

Luis Blanes y la herencia teórica de Edmond Costère: aproximación analítica en *Racons d'estiu*

José Jesús Martínez Espuig

Doctorando

Universidad Castilla-La Mancha

La influencia de nuevas visiones analíticas y de técnicas compositivas han permitido la evolución estética del repertorio bandístico valenciano. Uno de los representantes de nuestra música es el compositor Luis Blanes Arques (1929-2009), cuyas obras para banda reflejan modernidad y un cambio de paradigma dentro de la literatura para banda sinfónica. Parte de su progreso estilístico se debe al estudio de las teorías y herramientas analíticas del musicólogo francés Edmond Costère. Por lo tanto, durante el siguiente documento se plantea extraer las posibles influencias de Costère a partir del díptico para banda *Racons d'estiu* de Blanes, compuesto en 1990.

Gracias a la aplicación de una metodología cualitativa y analítica, se ha detectado como el discurso armónico y melódico está estrechamente relacionado con las ideas de Costère. Así pues, destaca la línea del bajo como evolución de la atracción cardinal por el intervalo de quinta, la creación de progresiones armónicas no convencionales o el uso de diversas entidades sonoras como elemento para la generación del discurso sonoro. La nueva perspectiva que aporta el teórico francés ha sido clave en el repertorio de la banda sinfónica valenciana.

Palabras clave: Atracción cardinal; simetría; gravedad; bandas de música; Luis Blanes Arques; Edmond Costère.

Luis Blanes i l'herència teòrica d'Edmond Costère: aproximació analítica en *Racons d'estiu*

La influència de noves visions analítiques i de tècniques compositives han permés l'evolució estètica del repertori bandístic valencià. Un dels representants de la nostra música és el compositor Luis Blanes Arques (1929-2009), les obres del qual per a banda reflecteixen modernitat i un canvi de paradigma dins de la literatura per a banda simfònica. Part del seu progrés estilístic es deu a l'estudi de les teories i ferramentes analítiques del musicòleg francès Edmond Costère. Per tant, durant el següent document es planteja extraure les possibles influències de Costère a partir del díptic per a banda *Racons d'estiu* de Blanes, compost en 1990.

Gràcies a l'aplicació d'una metodologia qualitativa i analítica, s'ha detectat com el discurs harmònic i melòdic està estretament relacionat amb les idees de Costère. Així doncs, destaca la línia del baix com a evolució de l'atracció cardinal per l'interval de quinta, la creació de progressions harmòniques no convencionals o l'ús de diverses entitats sonores com a element per a la generació del discurs sonor. La nova perspectiva que aporta el teòric francès ha sigut clau en el repertori de la banda simfònica valenciana.

Paraules clau: Atracció cardinal; simetria; gravetat; bandes de música; Luis Blanes Arques; Edmond Costère.

Luis Blanes and the theoretical legacy of Edmond Costère: an analytical approach in *Racons d'estiu*

The influence of new analytical approaches and compositional techniques has enabled the aesthetic evolution of the Valencian band repertoire. One of the leading figures in our music is the composer Luis Blanes Arques (1929-2009), whose works for band reflect modernity and a paradigm shift within symphonic band literature. Part of his stylistic progress is due to his study of the theories and analytical tools of French musicologist Edmond Costère. Therefore, this document aims to extract Costère's possible influences from Blanes's diptych for band *Racons d'Estiu*, composed in 1990.

Thanks to the application of a qualitative and analytical methodology, it has been detected how the harmonic and melodic discourse is closely related to Costère's ideas. Thus, the bass line stands out as an evolution of the cardinal attraction for the interval of a fifth, the creation of unconventional harmonic progressions, and the use of various sound entities as an element for the generation of sound discourse. The new perspective provided by the French theorist has been key in the repertoire of the Valencian symphonic band.

Keywords: Cardinal attraction; symmetry; gravity; wind bands; Luis Blanes Arques; Edmond Costère.

1. INTRODUCCIÓN

El paradigma musical valenciano requiere del estudio técnico-estético del repertorio musical compuesto para la banda sinfónica. Dentro de este contexto destacan las figuras de Amando Blanquer, Francisco Tamarit o el compositor objeto de esta investigación, Luis Blanes Arques. Este compositor, pedagogo e investigador proyecta en su producción bandística influencias de la tradición valenciana, así como técnicas compositivas innovadoras basadas en la organización interválica y el desarrollo armónico-motívico. Blanes generó un estilo personal que modernizó el catálogo compuesto para esta agrupación.

Entre las diferentes influencias que se encuentran dentro del lenguaje musical del compositor destaca la teoría musical del musicólogo francés Edmond Costère, conocido por sus libros *Mort ou Transfigurations de l'harmonie* (1962) y *Lois et styles des harmonies musicales* (1954). Durante el transcurso de este tratado, Costère plantea un desarrollo de generación musical basado en la serie de armónicos y la búsqueda de lo natural dentro de este campo del saber. Aunque la recepción y la difusión de esta metodología analítica no ha tenido una gran recep-

ción, sigue ofreciendo herramientas pragmáticas para comprender repertorios con influencia francesa del siglo pasado.

Por lo tanto, el presente artículo pretende, como objetivo principal, analizar la influencia de la teoría de Edmond Costère en el repertorio de Luis Blanes, más concretamente, a partir de la obra *Racons d'Estiu* (1990). Para abordar correctamente la investigación se requiere, en primer lugar, plantear un apartado biográfico de los dos autores que engloban el estudio. Así se podrá contextualizar la aplicación de las herramientas analíticas en la obra. Posteriormente, se detallarán los parámetros necesarios de la teoría de Edmond Costère para analizar el díptico para banda sinfónica y, de esta forma, conocer la influencia del teórico en el repertorio bandístico valenciano. Finalmente, se expondrá el planteamiento previo a la creación de Francisco Tamarit Fayos, compañero y doctorando de Luis Blanes, como posible acercamiento técnico-compositivo.

