

## EL MODELO DE CIUDAD JARDÍN Y EL SINFONISMO PASTORALISTA INGLÉS: DOS PRODUCTOS DE LA MISMA UTOPIA

Justino Losada Gómez

Programa de Doctorado - Universidad de Barcelona  
justinolosada@hotmail.com

### **El modelo de ciudad jardín y el sinfonismo pastoralista inglés: dos productos de la misma utopía (Resumen)**

La comparativa de dos procesos en apariencia inconexos como el desarrollo de la ciudad jardín y el sinfonismo pastoralista británico, puede servir como marco que explique la ambivalencia de ideas provenientes de sectores enfrentados de la misma sociedad británica del siglo XIX. Desde la óptica de la geografía cultural, y bajo una metodología aplicada a la música que la explica como medio de comunicación, se observa que no solo mostraban un carácter utópico, sino que provenían de un tronco común, la mirada al ideal de vida rural como contrapunto a la ciudad británica de la segunda revolución industrial con la finalidad de crear sentimiento identitario nacional.

**Palabras clave:** ciudad jardín, sinfonismo, pastoralismo, identidad nacional, utopía

### **The garden city model and the British pastoral symphonism, two products of the same utopia (Abstract)**

The comparison of two apparently disjointed processes like the development of the garden city and the British pastoral symphonism, can serve as a framework to explain the ambivalence of ideas from confronted social sectors of the British society of the late nineteenth-century. From the perspective of cultural geography, and under a methodology applied to music that explains it as a mean of communication, it is shown that both ideas not only displayed a utopian character, but also came from a common kernel; the look to the ideal of rural life as counterpoint to the British town during the second industrial revolution with the aim of creating a national identity feeling.

**Keywords:** Garden City, symphonism, pastoral, national identity, utopia

Aunque actualmente comienzan a ser numerosas las aproximaciones a la música desde disciplinas como sociología, antropología y geografía, encargándose de estudiar el carácter territorial y la espacialidad de las prácticas musicales tanto en una amplia variedad de escalas geográficas, como en una multiplicidad de contextos culturales e históricos, se sigue tratando a la propia música de forma tangencial en los estudios<sup>1</sup> geográficos, siendo esta en la mayoría de los casos como excusa y soporte

---

<sup>1</sup> Revill, (2012) y salvo excepciones como el enfoque fenomenológico de Arroyo (1991) o el más descriptivo de Dorion (1991).

para el análisis de los textos cantados como único vehículo de interacción social, obviándose la realidad de la música como medio de comunicación en sí<sup>2</sup>.

Este hecho ha obviado el importante y activo rol que ha tenido la música en el contexto cultural y en la configuración de espacios sociales e identitarios, siendo su papel fundamental para entender la génesis de geografías culturales en relación a la creación de imaginarios morales de las diversas geografías del paisaje, el concepto de nación y el de ciudadanía.

Para ello, se propone una metodología que relaciona análisis sintáctico y semántico aplicado a la música no cantada para intentar fundamentar como su sonido han tenido un importante y activo papel que desempeñar en la organización de los espacios sociales, políticos, o de filiación nacional siendo clave para entender la producción de geografías culturales tal y como ocurrió con la música británica entre 1880 y 1940.

Además y teniendo en cuenta la escasez de estudios, tanto comparativos como de contexto con otros procesos de relevancia social, como el desarrollo de la ciudad jardín, y sobre todo del carácter utópico desde una perspectiva escalar, tanto al pretender forjar un modelo urbano social de bienestar, como un motivo igualmente que defina las geografías de paisaje y los sentimientos nacionalistas en su momento histórico, aspecto que enlaza con la vertiente musical desarrollada en este texto.

