciones. Estas primeras incursiones en la tradición musical

³ Castañer, 2023.

⁴ Nos detenemos aquí para delimitar los términos música tradicional, música popular y folclore. La música tradicional es aquella transmitida de generación en generación, haciendo hincapié en su perpetuación temporal, durante siglos y en gran medida de forma oral. La música popular, en principio atribuida a las clases populares y en contraposición a la música culta, actualmente se relaciona con aquella ampliamente difundida entre la población por los medios de comunicación de masas. Por último, el folclore, cuya etimología aúna el concepto de comunidad o pueblo (*Volk*, en alemán, del que deriva su transcripción inglesa *Folk*) y el conocimiento o instrucción (*Lar*, en inglés antiguo) de estas tradiciones comunes transmitidas de generación en generación. Por tanto, acentúa su significado en el conjunto de costumbres, creencias y saberes compartidos que conforman un corpus propio e identitario para una determinada comunidad.

⁵ Entendemos arte culto, como una manifestación artística ideada y realizada por un creador individual con una finalidad de trascendencia estética.

de la comunidad propia proliferaron en la mayoría de los países europeos. En nuestro país, el trabajo de Felip Pedrell⁶, dejará huella en generaciones de compositores y musicólogos, gracias a la publicación de colecciones de canciones populares, todas ellas armonizadas con acompañamiento al piano. La idea subyacente en sus colecciones de canciones es que las melodías populares, fueron pensadas armónicamente y por ello tienen un germen armónico, lo cual otorga a la armonía una posición de preponderancia⁷.

Finalmente, en 1950 Jaap Kunst⁸ acuña el término etnomusicología, anteriormente conocida como musicología comparada. Esta nueva consideración fundamenta el estudio de las músicas de tradición oral en la observación y el rigor científico. Así pues, el desarrollo metodológico de esta disciplina no ha parado de crecer retroalimentando a los creadores musicales, en un bucle incesante⁹. Volviendo al punto de partida, y al germen popular que ha *inspirado* a la creación culta, en la actualidad el debate metodológico en torno a la investigación propia del arte no hace más que constatar y visibilizar un *modus operandi* que ha existido en mayor o menor medida, o con mayor o menor rigor, desde hace siglos. El estudio de las tradiciones musicales, ahora también de otras latitudes del mundo, son una fuente no solo de material compositivo, sino que cuestionan la concepción y creación de la música misma. En esta apertura de miras, *lo otro* y *lo propio* dejan de contraponerse, para llegar a hibridarse, y todo gracias, en gran medida, al avance investigador y académico de artistas como Evangelista.

Evolución del estudio de las tradiciones musicales no occidentales

Enrique Sanz¹⁰ periodiza las relaciones de la música occidental con otras culturas en tres momentos trascendentales. Esta división cronológica, basada en la periodización de Carlos Bousoño¹¹, en relación con su estudio de la poesía postcontemporánea, ofrece una interesante visión de este proceso, que aúna distintos campos y manifestaciones artísticas.

⁶ Felipe Pedrell (1841-1922). Musicólogo y compositor catalán. Se considera el padre de la musicología española moderna. Además de su estudio de la música tradicional, editó, estudió y revalorizó la obra de compositores como Tomás Luis de Victoria.

⁷ Citado en Evangelista, 1990, p. 73.

⁸ Jaap Kunst (1891-1960). Musicólogo holandés. Estudió la música tradicional de su país natal y de Indonesia, en aquella época colonia holandesa. Vivió durante quince años en Java, de cuya experiencia nació su obra, *Music in Java* (1937).

⁹ En el marco del “actual” debate acerca de la relación entre investigación y arte, partimos de la tricotomía expuesta por Frayling y que distingue entre investigación dentro del arte, investigación para el arte e investigación en el arte (citado en Borgdorff, 2006, p. 9). Ahora bien, ante la dicotomía expuesta por López-Cano y San Cristóbal (2014: 49), entre musicología, en el sentido tradicional, donde el objeto de estudio permanece inalterable e investigación artística, donde se establece un vínculo de acción-reflexión-creación en constante cambio, constatamos el rigor de ambas metodologías de investigación en los trabajos realizados por Evangelista y que más adelante describimos. Por tanto, no rehuimos tildar de investigaciones etnomusicológicas, ni tampoco su indudable relación con la investigación artística. Campo, este último, en constante autodefinición metodológica y, en consecuencia, abierto a nuevas experiencias y modelos.

¹⁰ Sanz, 2017, pp. 87-101.

¹¹ Carlos Bousoño (1923-2015). Poeta, profesor universitario de literatura y crítico literario español.

Primer momento: finales del siglo XIX (1889)

Se toma aquí como referencia la Exposición Universal de París, con la conocida experiencia del compositor Claude Debussy al escuchar por primera vez un gamelán. Añadimos la importancia del contexto cultural, pero también político imperante. Es importante constatar como el *colonialismo* decimonónico abrió las puertas a otras culturas, aunque no los ojos. La mentalidad geocéntrica europea impidió valorar las manifestaciones culturales de otras latitudes. Aun así, el conocimiento de otras culturas abrió irremediamente la perspectiva a un mundo cada vez más diverso. Su estudio científico se desarrollará un tiempo más tarde, destacando que sí hay mentes abiertas capaces de divisar la profundidad del sedimento cultural de siglos en ellas.

Segundo momento: final de la Segunda Guerra Mundial (1945)

En este punto, conviene no obviar un contexto político y social en ciernes de cambio, con la independencia de la mayoría de antiguas colonias europeas en los continentes asiático y africano. Paralelamente, se produce un avance metodológico importante con el nacimiento de la etnomusicología. Desde el punto de vista musical, la figura de Olivier Messiaen aporta visibilidad de manera decisiva a las tradiciones de países asiáticos en Occidente¹², aunque dentro del contexto de su universo creativo marcadamente personal. Enrique Sanz, hace referencia a evidencias *globalizadoras* en obras de Messiaen y explícitamente de su preeminente alumno, Pierre Boulez¹³.

Tercer momento: la postmodernidad (1980)

Obviamente, es la etapa sobre la cual tenemos menos perspectiva, aunque claramente marcada por la globalización cultural y los avances en las telecomunicaciones a nivel mundial. En lo musical, compositores como György Ligeti, se sirven del estudio de otras culturas, para desarrollar sus obras. En concreto, los trabajos del etnomusicólogo francés Simha Arom¹⁴ fueron la base para indagar «nuevos terrenos rítmicos» según cuenta el mismo Arom¹⁵:

Los compositores contemporáneos siempre han estado a la búsqueda de nuevas ideas que les permitieran ampliar el lenguaje que manejan, una ampliación que cada vez resulta más difícil, ya que es mucho lo que se ha dicho y hecho desde que, en la Edad Media, se desarrollara la escritura musical: ha desaparecido la tonalidad, ha nacido la música

¹² La introducción de gongs afinados, además de cencerros afinados, tam-tams, campanas tubulares en obras como *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) recuerda claramente al timbre de una orquesta de instrumentos de percusión, que nos hace viajar sonoramente al continente asiático.

¹³ Sanz, 2017, p. 93, destaca unas palabras del propio Boulez, en relación con su obra, *Le Marteau sans Maître*, de 1954. Según el compositor francés, la presencia del xilófono en esta pieza «traspone al balafón africano, el vibráfono se refiere al *gender* balinés y la guitarra recuerda al *koto* japonés».

¹⁴ Simha Arom (1930). Etnomusicólogo franco-israelí, experto en la música del África central, especialmente de la República Centrafricana.

¹⁵ Panisello y Vallejo, 2008, p. 27.

concreta... En fin, se han producido una infinidad de novedades que hacen que cada vez queden menos territorios musicales por explorar. En cierto momento, se cobró conciencia de que las músicas tradicionales no sólo empleaban instrumentos diferentes a los europeos, sino que funcionaban sobre principios muy distintos de los que rigen las músicas occidentales. [...] Lo relevante es que en Occidente no se ha sabido ir tan allá como ciertas culturas en aspectos como la concepción del tiempo. No creo que fueran los instrumentos africanos lo que despertó el interés de Ligeti, sino esa exploración de nuevos terrenos rítmicos. Ligeti se interesó también por la música balinesa y otras músicas asiáticas, así como por algunas músicas populares europeas, como la húngara. Las músicas africanas las descubrió gracias a uno de sus alumnos, Roberto Sierra, y una buena parte del material africano al que tuvo acceso procedía precisamente de las grabaciones que yo mismo había realizado sobre el terreno. En definitiva, yo diría que lo que le atrajo en primer lugar fue la «extrañeza» de esa música –su lado, digamos, «exótico»– y muy especialmente de su proceso de composición.