La metodología utilizada durante la investigación ha sido de carácter cualitativo y exploratorio, basado en la selección de herramientas analíticas de Costère a pasajes significativos de la obra objeto de estudio. Por lo tanto, el análisis no busca ser exhaustivo, sino ilustrativo. Para ello, la investigación se centra en aquellos fragmentos que presentan fenómenos relevantes que permitan vincular la teoría del musicólogo francés con Luis Blanes.

La bibliografía empleada para el desarrollo de esta investigación se fundamenta, principalmente, en el libro del teórico francés mencionado anteriormente y la tesis del compositor valenciano Teodoro Aparicio Barberán sobre Blanes titulada *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: tradición y modernidad* (2016). Además, se ha recurrido a la tesis de Francisco Tamarit Fayos donde estudia la aplicación de la metodología de Costère para la composición de una obra propia (2004). La documentación se complementa, junto con la obra sinfónica, con el libro de la musicóloga Marisa Ramires (2001) sobre la teoría de Costère y la web principal sobre la figura de Blanes.

2. MARCO BIOGRÁFICO

2.1. Luis Blanes Arques

La vida del compositor Luis Blanes Arques (1929-2009) se estructura a través de cuatro etapas bien diferenciadas donde se refleja la evolución, no solo artística,

sino también personal y espiritual. La primera de ellas corresponde a su infancia y a su periodo de formación inicial. Su niñez transcurre principalmente entre las localidades valencianas de Alcoy y Enguera, tal y como señala Teodoro Aparicio, pese a nacer en la localidad turolense de Rubielos de Mora (2012: 20). Esta primera etapa resultó compleja debido a los diferentes traslados domiciliarios que tuvo su familia. Las labores de su padre, el fallecimiento de su madre y la Guerra Civil Española provocaron una inestabilidad en sus inicios. Sin embargo, y pese a estas circunstancias, Blanes pudo continuar su educación, siendo esta intermitente en pocas ocasiones.

Su formación académica le condujo por la vía eclesiástica, de forma que más adelante ingresó en el seminario franciscano, adoptando el nombre de hermano Francisco (Aparicio Barberán, 2012: 22). En esta institución católica pudo compaginar la formación espiritual con la musical gracias a la labor del Padre Vicente Pérez Jorge, quien le instruyó, entre otras materias, en armonía y contrapunto. Durante estos años se encuentran las primeras obras compuestas de carácter eclesiástico principalmente. Una muestra de ellas son sus piezas *Panis angelicus* (1952) y *O doctor òptime* (1954) para voces y órgano.

La segunda etapa del compositor comienza con su secularización. Blanes se distancia de sus labores religiosas para contraer nupcias con Isabel Soler, quien lo acompañaría y apoyaría durante el resto de su vida. Su boda no detuvo su interés académico, ya que logró obtener diversas diplomaturas. En la tesis de Teodoro Aparicio se mencionan las siguientes titulaciones: Literatura, Matemáticas y Ciencias Naturales, Magisterio, Piano y Composición (2012: 26). Además, sus estudios musicales se ampliaron gracias a la tutela de la maestra parisina Madame Simone Plé. Al final de su periodo formativo, Blanes desarrolló una vasta carrera docente y compositiva en diferentes lugares, destacando Sevilla y Valencia. Entre sus primeros alumnos destacan Eduardo Montesinos, Vicente Galbis y Vicente Miguel (2012: 27). De este segundo periodo, las obras más representativas del artista son *A la nostra Verge* (s.f.) premiada por el Certamen de la Basílica de los Desamparados o *Nocturns del meu poble* (1969) para coro mixto y con accésit primero del Concurso Nacional de Composición Joaquín Rodrigo (2012: 29).

El tercer periodo biográfico del turolense corresponde a la madurez estética que se produce tras la composición de su obra *Música para metales, órgano y timbales* (1974). Esta evolución artística fue bien recibida por la crítica perio-

dística y sitúa a Blanes en su plena madurez musical, uniendo la modernidad y la técnica con la tradición. En esta etapa también se compusieron *Racons d'estiu* (1990) y *La Font Roja* (1982). La innovación de esta segunda obra suscitó un impacto en los oyentes cuando se programó como obra obligada del Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia (Aparicio Barberán, 2012: 33-34).

Finalmente, su última etapa corresponde a aquellos últimos años de su vida donde adquiere logros por su reconocimiento y su legado. Blanes queda consolidado como pedagogo e investigador, publicando así su afamado *Tratado de Armonía* (1989). También se le otorgan diferentes nombramientos como académico investigador por la Academia de la Música Valenciana y doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Valencia.¹

2.2. Edmond Costère

El conocimiento disponible sobre Edmond Costère es bastante reducido. Su nombre completo era Charles Édouard Jean Coester, y su profesión original era la de juez. Nació y murió en Lyon (1871-1956).² No obstante, su interés en la música le permitió buscar y comprender la lógica interna de los sonidos e intentar relacionarlos con los conocimientos físicos de la época. Su producción teórica también es breve: solo se conocen, además de sus libros escritos en la introducción, seis artículos y una tesis doctoral. Durante su trayectoria se relacionó con figuras destacadas de la música francesa, como prueban los artistas que aparecen en la dedicatoria de su libro *Mort ou Transfiguration de l'harmonie*: André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer o Pierre Boulez (Costère, 1962: 8)

El marco teórico e histórico de Edmond Costère se ubica dentro de una línea de pensamiento que pretende relacionar los fundamentos de la música occidental con las leyes naturales del sonido. Su sistema analítico se asemeja a teorías previas como las de Hugo Riemann o Olivier Messiaen, como es la comprensión de las escalas de este segundo en su libro *Technique de mon langage musical* (1944). Por otro lado, Costère plantea también recursos matemáticos similares a los que se proponen en el *Pitch class* de Howard Hanson y Allen Forte. Además, su comprensión de la serie armónica y de su inversión lo relaciona con

¹ Luis Blanes, <https://www.luisblanes.com/> [consulta: 2 de diciembre de 2025].