## **La utopía de la ciudad jardín**

Desde que Ebenezer Howard publicara en 1902 el texto “Ciudades Jardín del mañana”<sup>3</sup>, se planteó una reforma en la manera de entender la planificación de la ciudad tras las malas experiencias urbanas relacionadas con los *company towns*. El nuevo proyecto sugería ordenar el crecimiento de los núcleos urbanos, a la par que aportaba una propuesta territorial basada en aunar las ventajas de los contextos urbanos y rurales en la construcción de nuevas ciudades. La ciudad jardín, propuesta más como una invención que como una solución habitacional, se fundamentaba en una descentralización escalar moderada y un funcionamiento interno basado en el socialismo cooperativo. Se daba así una respuesta que asemejara la vida en el campo desde la ciudad, no solo buscando la conciliación con ideales enraizados en los orígenes de popular y lo folklórico, sino también buscando la conexión entre bienestar e higienismo, la autosuficiencia de productos agrarios sin tener que demandarlos de fuera, integrando lo positivo del campo en la nueva ciudad industrial<sup>4</sup>.

Para Howard, la Inglaterra victoriana representaba una sociedad con una economía corrupta e inhumana que pese a ser democrática permitía que el poder quedara aglutinado en una pequeña fracción de la población. Igualmente, la concentración parcelaria en el campo dejaba a mucha gente abocada a vivir en suburbios, por lo que la solución era un planteamiento de base democrática y cooperativa que los llevara a un nuevo estatus de organización social más equitativa. Estos aspectos eran claves para entender el principio fundamental de la ciudad jardín y su sociedad; el empoderamiento de su sociedad, para que participara en la toma de decisiones en un modelo social más democrático y justo, con el campo como elemento catalizador de una cultura más igualitaria.

Los términos económicos son igualmente importantes a la hora de entender el proyecto de Ciudad Jardín, Para llevarlo a cabo, Howard estuvo influenciado por las ideas radicales de George, sobre el régimen de cooperativa en nuevas colonias y el reparto del poder, Bellamy sobre el escenario de la

---

<sup>2</sup> Sirvan de ejemplo los estudios de Kong, 1995, 1996, 2006 o los de Smith, 1997 y Waterman, 1998

<sup>3</sup> Edición de 1981

<sup>4</sup> Fishman, 1977

depresión económica de mediados del siglo XIX y Kropotkin, que si bien indicaba que la mecanización del ferrocarril y la máquina de vapor habían traído grandes fábricas y el crecimiento de las ciudades en torno a la sociedad industrial, el progreso tecnológico y el desarrollo de la electricidad bien podría fomentar la descentralización en forma de colonias industriales que producirían y distribuirían sus productos de forma más eficiente<sup>5</sup>. En términos económicos, la ciudad jardín funciona como infraestructura básica para una nueva sociedad descentralizada en pequeñas comunidades autosuficientes cuyo régimen económico es el de la cooperativa.

Estos aspectos sociales, económicos y urbanísticos conjugan el maridaje de campo y ciudad que para Howard, era el mejor escenario para crear una nueva civilización que tuvo sus primeros frutos en la fundación de las ciudades de Letchworth en 1903 y Welwyn en 1920, las cuales, siguen siendo modelos de planificación urbana hoy en día. Estas ciudades inicialmente proyectadas en torno a un parque central, partían de un diseño geométrico de mayor eficiencia que emulaba la perfección, y la de mayor belleza, integrando los ideales de la cooperación y sus productos en forma de sociedad ideal.

El modelo real de ciudad jardín y su viabilidad económica fue la semilla del declive, y por tanto de la plasmación de lo imposible de su utopía. Aunque Howard consiguiera financiación inicial y su texto “Ciudades Jardín del mañana” se popularizara rápidamente, el modelo de financiación era especulativo al pretender atraer inversores iniciales cuyas plusvalías se obtendrían una vez se asentaran familias y negocios en la nueva ciudad, al descentralizarse las actividades de las grandes ciudades gracias al ferrocarril. Por tanto aunque la ciudad jardín surgiera como alternativa al modelo urbano industrial, inicialmente dependía de él.