En esta tercera fase incluimos también autores contemporáneos asiáticos, los cuales, en un mundo globalizado, tienen experiencias de formación o profesionales en Europa y América del Norte. Ocupa un lugar preeminente en este apartado el japonés, Toru Takemitsu¹⁶ para quien, en el futuro, las diferentes culturas no serán más que una y, con el apoyo de la tecnología, acabaremos por tener una cultura mundial¹⁷. Cronológicamente podemos destacar también importantes compositores como Toshio Hosokawa¹⁸, Tan Dun¹⁹ y Unsuk Chin²⁰.

Introducción del gamelán²¹ en Occidente

En la Exposición Universal de París de 1889, enmarcada dentro de las conmemoraciones por el centenario de la Revolución Francesa, estaban representadas las colonias francesas de la época: Argelia, Túnez, Senegal, Gabón-Congo, Oceanía francesa, Camboya, Annam, Tonkin y Cochinchina²². Una de las

¹⁶ Toru Takemitsu (1930-1996). Compositor japonés. Exploró los principios de la música clásica occidental y su conjugación con la tradición musical japonesa.

¹⁷ Citado en Sanz, 2017, p. 93.

¹⁸ Toshio Hosokawa (1955). Compositor japonés formado en Berlín y Friburgo de Brisgovia.

¹⁹ Tan Dun (1957). Compositor chino formado en la Universidad Central de Pekín y en la Universidad de Columbia (EUA). Fue alumno de Toru Takemitsu.

²⁰ Unsuk Chin (1961). Compositora surcoreana formada en la Universidad Nacional de Seúl y en la Hochschule für Musik und Theater Hamburg, con György Ligeti.

²¹ «El término gamelán es la denominación indonesia de conjunto musical, y en la mayoría de los casos, se refiere a los instrumentos en sí, no a los músicos» (Stepputat, 2023, p. 3). Es una de las muchas formas musicales de Indonesia, y en particular de las islas de Sumatra, Lombok, Java y Bali. Existen gran cantidad de tipologías de conjuntos instrumentales, con sus diferentes repertorios y contextos de interpretación distintos (*Ibid*). Es importante constatar la herencia de las distintas culturas y religiones legadoras de gran diversidad de instrumentos durante siglos. Según la organología podemos enumerar multitud de instrumentos que forman parte de los distintos tipos de gamelán: instrumentos de percusión idiófonos metálicos (*gongs*, *bonang*, *ceng-ceng*) y de madera (*gambang*, *angklung*), membranófonos (*gendang*), instrumentos de viento (*suling*), de cuerda pulsada (*sape*) y frotada (*rebab*).

²² Estas tres últimas, Annam, Tonkin y Cochinchina, abarcarían el actual Vietnam.

muchas personas que visitó la representación del poblado javanés²³, con su reconstrucción de la Pagoda de Angkor Wat, fue el compositor Claude Debussy²⁴.

Después de visitar en repetidas ocasiones este pabellón, destacaba así la interpretación de un gamelán de la isla de Java²⁵: «contenía todos los matices, incluidos aquellos que ya no pueden nombrarse, donde la tónica y la dominante no eran más que vanos fantasmas para uso de niños obedientes»²⁶. La libertad que emanaba de la sonoridad del conjunto fue reflejada por Debussy en su composición para piano, *Estampes*. En concreto, en la primera pieza de esta serie, denominada, *Pagodes*²⁷. El interés de los grandes compositores franceses por la música que llegaba de sus colonias no cesó de acrecentarse. Diversas obras de Maurice Ravel parten de una influencia asiática²⁸, aunque merece una mención especial su conocida pieza para piano a cuatro manos, *Ma mère l'oye* (1910), que posteriormente orquestó. Su tercer movimiento, *Laideronnette, impératrice des pagodes*, está inspirado en un cuento de ambientación oriental.

En el campo investigador y académico, ya en la primera mitad del siglo xx, musicólogos como el canadiense Colin McPhee²⁹ estudian en profundidad las tradiciones musicales de Bali. Después de residir en la isla indonesia durante siete años, McPhee publica *A house in Bali* (1947) un libro en forma de memorias donde cuenta la experiencia vital que marcó su vida profesional y personal³⁰. Es interesante constatar que se trata de una obra, aunque descriptiva, marcada por lo subjetivo y personal. Por tanto, aún lejos del rigor investigador. Años después, en su regreso a los Estados Unidos, y durante sus años de docencia en la Universidad de California, McPhee escribiría otro libro, de obligado estudio: *Music in Bali* (1966). Este trabajo que ocupó el final de su vida, sí se caracterizó por la investigación exhaustiva de los instrumentos y de las características musicales de la música balinesa. El libro fue completado por su discípulo, Mantle Hood, y forma una dupla de especial trascendencia, junto a la anterior publicación, *Music in Java* (1937), del previamente citado Jaap Kunst.

²³ Denominado Kampong.

²⁴ Parker, 2012.

²⁵ Se han realizado muchos estudios para intentar constatar fehacientemente la procedencia del gamelán que actuó en la Exposición Universal de 1889. Ferrer Lluca (2012: 49-51) tras realizar un repaso bibliográfico a las fuentes documentales primarias y secundarias que analizan el evento y la experiencia de Debussy, se inclina por determinar que se trató de un conjunto javanés.

²⁶ Citado en Ross, 2009, p. 64.

²⁷ Parker, 2012.

²⁸ Como su concierto para violín, *Tzigane* (1924) o su ciclo de canciones *Shéhérezade* (1903), inspiradas por la magna obra, *Las mil y una noches*.

²⁹ Colin McPhee (1900-1964). Musicólogo y compositor nacido en Montreal, aunque formado en Estados Unidos. Se sintió atraído por la música balinesa a raíz de escuchar unas grabaciones alemanas realizadas en los años veinte (McPhee, 1966: xiv). Compuso diversas piezas íntimamente relacionadas con sus estudios etnomusicológicos y enseñó, a partir de 1958, *Músicas del mundo* en la Universidad de California (UCLA).

³⁰ Potvin, 2013.

El mismo McPhee, compuso diversas piezas inspiradas en la música balinesa que tanto amaba. Entre ellas, *Balinese Ceremonial Music* (1934) para dos pianos, es posiblemente la más conocida. Existe una grabación de la interpretación del mismo autor junto al compositor, Benjamin Britten. La amistad entre ambos despertó el interés del británico por la música del sudeste asiático. Las indagaciones de McPhee, cristalizarían en composiciones de Britten como el ballet, *The Pince of the Pagodes* (1957). La doctora Kendra Stepputat³¹, profesora del departamento de etnomusicología de la Universidad de las Artes de Graz³², en su artículo *Der Einfluss des gamelan auf Claude Debussy und Colin McPhee*, compara la influencia del gamelán en los dos autores, anteriormente citados, a través de sus piezas *Pagodes* (de *Estampes* para piano) y *Tabuh-Tabuhan* para dos pianos y orquesta, respectivamente³³.

José Evangelista: etapa de formación y contexto artístico en Montreal

Nacido en Valencia en 1943, a los dieciséis años comenzó estudios los musicales de armonía, orquestación y composición con Vicente Asencio³⁴. Bajo su tutela se interesó sobre todo por compositores como Ravel, Falla y Mompou. Evangelista rememoró posteriormente cómo se vio inmerso en una tradición occidental donde la armonía era el parámetro principal de la organización de la composición³⁵. Previamente, al cumplir los 12 o 13 años, ya se había sentido atraído por la música popular española, al comprar algunas colecciones de canciones populares. Y según recuerda, durante sus estudios descubrió el uso de la modalidad que impregnaba estas canciones³⁶.

Este primer contacto con la tradición musical de su tierra natal pronto se vio ampliado al conocer, años después, al compositor Luis de Pablo, según él mismo confiesa³⁷:

Mi interés por las músicas del mundo tiene un origen bien determinado: fue el encuentro con el compositor Luis de Pablo. Una de

³¹ Stepputat, 2023.