² Datos tomados de Geneanet. <https://gw.geneanet.org/jsgoetschy?n=coester&oc=&p=charles+edouard+jean&type=fiche> [consulta: 2 de diciembre de 2025].

Ernst Levy y su tratado *A Theory of Harmony* (1985) y con las simetrías que trataría posteriormente el compositor Dmitri Tymoczko en *A geometry of music* (2011).

Por estas razones, las ideas que plantea el teórico francés no resultan totalmente ajenas si se conocen algunos de estos autores. Al mismo tiempo, esto permitiría utilizar estas herramientas analíticas dentro del repertorio de Blanes y obtener resultados diversos.

3. LOIS ET STYLES DES HARMONIES MUSICALES

3.1. Fundamentos teóricos

Edmond Costère comienza su libro afianzando el fenómeno físico de la serie de armónicos como base para el resto de su teoría analítica. Principalmente estudia hasta el trigésimo segundo armónico por la aparición de la cuarta octava a partir del sonido principal y de la distancia que se produce entre cada uno de ellos. Costère afirma que la escala armónica posee los ocho sonidos que se producen entre el octavo y el décimo sexto, aunque también se podría estudiar los siguientes armónicos cuando se busque realizar obras con una interválica menor (1954: 10-11). No obstante, el teórico continúa explicando que el temperamento y las comas surgen de la necesidad de la interpretación musical y las dificultades que produce esta escala. Incluso señala: «La escala armónica, la igualdad de octavas, el temperamento y la coma serán esenciales para toda armonía» (1954: 12).³ Por estas razones se emplean la escala cromática y la escala dividida por cuartos de tono para el desarrollo de la teoría.

Posteriormente, se explica el concepto general que permite diferenciar su hipótesis del resto: las atracciones cardinales. Costère afirma que los sonidos poseen tendencias gravitacionales donde una altura concreta tiende a resolver en otras. Más concretamente, los sonidos se predisponen a resolver por enlaces de quinta —donde surge la relación de dominante y de subdominante— y por los sonidos más cercanos. En el caso de la escala cromática se valora el vínculo entre la sensible y el grado napolitano, mientras que en la división por cuartos de tono se emplearían los equivalentes con distancias más pequeñas (Costère, 1954: 16). Otro aspecto crucial para el autor es la simetría. Para él existen dos: la simetría

³ Traducción realizada por el autor.

horizontal y la vertical. La primera de ellas se obtiene al invertir la intervállica que se produce dentro de una escala u objeto sonoro, mientras que la segunda sucede cuando se contraponen los ritmos por retrogradación. (Costère, 1954: 30-31).



Ilustración 1. Despliegue del acorde perfecto mayor y de la escala natural junto a sus inversiones. Fuente: *Lois et styles des harmonies musicales*, página 34. Adaptación del autor.

Gracias a este proceso analítico aparecen, a nivel teórico, las escalas y los acordes menores. Tal y como se observa en la primera ilustración, con la inversión de la serie de armónicos se despliega el acorde perfecto menor donde, en vez de aparecer los sonidos do-mi-sol, surgen las alturas do-lab-fa, justificando así el uso del cuarto grado en modo menor como cadencia habitual dentro del repertorio de la música clásica occidental. Asimismo, a la hora de generar las escalas sucedería también la misma transformación. Es decir, en vez de emplear la escala do-re-mi-fa-sol-la-si-do se utilizaría do-sib-lab-sol-fa-mib-reb-do.⁴

3.2. Herramientas analíticas

Una vez se han expuesto las ideas musicales que asientan su marco teórico, corresponde detallar cuáles son las técnicas innovadoras que propone Costère para analizar los discursos sonoros. La primera de ellas consiste en el empleo de las tablas cardinales, pero, previamente, se requiere conocer las diferentes gravedades que poseen los sonidos.

La primera de ellas es la gravedad cardinal, que consiste en el cálculo de las diferentes atracciones cardinales que hay dentro de un objeto sonoro o escala. Se considera estable cuando la atracción general de los sonidos tiende a las pro-

⁴ La escala menor correspondería a la tonalidad de fa menor, al igual que ha sucedido en el ejemplo del acorde. Para hallar la escala menor a partir de la nota do, se tendría que construir a partir del sonido sol.

pías notas que la entidad musical posee. En caso de tender hacia otras alturas se inclina hacia la inestabilidad. Por otro lado, Costère también describe la gravedad tonal. Esta se basa en la predisposición de la escala a acordes tonales, tanto perfectos mayores como perfectos menores. Finalmente, la preferencia de establecer la escala o la entidad a partir de un sonido o de trasladarse a otro, ya esté dentro del objeto o no, se considera como gravedad transpositiva (Costère, 1954: 41).⁵