Cuando en 1903 la compañía encargada de la ciudad jardín contrató a Parker y Unwin, dos arquitectos que si bien simpatizaban con Howard en la creación de una sociedad justa, igualmente apoyaban la creación de la ciudad jardín como un proyecto estético, la belleza del nuevo modelo urbano se convirtió en el objetivo principal. Este efecto, junto con la búsqueda de un modelo de arquitectura de materiales autóctonos y de buena calidad encareció el precio de las casas, de manera que solo personas de nivel adquisitivo medio o alto podían acceder a ellas, mientras las industrias emplazadas al lado de la nueva ciudad jardín, se nutrían de trabajadores que se vieron obligados a residir en las antiguas ciudades cercanas a Letchworth y que se trasladaban a la nueva ciudad jardín por sus medios.

Siendo no habitual la ciudad jardín, el proceso de suburbanización del modelo, mutado por Parker y Unwin, le hizo perder su autosuficiencia al depender de una gran ciudad, y sobre todo, el trasfondo social al primarse los valores estéticos de la conjugación vegetación y arquitectura, de modo que lo pensado como solución habitacional para todos los estratos sociales, se convirtió en una propuesta para clases sociales de mayor poder adquisitivo<sup>6</sup>. Se vio imposible crear el oasis social que propuso Howard que al fundamentarse en una accesibilidad general al nuevo modelo urbanístico amparado en arquitectura de bajo coste, este se tornó incompatible con la baja densidad del uso residencial pese a su relativa compacidad y el método de planificación territorial.

Por otro lado cabe indicar que de forma paralela al desarrollo de la ciudad, y sin la necesidad de una planificación del estilo de la ciudad jardín, recuerda Capel<sup>7</sup>, que igualmente se observa una entrada progresiva del jardín en las ciudades, en forma de parques como elemento inicial exclusivo de la aristocracia y burguesía, por lo que del mismo modo, que en el fallido caso de la ciudad jardín, al final la entrada de la naturaleza en la ciudad no sirvió de forma inicial como un

---

<sup>5</sup> Fishman, 1977

<sup>6</sup> Hall, 1996

<sup>7</sup> Capel, 2004

catalizador social, sino como un factor discriminador de los habitantes por su nivel de renta. De hecho, cabe igualmente recordar, como buena parte de los parques decimonónicos, se construían con amplias vías para que se pudiera transitar por ellos con los primeros automóviles. No solo así el uso de los parques era un indicador de bonanza económica al residir en su proximidad, sino igualmente su propia manera de disfrutarlos.

Bajo una visión de conjunto más amplia, la necesidad de la ciudad jardín, fue igualmente entendida a posteriori como una necesidad de conciliarse con el paisaje rural, poniendo en valor la carga de significado del territorio para sus habitantes, y en definitiva formando parte del substrato identitario.<sup>8</sup>

## La utopía del sinfonismo pastoralista británico

Durante el siglo XIX y tras el desarrollo de la visión naturalista del paisaje tratado por la pintura de Turner y Constable, y de forma paralela al movimiento Arts & Crafts, creado por el pintor, escritor, diseñador textil y activista social William Morris (1834-1896), sobrevino cierto renacimiento en las artes y oficios tradicionales que englobaban todas las artes visuales, especialmente la arquitectura y la decoración de interiores. De clara vocación anti-industrial e inspirado en la naturaleza y el mundo medieval, Morris promulgaba la fabricación de bienes a mano poniendo en relieve la capacidad del ser humano sobre la máquina forzando a disminuir el ritmo de vida acelerado por la producción industrial<sup>9</sup>.