³² La Kunst Universität Graz, destaca en Europa por su departamento de Etnomusicología. Es una de las pocas universidades en el viejo continente, donde se conservan y se enseñan, tanto gamelán de Java, como de Bali. Respectivamente, las profesoras que imparten estas enseñanzas son eminentes especialistas como la Dra. Sarah Weiss y la Dra. Kendra Stepputat.

³³ La Dra. Stepputat (2023: 1) distingue claramente aquellos compositores que a lo largo de los últimos dos siglos han evocado tradiciones musicales no occidentales en sus composiciones, de otros casos como los de Claude Debussy y Colin McPhee. En el caso del compositor francés, matiza que fue una manera de «confirmación» de motivaciones estéticas que ratificó al poder escuchar un gamelán javanés (*Ibid*: 12-13). Mientras tanto, el caso de McPhee es diferente, en tanto que sus estudios etnomusicológicos favorecieron la hibridación de técnicas propias de la tradición balinesa en sus composiciones (*Ibid*: 14).

³⁴ Vicente Asencio (1908-1979). Alumno de Joaquín Turina y formado en París. Depuró su estilo, en el seno del denominado Grupo de los Jóvenes, cuyo manifiesto de formación reivindica una «base estética [que] descansa en el arte popular del país y no en el texto sino en el espíritu (...) siguiendo la misma orientación étnica que ha guiado precedentemente a algunos compositores valencianos, entre ellos, Óscar Esplá y Manuel Palau» (citado en Hernández Farinós, 2010, p. 175).

³⁵ Evangelista, 1990, pp.72-73.

³⁶ SMCQ, 2017a.

³⁷ SMCQ, 2017c.

las cosas que este compositor me dijo durante una de nuestras conversaciones fue el interés de los compositores contemporáneos por las músicas del mundo como desencadenante de una particular y extremadamente rica visión de la música. Más aún, iera un campo infinito! Había muchísimas culturas en el mundo y multitud de diferentes enfoques.

De estas manifestaciones extraemos dos conclusiones. Por un lado, la tradición musical ya no es solo entendida como rasgo étnico distintivo. El estudio de las manifestaciones artísticas es una fuente donde poder ampliar su visión musical y obtener «nuevos enfoques». Por otro lado, el empleo de la rigurosidad metodológica para analizar las tradiciones musicales, tal como hemos visto en el apartado anterior, propicia la posibilidad de conocerlas en profundidad. Por tanto, se pueden extraer de ellas técnicas creativas, que a la postre enriquezcan estéticamente el lenguaje del compositor, de la misma manera que anteriormente hemos constatado en la relación entre los estudios etnomusicológicos de la rítmica africana y su aplicación en las obras de Ligeti.

Abrirse a otras culturas era, en definitiva, un modo de ampliar el punto de mira sobre la música misma, y la forma de entenderla y oírla:

Para mí la música de hoy como la política, las artes plásticas y casi todos los campos de la actividad humana, existe a nivel planetario, no necesariamente circunscrita a una cultura o región particular del mundo. Nuestros contactos con las músicas de otras culturas pueden enriquecer la comprensión del fenómeno musical.³⁸

Sanz³⁹, en su trabajo centrado en la obra escénica de Evangelista, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (2001), se cuestiona si los diversos estilos musicales empleados en la ópera se fusionan en un todo coherente y califica esta ópera como un claro ejemplo de «globalización, mundialización o multiculturalismo musical». En nuestro corto recorrido investigador, pero a tenor de las afirmaciones arriba citadas del propio compositor, conjeturamos que este efecto globalizador sería más una consecuencia que un objetivo en sí, ya que la razón primera que mueve el interés de Evangelista por las tradiciones musicales de culturas no occidentales es la comprensión más amplia y rica del fenómeno musical⁴⁰.

José Evangelista cursó, paralelamente a sus estudios musicales, los estudios de Ciencias Físicas, primero en Valencia y después en Madrid. Esta formación científica le llevó a obtener una beca en el Centro Europeo de Investigación Nuclear de Ginebra (CERN), en 1967. Estando en Suiza, una oferta de trabajo del gobierno canadiense, en el campo de la informática aplicada a los transportes, le

³⁸ Evangelista, 1990, p.71.

³⁹ Sanz, 2017, p. 8.

⁴⁰ Y posiblemente, de un lenguaje compositivo diferente y diferenciador.

llevó a Ottawa y dos años después se trasladó definitivamente a Montreal con el fin de estudiar composición con André Prévost y dedicarse exclusivamente a la música⁴¹. Destacamos la decidida apuesta por la etnomusicología en el país norteamericano⁴². A parte del legado de McPhee, subrayamos que en 1972 el compositor, Gilles Tremblay⁴³, alumno de Messiaen en París, también viajó a Java. Hecho que demuestra el intenso interés de la música indonesia en el contexto musical quebequés. En estos años, también bajo el nombre de *Les Événements du Neuf*, se reunieron diversos compositores e intérpretes, con el objetivo de promover la difusión de la música de nueva creación. Desarrollaron su actividad en Montreal entre 1978-1990 y sus miembros fundadores fueron José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt y Claude Vivier. Compartieron todos ellos el interés por las tradiciones musicales de otras culturas y muy particularmente por el gamelán de Indonesia.

Claude Vivier⁴⁴, quien además estuvo ligado a Evangelista por un estrecho vínculo de amistad, también sintió un profundo interés por la música indonesia, llegando a viajar a Bali en el año 1976. Fruto de esta experiencia escribió este mismo año *Pulau Dewata* (1977), una de sus piezas más conocidas e interpretadas y también posteriormente, *Cinq Chansons pour percussion* (1980). Mientras *Pulau Dewata* es una pieza donde los instrumentos a emplear pueden ser elegidos por el intérprete, las *Cinq Chansons* tienen una instrumentación férreamente basada en el gamelán. Ante el fallecimiento de Vivier, Evangelista escribió la obra para *ensemble* instrumental, *Clos de Vie* (1983), una de sus obras más representativas.

Paralelamente a su actividad académica, Evangelista, realizó una extensa labor docente e investigadora en la Universidad de Montreal durante treinta años⁴⁵. A parte de composición, también enseñó la asignatura de *Panorama de músicas del mundo*. Además, con el musicólogo Ramón Pelinski⁴⁶, fundó una sociedad de conciertos de música, teatro y danza de diferentes culturas, tal como el mismo Evangelista transmitió en un programa de Radio Canadá Internacional⁴⁷:

También me impliqué en lo que llamamos la *animación musical*, es decir, en las actividades musicales en Montréal. Fundamos una sociedad de músicas del mundo que se llamaba *Traditions Musicales du Monde*. Durante varios años presentamos eventos, conciertos basados en músicas de otras culturas, muy alejadas de la nuestra. Yo

⁴¹ SMCQ, 2017c.

⁴² El propio Colin McPhee, al cual Evangelista dedicó su pieza *O Bali*, como hemos mencionado antes, nació en Montreal.

⁴³ Gilles Tremblay (1932-2017). Es posible ampliar la información sobre Tremblay y su relación con el gamelán en el artículo de Goldman, J. (2018). Interculturalism through a cognitive filter: Gilles Tremblay recomposes gamelan in *Orelláluiants* [1975]. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*. Vol. 1, issue 1. pp.12-18.

⁴⁴ Claude Vivier (1948-1983). Fue un compositor canadiense, alumno de Gilles Tremblay en el Conservatorio de Música de Montreal y de Karlheinz Stockhausen en Colonia.

⁴⁵ Esta institución le nombró profesor emérito en el año 2010.

⁴⁶ Ramón Pelinski (1932-2015). Etnomusicólogo argentino. En 1973 se desplazó a Canadá, donde enseñó en las universidades de Ottawa y Montreal.

⁴⁷ Gómez Barrios, 2017.

también pensé que las músicas del mundo tenían un papel pedagógico, que podían realmente servir para introducir otras sensibilidades.

La implantación del gamelán no ha parado de crecer en Canadá hasta nuestros días. Se pueden enumerar treinta y tres ejemplos de este tipo de conjunto instrumental en diferentes ciudades canadienses. Laurent Bellemare⁴⁸ detalla minuciosamente el proceso de creación del Taller de gamelán en la Universidad de Montreal y posteriormente el conjunto, Giri Kedaton, grupo residente de la institución universitaria. Gracias a las gestiones de Evangelista dos conjuntos de instrumentos fueron donados a la Universidad de Montreal en 1986, después de la Exposición Universal de Vancouver, donde formaban parte del pabellón de Indonesia. Desde esa fecha, destaca la presencia de una decena de músicos indonesios que han impartido docencia y han dirigido el conjunto.