De esta forma, el propósito principal que poseen las tablas cardinales es el cálculo de las diferentes gravedades que posee una entidad sonora. Así, se podrá comprobar qué sonidos, qué acordes y qué transposiciones posee una mayor densidad de atracción que otras. Para ello, se realizan debajo de cada uno de los sonidos de la escala cromática la suma de todas las atracciones cardinales. Aquellas notas que obtengan un número más grande será el que posea mayor relevancia. Es menester comentar que los sonidos que no se incluyen dentro de la entidad, los extrínsecos, se marcarán entre paréntesis o corchetes. A partir de esta idea, se comprueba su estabilidad o inestabilidad. Costère lo señala así en su tratado: «Al no poder encontrar su propio centro de gravedad en sí misma, la entidad tiende a buscar su equilibrio en los sonidos extrínsecos más densos. Se convierte entonces en el centro de un impulso dinámico centrífugo que provoca su inestabilidad». (Costère, 1954:20)

Para ejemplificar la información descrita anteriormente, se va a realizar la tabla cardinal sobre la entidad formada por los dos sonidos do y re. En primer lugar, se suman las atracciones cardinales que producen las dos notas y se ubican debajo de la escala cromática para, posteriormente, señalar si la tendencia es hacia la estabilidad o no. En la siguiente imagen se puede comprobar que hay mayor gravedad hacia las alturas do# y sol y, por lo tanto, la entidad es inestable cardinalmente. Este hecho implica que esta entidad tiende a transportarse a estas dos notas. El siguiente paso es comprobar hacia qué acordes se predisponen los sonidos, y para realizar este paso, se suman la cantidad de atracciones que hay dentro de cada nota que contiene cada acorde triádico. El resultado de este proceso es que la propensión al acorde perfecto mayor sobre la nota sol y hacia

⁵ Se demuestra otro ejemplo en Tamarit Fayos (2004: 25-26).

el perfecto menor a partir de la nota lab. A continuación, se presenta la tabla cardinal que enseña esta información (Costère, 1954: 42).⁶

TABLA CARDINAL DO - RE



1 (2) 1 (1 0 1 0 2 0 1 0 1)

Gravedad Cardinal

Intrínseco	1	+	1 = 2									
Extrínseco		2	+	1	+	1	+	2	+	1	+	1 = 8

Inestabilidad tonal

Gravedad Tonal

Do-Mi-Sol	1	+		0	+		2			→ 3
Reb-Fa-Lab		2	+		1	+		0		→ 3
↓										
Sol - Si- Re				1	+		2	+		1 → 4

Tendencia al acorde de Sol Mayor

Ilustración 2. Tabla cardinal de la entidad do-re. Se ha resumido y adaptado la tabla cardinal para facilitar su comprensión. Fuente: *Lois et styles des Harmonies*, página 42.

La segunda herramienta que Costère emplea para su análisis musical es la traducción visual de los intervalos de las escalas. El musicólogo realiza una transformación de las notas que alberga cualquier entidad sonora en cuadrados blancos y negros. Cada una de las figuras representa un sonido de la escala cromática y el color representa la aparición o no en la entidad. Asimismo, Costère señala que la forma de organizar los sonidos debe de seguir un patrón que permita mantener a la izquierda la mayor cantidad de sonidos posibles. Más adelante se muestra cómo sería el resultado con la escala diatónica mayor, cuyo inicio actual sería a partir de la nota si y no la tónica do.

El teórico francés vuelve a transformar la información, pero esta vez convierte los recuadros en una secuencia numérica, en la que se representa la

⁶ Costère también expone en su tratado que la gravedad tonal de la escala diatónica mayor tiende a la creación de la escala diatónica menor, lo que probaría la dualidad tonal que se produce durante el periodo de práctica común (1954: 50).

cantidad de sonidos existentes y la consecución de figuras (1954: 62-63).⁷ Retomando el ejemplo anterior, la escala se codificaría con la serie, obteniendo el «número representativo de los sonidos constituyentes»: 21-11-21-11-11-11 (1954:63).⁸ Este número refleja que hay dos cuadrados blancos, luego un cuadrado negro al que le vuelven a seguir dos cuadrados blancos al que le sigue otro negro, y así hasta finalizar la escala. Así pues, se vuelve menester agrupar los dígitos en pares para comprender su significado.

No obstante, Costère continúa desarrollando la codificación numérica y genera, a su vez, lo que denomina como «número representativo de los intervalos» (1954:63).⁹ Este sistema no pretende indicar la cantidad de notas que contiene la escala, si no el número de semitonos que existen entre cada sonido, entendiéndose la entidad como un circuito cerrado. Continuando con la misma escala, el código numérico correspondería el de 1-2-2-1-2-2-2, ya que de si a do hay un semitono, de do a re dos semitonos, etc. Este mismo proceso también se aplicaría en los acordes. En la siguiente ilustración se expone la transformación de la escala diatónica mayor y que se ha ido comentando durante los anteriores párrafos.

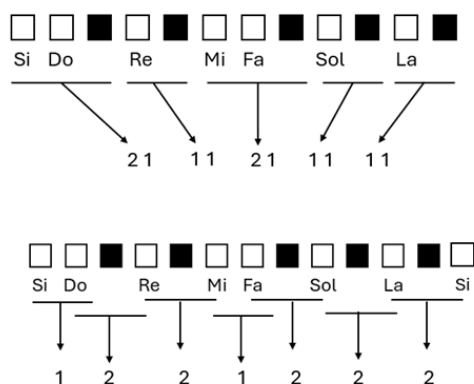


Ilustración 3. Transformación gráfica y numérica de la entidad sonora según Costère de la escala diatónica mayor de do mayor. Fuente: *Lois et styles des Harmonies*, página 63. Adaptación del autor.

⁷ Explicado también en Tamarit Fayos, Francisco (2004): *La atracción cardinal de los sonidos, según las teorías de Edmond Costère*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 47-48; Ramires, Marisa (2001): *A teoria de Costère: Uma perspectiva em análise musical*, São Paulo, Embraform, 115-117.

⁸ Traducción realizada por el autor.

⁹ Traducción realizada por el autor.

Tras los fundamentos y el desarrollo de sus herramientas analíticas, Costère se centra en clasificar, principalmente, sus escalas para comprender la naturaleza de estas y poder catalogarlas y clasificarlas. Las características más sencillas de comprender son las complementarias. Estas son las que se forman cuando dos escalas no poseen ninguna nota en común y completan la cromática. El mejor ejemplo de ello son las escalas de do mayor y la pentatónica mayor de solb mayor que corresponderían a las teclas blancas y negras del piano respectivamente (Tamarit Fayos, 2004: 48). Además, se considera que una escala es reversible si la complementaria se puede obtener a partir de la configuración en cuadrados de la original (Ramires, 2011: 122-123).

Para la clasificación, Costère utiliza los conceptos de simetría y de modulación. Las simétricas son aquellas que se generan cuando, a partir de un sonido o dos, se producen las mismas distancias, pero en dirección opuesta (Ramires, 2011: 135 - 136). Gracias a esta posible clasificación, el musicólogo aprovecha para estudiar las entidades que poseen transposiciones y simetrías limitadas, continuando el trabajo del compositor Messiaen. Para Costère, lo principal, era comprobar si la escala posee todos los intervalos tonales en sí mismo o, por el contrario, si solo se hallan un conjunto reducido de ellos. Una demostración es que desde la escala mayor diatónica se pueden hacer todos los intervalos —como pueden ser las distancias de tercera mayor, cuarta justa o sexta mayor— mientras que en un acorde perfecto no se encuentran los de segunda o séptima. (Tamarit Fayos, 2004: 57-58). Por otro lado, las escalas modulantes poseen la capacidad de cambiar de tonalidad debido a la dualidad gravitacional tonal que presentan y su capacidad de usar varios acordes con la función de tónica (Tamarit Fayos, 2004: 64).

Otro de los aspectos cruciales para catalogar las escalas es según la función tonal que pueden poseer. Para ello, se evalúa la cantidad de acordes perfectos o de quintas justas que se pueden crear con las notas que contiene. Así pues, se describe como escala tonal aquella que posee una gran cantidad de acordes perfectos, tanto mayores como menores, mientras que las atonales son aquellas que no pueden formar estas armonías ni tienen intervalos justos. Existen algunas, denominadas como neutras, que se ubican en el término medio, es decir, que solo permiten generar algunos intervalos justos (Ramires, 2011: 132-133).

Finalmente, Costère las clasifica por las diferentes gravedades y atracciones cardinales. Para saber cómo organizar y catalogar estas escalas se requiere previamente, y a diferencia de las demás, realizar la tabla cardinal de cada una. Una escala densa es aquella que abarca una gran cantidad de densidad entre sus diferentes sonidos y distribuye la gravedad entre varias notas, como es el caso de la escala cromática. Asimismo, se define una escala tonal cuando la gravedad tiende hacia uno o pocos sonidos de la escala. A diferencia de esta, la escala extrínseca se produce cuando las atracciones cardinales tienden hacia alturas que no se incluyen en la entidad. Finalmente, también se puede clasificar las escalas como cadenciales si se detecta una orientación gravitatoria hacia una nota en particular facilitando el reposo tonal o equilibradas si, a diferencia de la anterior, no posee un centro dominante ni una preferencia hacia un sonido en particular (Tamarit Fayos, 2004: 68 - 69). En la ilustración 4 se esquematizan las diferentes clasificaciones y se visualizan escalas que ejemplifican cada una de las categorías.

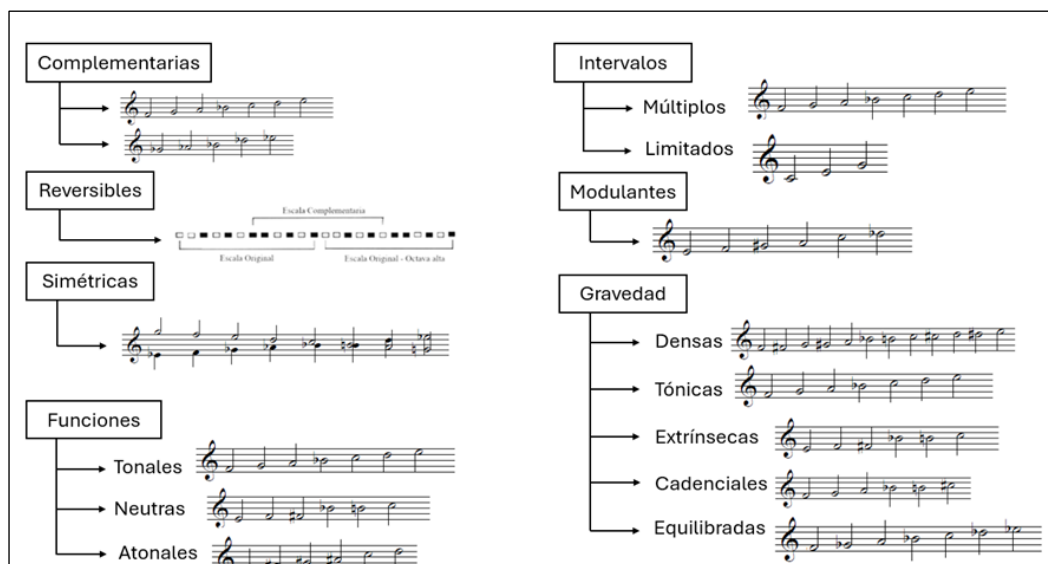


Ilustración 4. Esquema resumen de la clasificación de las escalas según Costère. Fuente: tratado de Costère, tablas de Tamarit y de Marisa Ramires. Adaptación del autor.