Actividades de investigación realizadas por Evangelista en Indonesia y Birmania⁴⁹

La necesidad de viajar a Indonesia para escuchar y estudiar su música fue fraguándose. En 1976, José Evangelista y su esposa Matilde Asencio, realizaron su primer viaje a Indonesia junto a John Rea y su pareja. Tal como detallan ellos mismos, para preparar la estancia en Bali localizaron los pueblos donde estaban activos gamelanes de diversos estilos y trataron de identificar los nombres de músicos que en ellos tocaban⁵⁰:

(J. E.) Por ejemplo, en nuestro viaje a Bali en 1976. Cuando nos preparamos para el viaje, Matilde y yo leímos muchos libros e hicimos algunas investigaciones, pero fue idea suya anotar el nombre de todos los artistas de los cuales teníamos grabaciones.

(M. A.) Esta es una fotocopia de un mapa de Bali. José y yo teníamos muchos discos y José quería escuchar ciertos géneros musicales. Por eso buscamos en el mapa los pueblos donde se habían hecho las grabaciones. Para cada pueblo anotamos toda la información que teníamos. Y eso resultó muy útil y, al mismo tiempo, muy simpático, porque cuando llegábamos a un pueblo y éramos capaces de llamar por su nombre a algunos músicos, inmediatamente se establecía una relación muy cordial.

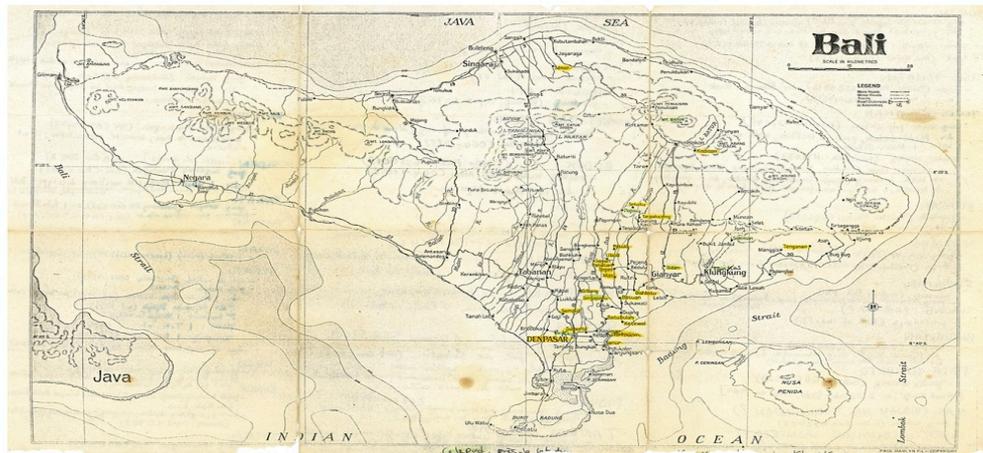
(J. E.) Bali fue también un auténtico *tour de force*, porque alquilamos una motocicleta y viajamos yo no sé cuántos kilómetros, cruzamos la isla en cada dirección y fue verdaderamente interesante. Esto nos permitió conocer gran cantidad de músicas fascinantes.

⁴⁸ Bellemare 2021, pp. 105-135; pp. 244-255.

⁴⁹ Utilizamos Birmania, acorde con las numerosas fuentes documentales de ámbito cultural y artístico que así lo nombran, y no el nuevo nombre, Myanmar, que estableció la Junta Militar que lo gobierna, en 1988.

⁵⁰ SMCQ, 2017c.

El eco de las tradiciones musicales del mundo en la obra de José Evangelista:
De la investigación etnomusicológica a la creación artística



Mapa 1: Escaneo del mapa original utilizado por José Evangelista y Matilde Asencio en su primer viaje a Bali (1976), donde aparecen destacadas las localidades visitadas

Tal como puede apreciarse en el mapa, la investigación se realizó en el sur de la isla, en la zona central, en el norte y en el este. En el reverso del mapa, se detalla el nombre de las localidades visitadas y los artistas locales entrevistados. En la mayoría de las referencias, aparece también el número de serie de la grabación en vinilo. Se trata de una publicación sonora del intérprete en cuestión, que se había estudiado previamente a la realización del viaje. Por lo tanto, tal como detalla Matilde Asencio en la entrevista, anteriormente citada, ya conocían a los artistas y su trabajo de antemano.

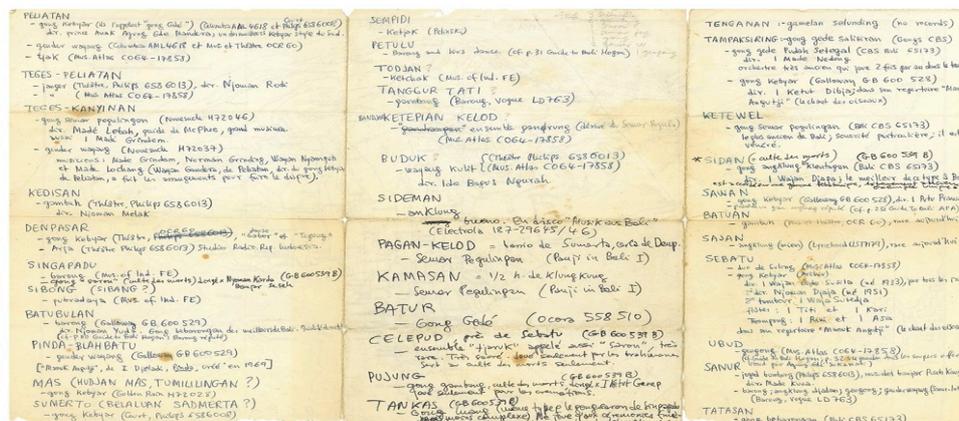


Figura 1. Reverso del mapa de Bali (1976), con la indicación de las localidades visitadas, el tipo de gamelán escuchado, sus intérpretes y la referencia del vinilo estudiado previamente

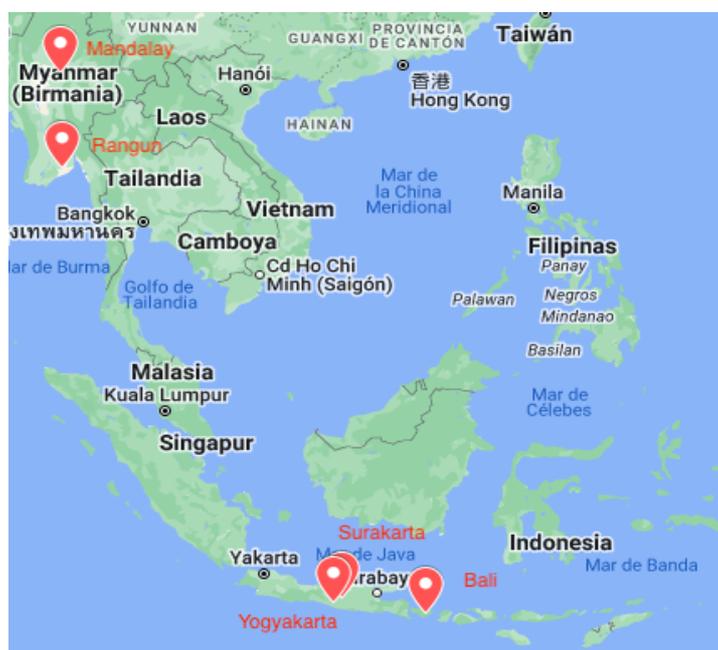
Constatamos los siguientes viajes a países del sudeste asiático, realizados por José Evangelista junto a su esposa Matilde Asencio, y las actividades realizadas⁵¹:

⁵¹ Matilde Asencio, comunicación personal y consulta de diarios de viaje: Montreal, 13 y 14 de abril de 2023.

Año	Localización geográfica	Actividad investigadora
1976	8-20 de julio: Indonesia, Java (Yakarta, Yogyakarta y Surakarta)	Asistencia a 48 actividades musicales. Grabación de ejemplos sonoros de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	21 de julio-23 de agosto: Indonesia, Bali (ver mapa 1)	
1980	18-19 de junio y 1-31 de julio Indonesia, Java (Yakarta, Yogyakarta y Surakarta)	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	20-30 de junio y 1-13 agosto Indonesia, Bali	En Surakarta clases privadas de gamelán con Pak Santoso.
	14- 21 de agosto: Birmania (Rangún, Mandalay y Pagán)	Asistencia a actividades musicales (arpa birmana y conjuntos instrumentales) y visita de la Escuela de música de Mandalay.
1986	20 de febrero-8 de marzo: Birmania (Rangún y Mandalay)	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de piano birmano. Investigación etnomusicológica. Clases privadas de piano con U Ko Ko y con U Thein Han.
	9-12 de marzo: Indonesia, Java (Yakarta)	Asistencia a actividades musicales en el centro de artes Taman Ismail Marzuki.
	13 de marzo-30 de marzo: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
	31 de marzo-16 de mayo (ver la carta del 20 de mayo del rector Dr. But Muchtar): Indonesia, Java (Yogyakarta)	Compositor en residencia en el Instituto de las Artes de Indonesia: enseña talleres de composición en el Departamento de música occidental y recibe clases privadas de gamelán javanés con Pak Særoso, jefe del Departamento de música clásica javanesa.
	17-31 de mayo: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.
1992	10 de julio-29 de julio: Indonesia, Bali	Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Investigación etnomusicológica.

	30 de julio-9 de agosto: Indonesia, Java (Yogyakarta)	En Yogyakarta asistencia al simposio sobre música, teatro y danza de la ASEAN (Association of Southeast Asian Nations).
	2 de agosto-2 de septiembre: Indonesia, Bali	
2011	24 de junio-7 de julio: Birmania (Rangún)	Conferenciante invitado en el simposio <i>Celebrating the Legacy of U Ko Ko</i> , homenaje póstumo al pianista birmano.

Tabla 1: Cronología de viajes realizados por José Evangelista a países del sudeste asiático



Mapa 2: Situación en un mapa geopolítico de las ciudades y países visitados por José Evangelista en el sudeste asiático

Tal como se detalla en la tabla anterior, las acciones de investigación realizadas en Indonesia y Birmania pueden dividirse en:

Grabación de ejemplos sonoros y audiovisuales de gamelán. Estas muestras sonoras eran analizadas por Evangelista para comprender la macroestructura de las piezas y el estilo particular de cada conjunto.



Ilustración 1. Evangelista realizando una grabación sonora del gamelán de un palacio de Surakarta (1980)

Cabe precisar aquí que el contexto de interés etnomusicológico en Canadá, y también en Estados Unidos y en Francia, propició los contactos de Evangelista con etnomusicólogos, especialistas en la música indonesia. En especial, constatamos en el archivo privado de Evangelista, la correspondencia con el estadounidense, Andrew Toth⁵², quien estudió en profundidad la tradición balinesa durante su prolongada residencia en la isla.

Asistencia a cursos de gamelán. Durante las estancias de investigación acontecidas en 1980 y 1986, asistió a clases individuales con maestros indonesios. Se conservan en el archivo privado del compositor un diario con apuntes, donde se detallan los conceptos trabajados, así como cuadernillos didácticos para el aprendizaje de la música tradicional indonesia, que Evangelista adquiría y utilizaba en su estudio. Un ejemplo de sus notas de 1980, extraídas de una clase magistral impartida por un reputado músico javanés, el profesor Pak Santoso. En particular, aquí se realiza una colotomía⁵³ (*bentuk*, en indonesio). Se puede observar cómo dentro de la pulsación constante, se detallan las percusiones de

⁵² Andrew Toth (1948-2005). Residió durante gran parte de su vida en Bali, donde además de estudiar la tradición musical de la isla, ejerció un cargo institucional como diplomático en el consulado americano.

⁵³ Término acuñado por Jaap Kunst que consiste en una descripción de patrones rítmicos y métricos.

los instrumentos estructurales o de creación de frases. Entre éstos, podemos destacar el golpe del *gong ageng*⁵⁴.

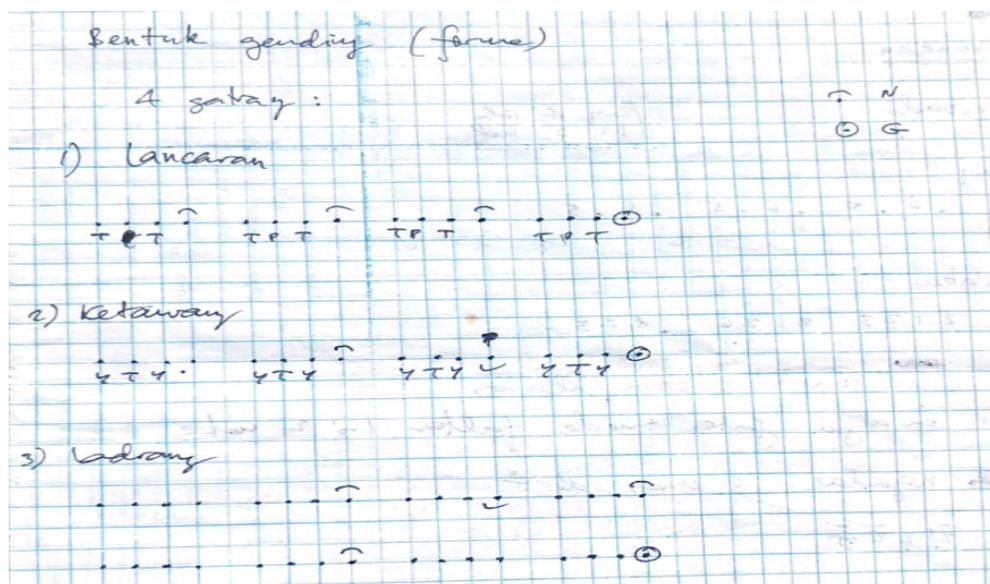


Ilustración 2. Extracto del diario de clase (1980)

Es interesante constatar cómo después, Evangelista⁵⁵, en su tesis doctoral, hace un análisis de la estructura colotómica de su obra *Motionless Move* en términos similares.

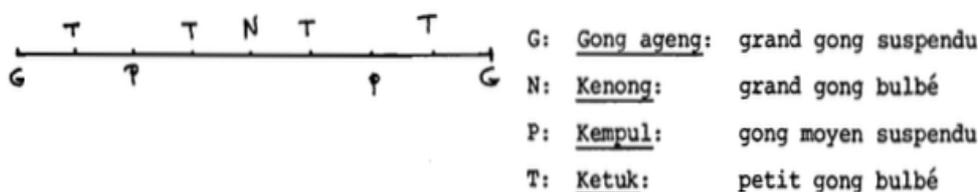


Ilustración 3. Extracto del análisis de la estructura colotómica de la pieza *Motionless Move*, realizado por Evangelista en su tesis doctoral (1984)

Compositor en residencia en el Instituto de las Artes de Indonesia. Según podemos constatar en la siguiente carta, Evangelista enseñó en el Instituto de las Artes de Yakarta, durante los meses de abril y mayo de 1986. Las materias impartidas hacían referencia a su especialidad, la música contemporánea occidental. En aquella época Evangelista pudo impartir las materias en el idioma

⁵⁴ Este instrumento representa el ciclo de tiempo más grande y se percute al final de cada frase.

⁵⁵ Evangelista, 1984, pp. 13-14.

oficial de Indonesia, ya que había estado aprendiendo los rudimentos de la lengua *Bahasa indonesia*⁵⁶.