4. *RACONS D'ESTIU*

La obra fue creada en el año 1990 para banda sinfónica, tal y como se ha comentado con anterioridad. El discurso sonoro creado por Blanes pretende describir con música el Valle de Aguas Vivas, paraje natural comprendido entre las localidades valencianas de Alzira y Carcaixent (Aparicio Barberán, 2012: 131). El compositor solía descansar, especialmente durante el verano, en esta zona para disfrutar de la belleza del entorno y la serenidad que emana de ese lugar. La pieza se divide en dos movimientos diferenciados cuyos títulos son «Les Agulles» y «El Salt». El primero de ellos evoca la cima de la sierra que se haya dentro del entorno natural, mientras que el segundo rememora una cascada natural que solo surge tras un periodo lluvioso.

El contenido paratextual de la obra muestra la sensibilidad del autor por representar la región valenciana. De esta forma, *Racons d'estiu* se vincula con otras obras de su catálogo como *La Font Roja*, *Semblances de la meua Terra* (1989) o *Villa d'Enguera* (2007).¹⁰ Asimismo, esta búsqueda de transformar la identidad valenciana y de describir nuestros entornos no es propio de Blanes, sino que también se hayan en otros compositores, tanto nacionales como extranjeros. Ejemplos de ello son Miguel Asensi con su obra *Bruixes en l'horta* (s.f), José Manuel Izquierdo con *Un día de Pascua en Catarroja* (1946), Amando Blanquer con *Rituals i dances d'Algemesí* (1986), Bernard Adam Ferrero y sus *Danzas valencianas* (1978), Gregory Fritz con *Sinfonía de Valencia* (1997), Andrés Valero con *Sinfonía nº1 La Vall de la Murta* (2002), etc.

4.1 Aproximación analítica

Los dos movimientos del díptico para banda sinfónica, «Les Agulles» y «El Salt», poseen dos aspectos formales que permiten cohesionar el discurso musical y, al mismo tiempo, ser la complementación uno del otro. El primero de ellos consiste en que ambos incluyen dos secciones contrastantes que permiten evolucionar el discurso sonoro, es decir, que albergan un tema A enérgico y rítmico con cambio de compases y un tema B más pausado. Ambos varían según

¹⁰ Luis Blanes, <https://www.luisblanes.com/catalogo-de-obras/> [consulta: 2 de diciembre de 2025].

transcurre la música. Por otro lado, el planteamiento tonal de ambos consiste en modular, mediante el círculo de quintas, por todas las tonalidades hasta regresar a la tonalidad original o una cercana. No obstante, la diferencia entre las dos es que mientras el primer movimiento comienza a partir de la nota do, aproximadamente, el segundo inicia en el lado opuesto con do#.

Centrándose ya en el primer movimiento, cabe mencionar el ritmo con el que inicia la obra. La sección A se caracteriza por intercalar los compases de 5/8 y 3/8 a un tempo ágil de 208 la corchea. En ella destaca la combinación del motivo de los solistas basado en negras y corcheas —oboe, trompeta con sordina y fagot— junto al de la caja, conformado por corcheas y semicorcheas. Cuando se estudia la métrica se percibe cierta inestabilidad, que puede ser resultante de la simetría vertical que presentan ambos elementos rítmicos. Es decir, a partir de un valor se puede leer el ritmo tanto en su forma original como retrogradada. Esta inestabilidad aumenta con la combinación de compases que ocultan una distribución de las figuras en un compás de 4/4, tal y como se puede observar en la siguiente ilustración.



Ilustración 5. Muestra de las dos posibilidades de la simetría vertical en el inicio de «Les Agulles», de *Racons d'Estiu*, compases 1-2; 5-6. Transcripción realiza por el autor.

En esta primera versión del tema A aparece ya el material melódico principal y que se desarrollará en cada variación de esta sección. Este está formado por dos pentacordios: uno disminuido con cierta inestabilidad cardinal y otro extraído de la escala de sol mayor con una tendencia a resolver hacia la nota do. No obstante, a partir del compás número 47, surge un tercer pentacordio que conecta las dos entidades anteriores: el pentacordio menor sobre do. Este surge de la permutación de si a sol del primero y de la simetría horizontal del segundo. Es decir,

de sol-la-si-do-re nace sol-fa-mib-re-do si se invierten los pentacordios. Posteriormente, se fusionarán estas entidades para generar la escala de do menor melódica, entidad sonora principal de toda la obra, tanto del primer movimiento como del segundo. Esta escala se clasificaría como una escala tonal, sin limitación interválica y de gravedad tónica.

G. C. (3) (2) 2 2 (3) 2 (2) 2 0 2 2) (3)
 A. P. M. (8) 5 5 7 6 6 7 6 6 6 7 6

G. C. (3) (2) (3) (1) 2 1 2) (3) (2) 2 (2) 3
 A. P. M. (8) 5 7 6 6 6 6 (8) 6 6 6 5
 A. P. m. 6 6 (8) 5 7 5 7 7 6 6 5 7

G. C. (3) (2) (3) 2 (3) 2 (2) (3) (2) 1 2 1)
 A. P. M. (8) 6 6 7 5 6 6 7 7 5 7 5
 A. P. m. 7 5 (8) 5 6 6 6 (8) 6 6 6 6

Ilustración 6. Los tres pentacordios juntos a sus tablas cardinales. Se destacan las gravedades cardinales —G.C.—, los acordes perfectos mayores y acordes perfectos menores —A.P.M. y A.P.m. respectivamente—. Realizado por el autor.