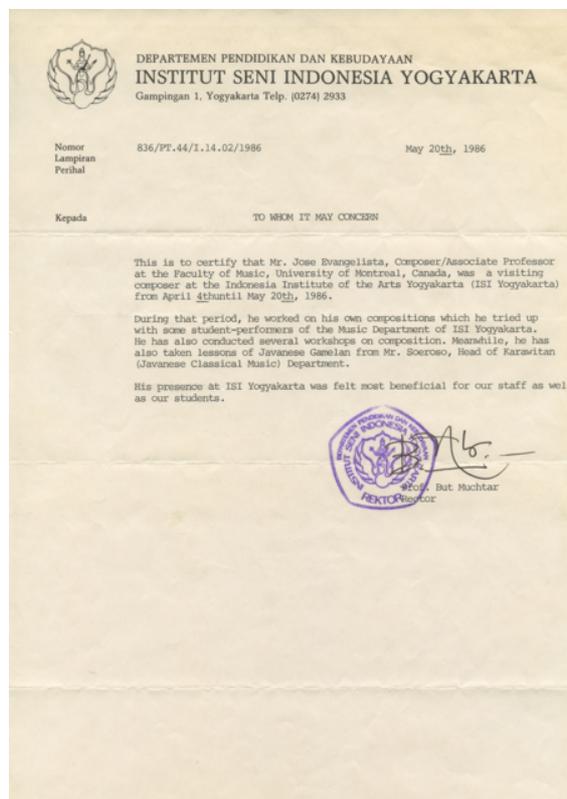


Ilustración 4. Carta firmada por el rector del Instituto de las Artes de Yakarta, But Muchtar, certificando su experiencia como profesor visitante en la institución indonesia (1986)

Asistencia a clases privadas con U Ko Ko, pianista birmano. La experiencia investigadora en Birmania fue mucho más complicada, por motivos del contexto político y, en consecuencia, las actividades fueron más breves en el territorio del país asiático. Destaca en este campo la relación con el eminente pianista U Ko Ko⁵⁷, reconocido intérprete de música tradicional birmana, con el cual Evangelista mantuvo una dilatada relación profesional durante años. Estos

⁵⁶ Lengua oficial de Indonesia, hablada por 270 millones de personas. Se estableció tras la independencia de la República (1945) y consiste en una *lingua franca* utilizada para facilitar la comunicación entre los distintos idiomas y dialectos de cada una de las 17.000 islas que componen el país.

⁵⁷ U Ko Ko (1928-2007). Afamado pianista birmano de música tradicional, además de cantante e intérprete de *patala* (xilófono propio de Birmania). Realizó una gira por Estados Unidos y Canadá en 1993, la primera de un pianista birmano desde 1978 (Garfias, 1995, p. 7) debido al complicado contexto político y militar del país asiático.

contactos continuaron también posteriormente, en una visita del músico asiático a Canadá. Destaca la publicación del álbum *Piano birman*, en la *Série Traditions* del sello Université de Montréal Musique, grabado íntegramente en la Chapelle du Bon-Pasteur de Montreal, en 1995.



Ilustración 5. Visita del pianista U Ko Ko a Montreal, trabajando con Evangelista. (1993)

Ponente en el simposio *Celebrating the Legacy of U Ko Ko*. Dada su relación con el pianista birmano, José Evangelista fue invitado a participar como ponente en el simposio celebrado en Rangún, en 2011, en homenaje al artista tras su fallecimiento.



Ilustración 6. Ponencia de José Evangelista en el simposio Celebrating the Legacy of U Ko Ko (2011)

Influencia de los estudios etnomusicológicos en su obra: la heterofonía

Analizar exhaustivamente cómo influyeron los estudios etnomusicológicos en la producción artística del compositor, excedería con creces la extensión propia de un artículo de investigación. Aun así, podemos destacar dos características trascendentales que han marcado su obra. Por una parte, tal como el mismo compositor expone en sus escritos académicos, el uso de la heterofonía constituyó un principio fundamental en su producción⁵⁸. Jacques Amblard⁵⁹ data esta técnica compositiva en la obra de Evangelista, concretamente a partir de los años 1981-1982. Aunque bien podemos constatar que el propio autor en su tesis doctoral, centrada en el análisis de su obra *Motionless Move*, y redactada en 1980, ya habla del uso de la «heterofonía compleja»⁶⁰. Por otra parte, en su destacable producción pianística, los recursos y la ornamentación estudiados en la música tradicional birmana fueron una constante que le otorgaron un marcado estilo propio. Finalmente, no nos resistimos a relacionar algunas influencias singulares en ciertas obras, extraídas de tradiciones musicales de India, China, Oriente Próximo y Zimbabue.

Empecemos por la heterofonía. En palabras del mismo José Evangelista⁶¹:

Uno de los factores más comunes en las músicas de otras culturas, especialmente en las de Asia, es la ausencia de un lenguaje armónico autónomo. Son músicas basadas principalmente en la melodía y en el ritmo. Cuando aparecen situaciones de polifonía se emplean técnicas de organización vertical inusitadas en Occidente. La más común y tal vez la más rica, es la heterofonía.

Él mismo se encarga de definir esta técnica que se convirtió en el principal motor compositivo de su obra⁶²:

La heterofonía se produce cuando una línea melódica genera todas las líneas de una textura por compleja que sea. (...) Cada línea realiza simultáneamente una versión ligeramente distinta de la misma melodía. Esta melodía que es el punto de partida de la composición es una especie de Cantus Firmus o Supermelodía.

En la misma línea, destacamos la definición de heterofonía según Pierre Boulez⁶³, como «la superposición sobre una estructura primaria de la misma estructura

⁵⁸ Evangelista, 1990.

⁵⁹ Amblard, 2019, p. 3.

⁶⁰ Evangelista, 1984, p. 2.

⁶¹ Evangelista, 1990, p. 72.

⁶² Evangelista, 1990, p. 73.

⁶³ Boulez, 1963, pp. 135-136.

cambiada de *apariencia*»⁶⁴. Amblard⁶⁵ recuerda la conveniencia de no confundir la heterofonía con otras texturas como, el contrapunto dos voces o la melodía acompañada.

Extraemos tres elementos significativos coincidentes en las distintas definiciones de heterofonía:

1. La melodía como parámetro principal de organización de la composición⁶⁶ o en palabras de Amblard⁶⁷, «la estética heterófona es una afirmación de la línea».
2. La modificación de esta melodía.
3. La simultaneidad de las dos premisas anteriores. Es decir, melodía principal y su modificación misma, conviven superpuestas.

En un trabajo que inició el propio Evangelista, pero que por motivos de salud no pudo concluir, se recogen textos y ejemplos sonoros de texturas heterófonas⁶⁸, de distintas épocas y latitudes. Esta será una obra fundamental a la hora de entender las fuentes documentales de que se sirvió el compositor para forjar su lenguaje. El libro está pendiente de publicación -hecho que se espera para dentro de pocos meses- y ha sido completado por Jonathan Goldman, profesor titular de musicología de la Universidad de Montreal y Jorge García García, musicólogo y jefe de documentación de la sección adjunta de música en el Institut Valencià de Cultura. Esta institución ha patrocinado la edición del libro, que incluye textos de autores tan relevantes como: Hornbostel, Sachs, Boulez, Hood, Arom⁶⁹, entre otros. Además de interesantes ejemplos sonoros, tal como lo concibió Evangelista en un primer momento.

Llegados a este punto, cabría cuestionarse la trascendental relación del gamelán con la heterofonía y el porqué de su importancia. Estos conjuntos instrumentales indonesios son considerados como una forma «particularmente elaborada de complejas relaciones verticales y, sin embargo, exenta de pensamiento armónico, en la que todo reposa sobre el lecho de la melodía»⁷⁰. El carácter profundamente social de la práctica musical en grupo es el principal motor y, al mismo tiempo, una riqueza de esta tradición. En Bali, muchos patrones rítmicos del gamelán podrían ser interpretados por un solo intérprete, pero aun así son instrumentados para que participen el máximo número de músicos, ya que la práctica en grupo es un medio de cohesión social⁷¹. En relación con la educación musical en Bali, Small⁷² remarca cómo «a los niños se les acostumbra desde el principio a los

⁶⁴ Literalmente (incluyendo la cursiva) en el original en francés: «la superposition à une structure première, de la même structure changée d'aspect».

⁶⁵ Amblard, 2019, p. 1.

⁶⁶ En los mismos términos expresados previamente por Evangelista, respecto a la armonía en las composiciones de su etapa de formación.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Empleamos la forma del adjetivo de la misma manera que Evangelista lo utilizó en sus escritos o comunicaciones.

⁶⁹ Comunicación personal de Jorge García. Valencia, 1 de febrero de 2023.

⁷⁰ Amblard, 2019, p. 2.

⁷¹ Kendra Stepputat, clase magistral impartida en la ESMUC de Barcelona (22 de octubre, 2022).

⁷² Small, 1989, p. 51.

ritmos intrincados y a la compleja polifonía no armónica de la música y muchos empiezan a tocar a edad muy temprana». Por tanto, deducimos de estos ejemplos que la organización heterófona de la textura musical es una herramienta de coordinación y organización de la práctica instrumental en grupo.