Si se observan con detenimiento las tablas cardinales, se observa cómo la gravedad tonal recae en el acorde de do mayor y en el de sol menor. Esto correspondería al uso de la dominante invertida, más concretamente al acorde de re-sib-sol, que actúa con una fuerte atracción cardinal. Por esta razón, durante el fragmento comprendido entre los compases 31 al 37 se utilizan estos acordes.

Es un método para utilizar recursos armónicos del lenguaje tradicional pero con un enfoque disfuncionalizado.

Por lo que concierne al bajo, mantiene una conducción interválica definida por la quinta justa gracias a la gravedad transpositiva que posee la escala menor melódica. Asimismo, esta línea posee cierta simetría debido a que, gracias a este intervalo, se desplaza hasta la nota re para posteriormente, por dirección inversa, alcanzar el sib. Es cuando se alcanza este sonido cuando aparece el primer momento climático en el compás 55, desplegando el acorde de sib mayor. A partir de entonces, se despliegan otros tres fragmentos armónicos cuyas fundamentales son el dob, el mi $\flat$ y el fa. La relación interválica que existe entre estos sonidos es la atracción cardinal que tiene la nota sib. La importancia de esta armonía también reside en las notas que poseen estos acordes y que siguen el patrón de la serie armónica. Este hecho justificaría el uso de la nota dob en lugar de su enarmónica si y la adición de la nota fa en el acorde. El propósito de este sonido añadido sería el de representar el temperamento y la coma temperada que proponía Costère.



Ilustración 7. Línea del bajo del tema A de «Les Agulles» junto al estudio armónico del momento climático de la misma sección. Se remarca la conducción armónica, las fundamentales de los acordes respecto a su atracción cardinal y la cuarta aumentada resultante de la serie armónica. Compases 51; 61-62; 67-68; 75-76. Esquema realizado por el autor.

La sección B, de carácter más lento y escrito en 4/4, se fundamenta a partir de una frase melódica ejecutada por el fiscorno y acompañada por acordes placados por los instrumentos más graves de la banda sinfónica. En este momento adquiere protagonismo la escala basada en el modo mixolidio. Para poder explicar

el desarrollo armónico de esta sección con mejor detalle, se expondrá primero el esquema armónico para posteriormente indicar que elementos son los que relacionan la teoría de Costère con Blanes.

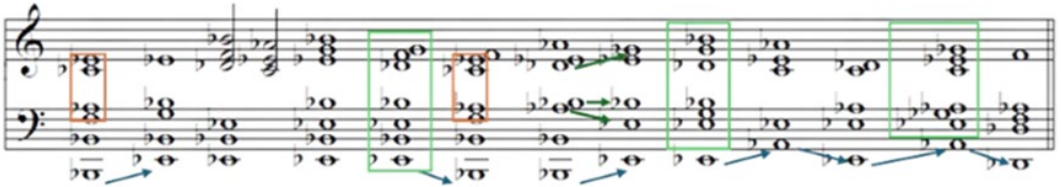


Ilustración 8. Esquema armónico sobre el inicio del tema B de «Les Agulles». Compases 105-117. Esquema realizado por el autor.

El primer recuadro que destaca, el de color naranja, contiene el acorde de lab^- menor sobre sib . Esta construcción armónica adquiere una función de dominante respecto al siguiente acorde. Esto se produce por la atracción cardinal del bajo al mismo tiempo que el acorde menor surge de la inversión del acorde de mi^+ mayor, recordando la simetría horizontal. Por otro lado, en los rectángulos verdes se presentan diversos acordes cuya constitución es la de novena de dominante, relacionando este tema B con el anterior. Finalmente, las flechas indican las atracciones cardinales de los sonidos. De color azul son las que muestran la conducción de la línea de bajo por el intervalo de quintas, continuando la dinámica anterior. No obstante, las verdes son aquellas resoluciones que produce el acorde por cuartas sib-mi-lab-reb . En este momento, Blanes ha aprovechado la tendencia gravitacional de los sonidos para articular un acorde fuera de la tonalidad y resolverlo en uno que sí lo es. Al acabar esta sección, en el compás 117, se produce la enarmonía donde el acorde de reb^+ mayor se transforma en el de $\text{do}^\sharp$ mayor. Este fenómeno resulta interesante, ya que Blanes alcanza a escribir notas con doble sostenido en el requinto y en el clarinete principal con la finalidad de mantener intacta esta enarmonía.

El segundo movimiento, «El Salt», incluye bastantes elementos en común con el primero, hecho que unifica bastante la estética y el discurso musical, así como se ha informado al inicio de este análisis. No obstante, en la introducción de este movimiento aparece una contraposición producida por la adición de otra entidad sonora. La principal, al igual que en «Les Agulles», es la escala menor melódica, aunque ahora comienza desde el $\text{do}^\sharp$. Sin embargo, en el

compás 13, surge el acorde de novena de dominante sobre la nota sol, siendo esta la complementaria de la principal. Este recurso compositivo no solo genera un contraste de color si no que permite distribuirlo entre los diferentes elementos motivicos que emplea para crear el discurso sonoro. La melodía principal, expuesta en los compases 16 - 17, está basada en la escala menor melódica. Por otro lado, existe otro elemento motivico, el arpegiado ascendente, que pese a ser utilizado principalmente por el acorde de dominante, también surge con la entidad sonora principal. Más adelante, aparece un diseño armónico cuyo ritmo es de corchea junto a una negra ligada a negra con puntillo, interpretado por los metales cónicos en el compás 31. No obstante, Blanes respeta la línea interválica del bajo con movimiento de quintas, tanto en la escala menor melódica como de la novena de dominante.