De entre las obras de Evangelista observamos cómo el mismo compositor en sus escritos expresa la presencia de la tradición del gamelán de Java en piezas como *Motionless Move* (1980), *Clos de Vie* (1983). También otras cronológicamente posteriores, nos remiten desde su mismo título a su relación con el gamelán: *O Bali* para conjunto instrumental (1989 e instrumentada para orquesta en 2000), *O Java* para orquesta (1993), *O Gamelan* para orquesta (2013).

Diversos musicólogos han desarrollado análisis sobre piezas de Evangelista. En ellos, uno de los aspectos más reseñables es evidenciar el *Cantus Firmus* que sirve de melodía nuclear a la obra y los distintos procesos de modificación que experimenta. Detacamos tres trabajos reveladores a este respecto: Jonathan Goldman⁷³ en su libro, *La creation musicale au Québec*, dedica un capítulo al análisis de la obra *O Bali*. En otra referencia bibliográfica ineludible, la revista *Circuit* dedica un monográfico a Evangelista y al estudio de su obra. En él, el autor nacido en Malasia, aunque afincado en Canadá, Zihua Tan⁷⁴, analiza las piezas, *Clos de Vie* y *Alap & Gat*. A estos, añadimos un tercer análisis, el propio realizado por Evangelista, en su tesis doctoral, basada en su composición *Motionless Move*.

Sería sumamente interesante comparar las conclusiones extraídas en estos análisis, así como también, analizar este hecho en otras piezas de referencia de la producción de Evangelista. Pero ante la extensión que requeriría dicha empresa, reservamos este cometido para futuros trabajos y así completar el recorrido desde la investigación a la composición musical de forma rigurosa y fehaciente.

El pianismo de Evangelista: la influencia birmana

El piano tiene una historia intrigante en Birmania⁷⁵. El instrumento fue introducido inicialmente por los británicos después de la caída de la monarquía birmana en 1885. El piano, junto con el violín occidental y eventualmente la guitarra, fueron asumidos e interpretados como parte del desarrollo de una nueva música popular occidentalizada.⁷⁶

El piano se caracterizó en Birmania por su uso como instrumento solista, a diferencia de la guitarra o el violín, que formaron parte de grupos de música de cámara. El repertorio de otro instrumento popular, el arpa birmana, que destaca por su virtuosismo se adaptó al piano. La diferencia entre la afinación de la música tradicional birmana y el sistema temperado occidental supuso un reto,

⁷³ Goldman, 2014, pp. 77-102.

⁷⁴ Tan, 2017: 67-83.

⁷⁵ Birmania, aglutina distintas regiones una de las cuales recibe este mismo nombre, aunque también otras como Karen, Kachin o Shan (Garfías, 1995). No obstante, la tradición musical a la que nos referimos viene caracterizada en todos los trabajos con el gentilicio birmano.

⁷⁶ Garfías, 1995, p. 7.

aunque «el estado en que se encontraban los pianos en Birmania después de largos viajes y las tortuosas temperaturas tropicales complica poder apreciar con claridad la afinación rigurosa»⁷⁷.

El piano birmano acompañaba al teatro tradicional, hecho que podemos relacionar con la presencia del gamelán en la escena balinesa o javanesa. Una de las principales obras de Evangelista para piano, *Monodías españolas* (1988), encargada por el pianista Fernando Puchol⁷⁸, y la posterior, *Nuevas monodías españolas* (1999), encargo de Eve Egoyan, están inspiradas, como su nombre indica en melodías populares de multitud de lugares de la Península Ibérica. Recogen el testigo del pianismo español de los siglos XIX y XX, pero Evangelista encuentra aún espacio para un planteamiento distinto⁷⁹. «Las monodías son algo esencial, que va a buscar solamente lo mínimo»⁸⁰. Mediante la técnica heterófona, «esas líneas sencillas, se superponen unas con otras y eso propicia una sensación, falsa sin duda, pero una sensación, de que hay una gran polifonía»⁸¹.

En su artículo *Por qué componer música monódica* Evangelista cuenta⁸²:

En febrero de 1986 estudié brevemente piano birmano con dos destacados músicos de Rangún: U Ko Ko y U Thein Han. Fue un aprendizaje estimulante que me ayudó a desarrollar una escritura monódica para el piano.

Su obra pianística, aunque siempre ligada a la originalidad del universo propio de las *Monodías*, tiene dos puntos álgidos en lo que a la técnica instrumental se refiere. *Piano concertant* (1987) es un concierto para piano y orquesta, encargo de Radio Canadá para la Asociación de Radios en Lengua Francesa y *Bis* (2004), para piano solo, encargo del Instituto Valenciano de la Música, como obra obligada en el XIV Concurso Internacional de Piano José Iturbi. Ambas piezas comparten las características técnicas que definen el estilo que Evangelista extrajo de la tradición birmana y que podemos sintetizar en: heterofonía a octavas, ornamentación, «cambios de registro» frecuentes⁸³, normalización de la subdivisión del pulso en cinco partes y el uso de polirritmias.

Algunos de estos rasgos los podemos entender desde los preceptos en los que se sustenta la técnica pianística tradicional birmana, basada en el principio de dos partes instrumentales, de las cuales una es la melodía principal y la otra realiza

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Fernando Puchol (1941-2020) fue un pianista valenciano de talla internacional y catedrático del RCSM de Madrid.

⁷⁹ Evangelista, 1988, p. 2.

⁸⁰ Gómez Barrios, 2017.

⁸¹ Christopher Hinton (1952) animador, director de cine y profesor canadiense realizó animaciones visuales sobre las *Nuevas monodías españolas*. Se puede consultar un ejemplo en: <https://www.youtube.com/watch?v=-QnctGB8q5w>.

⁸² Evangelista, 1990, p. 81.

⁸³ Louise Bessette, 2010, p. 10.

una variación ornamentada de forma sincrónica. Esta melodía secundaria, que apuntala a la principal, la persigue a tan solo unas pocas notas de distancia, generalmente una octava, quinta o cuarta justa más grave. En una etapa inicial como aprendiz de esta técnica, el pianista interpreta “ambas melodías” de forma unitaria, pero con el tiempo debe aprender a improvisar y ornamentar la segunda voz, mientras la primera o, por decirlo en los mismos términos de Evangelista, el *Cantus Firmus*, se mantiene fiel a su estado inicial⁸⁴.

Presencia de otras tradiciones en la obra de José Evangelista

Además de las descritas anteriormente, constatamos otras influencias de tradiciones musicales no occidentales en la obra de Evangelista⁸⁵. Las resumimos en de forma sintética:

Música clásica del Norte de la India. *Alap & Gat* (1998), encargo del Nouvel Ensemble Moderne (NEM), para ensemble instrumental y versión para orquesta sinfónica (2006).

Obras para instrumentos chinos. *O Qin* (2009) para *guqin*⁸⁶, *yangqin*⁸⁷ y orquesta obtuvo el Tercer premio del concurso Présences China, en Shanghai. Fue un encargo de Shanghai Media Group. Previamente, Evangelista había compuesto *Fleurs tombées* (2005) para flauta y *guzheng*⁸⁸.

Oriente Próximo. La ópera *Manuscrit trouvé a Saragosse*, está basada en la novela homónima de Jan Potocki⁸⁹, y ambientada en la España de Felipe V. El libreto fue adaptado por Alexis Nouss⁹⁰. Los personajes se dividen entre cristianos, moriscos y judíos. Diferentes recursos musicales caracterizan el origen de cada personaje⁹¹. Los personajes moriscos se representan con modalidades clásicas árabes como la *Mquam*, el estilo de canto improvisado propio de Irán, Irak y Egipto, y se imitan cantos de llamada del muecín a la oración⁹². Los personajes judíos también utilizan coloraturas modales que recuerdan a modos hebreos como *Adonai Malakh*. La instrumentación es otro recurso que destacar

⁸⁴ Garfias, 1995, pp. 8-9.

⁸⁵ Matilde Asencio, comunicación personal (24 de octubre de 2022).

⁸⁶ Instrumento musical chino de siete cuerdas de la misma familia que la cítara.

⁸⁷ Salterio utilizado en China, procedente de Oriente Medio.

⁸⁸ Instrumento musical chino de hasta treinta y una cuerdas de la misma familia que la cítara.

⁸⁹ Jan Potocki (1761-1815). Noble, científico, historiador y novelista polaco.

⁹⁰ Alexis Nuselovici (Alexis Nouss) es traductor, lingüista, investigador y profesor francés. Durante quince años ejerció como docente en el Departamento de lingüística y traducción de la Universidad de Montreal, donde conoció a Evangelista. Actualmente enseña en Francia, en la Universidad de Aix-Marsella.

⁹¹ Sanz, 2017, p. 116.

⁹² *Ibid.*, p. 194.

de esta obra, donde se puede escuchar el *Shofar*⁹³ hebreo o la *Darbouka*⁹⁴, el *Qanun*⁹⁵ y el *Ud*⁹⁶ árabes⁹⁷.

Zimbabue. La última obra orquestal escrita por Evangelista, el *Concerto pour Marimba* (2017), guarda cierto vínculo con la tradición de la *Mbira*⁹⁸, propia de los pueblos *Shona* de Zimbabue, aunque también de muchos otros países del continente africano, con ciertas variantes. Las notas preliminares para la composición de esta obra, consultadas en el archivo del compositor, apuntan a esta idea. Además, en su biblioteca se conservan dos ediciones distintas de *The Soul of Mbira* de Paul Berliner⁹⁹, hecho que ratifica el interés de Evangelista por esta tradición.

Por último¹⁰⁰, no queremos dejar de recordar que en la producción artística de José Evangelista estuvo siempre presente la música tradicional del país que le vio nacer. Sus internacionalmente conocidas *Monodías españolas* (1989), son el ejemplo más representativo y le valieron el reconocimiento de compositores como Ligeti¹⁰¹. No hay que olvidar la presencia de textos de autores españoles en sus obras vocales, como San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Santa Teresa de Ávila, Lope de Vega, Francisco Quevedo o Miguel Hernández. Pero, sin embargo, en nuestra opinión la prueba más plausible de su interés y apego a la música y la cultura de su país de origen son las decenas de cancioneros de diferentes regiones españolas que se conservan en su biblioteca. Muchos de estos fueron su primer contacto con la música tradicional, que tanto le cautivó desde su niñez y que le llevaría a dar una vuelta musical al mundo.

Referencias bibliográficas

Libros y capítulos de libro

Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Ed. Denoël Gonthier.

⁹³ Instrumento litúrgico judío de viento, elaborado con el cuerno de un animal “puro”.

⁹⁴ Instrumento de percusión, en forma de tambor de copa, de origen árabe, usado en Oriente Próximo y el Magreb.

⁹⁵ Instrumento de cuerda pulsada, semejante al salterio, originario de Oriente Medio.

⁹⁶ Tipo de laúd propio de los países árabes.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 252-253.

⁹⁸ Instrumento idiófono consistente en láminas finas de metal que se hacen sonar con los dedos, adheridas a una caja de resonancia de madera u otro material.

⁹⁹ Paul Berliner (1979). *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. University of Chicago Press.

¹⁰⁰ Añadimos una referencia más al *P'ansori*, género de teatro popular coreano, aunque no estrictamente musical. El monodrama *La Porte*, con libreto de Alexis Nouss, según un cuento de Franz Kafka, fue un encargo de Pauline Vaillancourt, cantante y fundadora de la compañía *Chants Libres*. Evoca una situación de cuentacuentos tradicional coreano, instrumentado para voz femenina y percusionista, es decir, la misma instrumentación que se utiliza en este género teatral asiático. Vaillancourt la estrenó en Montreal con el percusionista Julien Grégoire en 1987 y la interpretó también en Quebec y en Francia (Asencio, 2019b).

¹⁰¹ SMCQ, 2017b.

- Evangelista, J. (1990). Por qué componer música monódica. En *Tercer encuentro sobre composición musical, Valencia 1990* (pp. 71-84). Área de Música del IVAECM, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Goldman, J. (2014). José Evangelista. Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine. En *La création musicale au Québec* (pp. 77-102). Les Presses de l'Université de Montréal.
- López-Cano, R. y Ú. San Cristóbal (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Fonca-Esmuc.
- McPhee, C. (1966). *Music in Bali. A study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral music*. Da Capo Press.
- Ross, Alex. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Alianza editorial.

Artículos y entrevistas

- Amblard, J. (2019). *Hétérophonie*. 2019. hal-02307712. (Consulta 2 de mayo de 2023). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02307712>
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. (Consulta 30 de abril de 2023). Acceso libre en: <https://www.esmuc.cat/la-recerca-a-lesmuc/recerca-artistica/>
- Castañer, J. (2023). Thomas Adès: “Hoy, cuando compongo, paso la mayor parte del tiempo borrando cosas”. *Scherzo, Revista de música clásica*. (Consulta 30 de abril de 2023). <https://scherzo.es/thomas-ades-hoy-cuando-compongo-paso-la-mayor-parte-del-tiempo-borrando-cosas/>
- Ferrer Lluca, R. (2012). Música y tradición en la isla de Bali. *Artseduca*, 2012(1), pp.45-53.
- Panisello, F. y Vallejo, P. (2008). Entrevista con Simha Arom. Al son de la diversidad. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Vol. 7.
- Parker, S. (2012). Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium* 52. (Consulta 4 de abril de 2023). <https://www.jstor.org/stable/26564874>.
- Stepputat, K. (2023, última actualización) *Der Einfluss des gamelan auf Claude Debussy und Colin McPhee*. (Consulta 30 de abril de 2023). https://www.researchgate.net/publication/265120054_Der_Einfluss_des_gamelan_auf_Claude_Debussy_und_Colin_McPhee
- Tan, Z. (2017). Monody-based Compositions: José Evangelista's Clos de vie and Alap & Gat. *Circuit, musiques contemporaines*. Vol. 27, no 3, p. 67-83.

Audiovisuales

- Gómez Barrios, P. (2017). Las monodías españolas de José Evangelista. *Radio Canadá Internacional*. (Consulta 4 de abril de 2023). (Audio en línea). <https://www.rcinet.ca/es/2017/09/27/las-monodias-espanolas-de-jose-evangelista/>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017a). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: I. Airs d'Espagne*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017b). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: II. En quête d'harmonie*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Société de Musique Contemporaine de Québec. (2017c). *Quatre capsules pour découvrir José Evangelista: III. Ô Bali*. (Consulta 12 de marzo de 2023). (Vídeo en línea).

<http://smcq.qc.ca/smcq/en/hommage/2017/videos>

Entradas de enciclopedia y diccionarios

Potvin, G. (2013). Colin McPhee. En *L'Encyclopédie Canadienne*. (Consulta 20 de marzo de 2023).

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/colin-mcphée-emc>

Vachon, J. (2013). Les Événements du Neuf. En *L'Encyclopédie Canadienne*. (Consulta 20 de marzo de 2023).

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-evenements-du-neuf> Tesis doctorales

Bellemare, L. (2021). *La dissémination du Gamelan indonésien au Canada. Perspectives historiques et caractéristiques régionales à Montréal, Vancouver et Toronto*. Université de Montréal.

Evangelista, J. (1984). *Analyse de "Motionless Move"*. McGill University Montreal.

Hernández Farinós, J. P. (2010). *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Universitat de València.

Sanz Burguete, E. (2017). *Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista y Un parque (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática lírica en la ópera de cámara contemporánea española*. Universidad de Granada.

Otros documentos

Asencio, M. (2019a). *José Evangelista*. Biografía redactada con motivo de la concesión del Premio Serge Garant.

Asencio, M. (2019b). *Oeuvres choisies de José Evangelista*. Documento redactado con motivo de la concesión del Premio Serge Garant.

Partituras

Evangelista, J. (1983). *Clos de vie*. Éditions Salabert.

_____. (1988). *Monodías españolas pour piano*. Éditions Salabert.

_____. (1989). *La Porte*. Éditions Salabert.

_____. (1991). *Ô Bali*. Éditions Salabert.

_____. (2004). *Bis para piano*. Editorial Piles-Institut Valencià de la Música.

_____. (2017). *Concerto pour marimba et orchestre*. Centre de Musique Canadienne.

Discografía

U Ko Ko. (1995). *Piano birman. Burmese piano. Traditions*. Asesor artístico: José Evangelista. Notas a la grabación de Robert Garfias.

Bessette, L. (2010). *Regards sur l'Espagne*. Notas a la grabación de Lucie Renaud.