Ilustración 9. Entidades sonoras del segundo movimiento «El Salt» junto a los motivos principales del mismo. Compases 37-38; 31; 6 y 13.

A partir del compás 66 aparece un elemento fugado a distancia de tritono, como extrapolación de la distancia de las dos entidades, cuyas entradas del sujeto son a este mismo intervalo. Al mismo tiempo, emplea otra entidad más inestable que surge como una posible fusión de las dos entidades. Esta escala, la que aparece en

la siguiente ilustración, es bastante más inestable debido a que la gravedad cardinal es equilibrada y cae en dos sonidos intrínsecos de la entidad y en dos extrínsecos.

5. APROXIMACIÓN PRECOMPOSITIVA DE FRANCISCO TAMARIT FAYOS

El análisis previo de *Racons d'estiu* facilita un posible método compositivo que hubiera planteado el autor. No obstante, las herramientas analíticas de Costère no permiten demostrar este hecho de forma explícita ni en todos sus parámetros. Es por ello por lo que estudiar otro planteamiento compositivo podría ayudar a suplir esta falta de información, además de mostrar otras posibilidades artísticas de la metodología francesa. Para lograr esto se ha recurrido a la tesis del compositor Francisco Tamarit Fayos, compañero de Blanes en el Conservatorio Superior de Valencia y doctorando del propio compositor objeto de estudio, tal y como se refleja en la dedicatoria de esta tesis doctoral (2004: 1).

Durante su investigación, Tamarit desarrolla un sistema que supera las indicaciones mencionadas por Edmond Costère, es decir, en lugar de basar la armonía por acordes tríadas, decide proponer un sistema propio basado en las atracciones cardinales. En primer lugar, elige un escalamiento no habitual y lo ordena según la gravedad transpositiva (Tamarit, 2004, 92). A partir de aquí define cuál va a ser el acorde —en este caso, el acorde do-sol-si— cuyo centro tonal permite ser el acorde de tónica como conjunto más estable. Inmediatamente después construye un acorde de dominante con las siguientes notas que poseen más gravedad y finaliza este proceso con la creación del acorde de subdominante. Para su planteamiento, el primer acorde corresponde con las notas fa#-la#-do# y el siguiente con do-re-fa (Tamarit, 2004, 95-97). Tamarit no emplea estos acordes para usarlos de forma explícita y literal en la partitura, sino para determinar las gravedades y las posibles funciones que desempeñarían acordes más complejos que se pueden incluir dentro del objeto sonoro principal.

6. CONCLUSIONES

Los datos obtenidos durante la investigación permiten concluir que *Racons d'estiu* es un ejemplo representativo de la influencia analítico-técnica de Edmond Costère en el repertorio de Luis Blanes, dando por logrado el objetivo principal

de este estudio. Esto significa que, por extensión, también se detecta su influencia en la música valenciana para banda sinfónica. Durante el transcurso del estudio de esta obra se evidencia como las ideas organizativas y físico-armónicas del musicólogo francés, especialmente el uso de los objetos sonoros y del espacio armónico, encuentran espacio en el lenguaje compositivo de Blanes. Sin embargo, el análisis musical presenta ciertas carencias que derivan de la metodología de Costère. Su enfoque, centrado principalmente en la dimensión armónica y la distribución de los sonidos en escalas, no profundiza en otros aspectos fenomenológicos del discurso musical como puede ser la forma o el timbre. Por tanto, se requiere de otras metodologías para abordar un estudio estilístico para completar la descripción musical de las obras compuestas por Blanes.

Esta investigación plantea diversas vías de estudio futuras, destacando en primer lugar la relación técnico-compositiva de Blanes con otros compositores valencianos. Debido a sus labores pedagógicas como su relación con otros artistas coetáneos, el estudio de esta metodología francesa en otros autores podría vincular estéticamente a Blanes con la creación artística del ámbito regional. Asimismo, resulta interesante relacionar y establecer conexiones entre las teorías de Costère con las actuales perspectivas neo-riemannianas, con el fin de conectar la tradición teórica francesa con los enfoques analíticos más vanguardistas. A su vez, esto permitiría relacionar la música de Luis Blanes en un marco compositivo más amplio y permitiría situar a Blanes en un marco más internacional, facilitando la difusión de su música más allá de las fronteras de nuestra comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO BARBERÁN, Teodoro (2016): *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: tradición y modernidad*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad de Valencia.
- BLANES, Luis (2009): *Racons d'estiu*. Partitura. Valencia, Diputació de València.
- COSTERE, Edmond (1954): *Lois et styles des harmonies musicales*, París, Presses Universitaires de France.

- ____ (1962): *Mort ou transfigurations de l'Harmonie*, París, Presses Universitaires de France.
- GENEANET. <https://gw.geneanet.org/jsgoetschy?n=coester&oc=&p=charles+edouard+jean&type=fiche> [consulta: 10 de noviembre de 2025].
- LUIS BLANES. <https://www.luisblanes.com/> [consulta: 2 de diciembre del 2025].
- RAMIRES, Marisa (2001): *A teoria de Costère: Uma perspectiva em análise musical*, São Paulo, Embraform.
- TAMARIT FAYOS, Francisco (2004): La atracción cardinal de los sonidos, según las teorías de Edmond Costère, Valencia, Universidad Politècnica de Valencia [tesis doctoral].