Curiosamente, la misma sociedad victoriana que rehusaba Howard por su desigualdad y que criticaba Morris por su frenesí industrial, también miró hacia el ideal de la naturaleza y el campo desde otra perspectiva culturalista para afianzar y ampliar las relaciones artísticas, creando un sonido distintivamente británico, en un momento, a finales del siglo XIX en el que las referencias musicales de Inglaterra resultaban mal paradas al compararse con la escena germánica copada por Brahms, Wagner y Bruckner, o el panorama francés con la figura de Debussy y un incipiente impresionismo que comenzaba a forjarse. Estos hechos definían a Inglaterra en pleno auge del Imperio Británico como “*tierra sin música*”<sup>10</sup>. Para paliar estas carencias se impulsó la creación del Royal College of Music en 1871, que sirvió como institución tanto formadora como afianzadora del espacio distintivo de creación musical en Inglaterra y como referente del incipiente negocio musical que empezaba a desarrollarse y cobraría importancia tras el desarrollo de la radiodifusión tras las primeras emisiones de la BBC en 1922. Los compositores egresados emprendieron la búsqueda de la identidad musical británica, en buena parte inspirada en la relación del paisaje británico de escenas rurales y tradicionales<sup>11</sup> o los recursos derivados de la música popular, así como los momentos de la historia británica y la literatura, con el fin de describir el sonido de una nación.<sup>12</sup>

De 1880 a 1940 transcurre el movimiento artístico denominado “renacimiento musical británico” que supuso el desarrollo de nuevas obras musicales claramente relacionadas con valores geográficos que funcionan como un espejo que pone en valor elementos identitarios.<sup>13</sup> Esta relación semántica se fundamentada en las propiedades sonoras de la música muestra cómo estas se combinan para dar a la música de voluntad nacional una forma particular de autoridad cultural, estando está fundamentada en las propiedades fenoménicas del sonido al producirse de forma activa por las relaciones

---

<sup>8</sup> Nogué, 2010

<sup>9</sup> Ortega Cantero, 2004

<sup>10</sup> Reville, 2000

<sup>11</sup> Nash, 1974

<sup>12</sup> Reville, 2005 y Knight, 2010

<sup>13</sup> Reville, 2000

performativas a la hora de interpretar la música. Dicho de otra manera, que es necesario que la música suene pese a estar escrita sobre el papel pautado y pese a quedar expresada la voluntad del compositor de querer transmitir valores territoriales mediante su geografía musical particular. Son estas propiedades fenoménicas del sonido, y sobre todo, su carga semántica intrínseca, las que llevadas al oyente, fundamentan el significado compartido con el resto del público de la identidad de grupo, la nación y su ciudadanía.

Por ello, se propone el análisis de ciertos paralelismos que son transversales en la visión idealizada del campo, estribando relaciones entre propuestas generadas por una necesidad utilitarista, bien mediante la búsqueda de soluciones habitacionales de la sociedad industrial, como por la búsqueda de un arte afín a valores de identidad nacional. Para ello, se propone el análisis de una selección de obras de compositores británicos como Frederick Delius (*On hearing the first cuckoo on spring*), Arnold Bax (*Tintagel*) o Ralph Vaughan Williams (*Five Variations on Dives and Lazarus*). Aunque si bien la lista de obras y compositores sea más larga y nutrida; George Butterworth (*The Banks of Green Willow, A Shropshire Lad*), Ralph Vaughan Williams (*Sinfonía N°5 – A Pastoral Symphony, Norfolk Rhapsodies*), Edward Elgar (*Sinfonía N° 2*), el ya mencionado Frederik Delius (*Brigg Fair*), Malcolm Arnold (*Danzas escocesas, galesas, irlandesas, inglesas, cónicas*) la selección propuesta obedece a un orden cronológico que relaciona las influencias musicales de otros países con los aspectos naturales del paisaje y el canto de las aves, las influencias de las mitologías locales y la problemática con la estética musical a finales del siglo XIX y el uso de canciones populares tras el trabajo etnomusicológico generado a raíz de la puesta en valor de la cultura tradicionalista de base rural.

## **Del ruido a la música. Bases naturales y culturales del pastoralismo musical.**

La asociación de la música con la naturaleza y los procesos naturales podría definirse desde niveles sintácticos y semánticos entendidos como fuentes sonoras e inspiradoras de música; por tanto de la naturaleza hacia la música, así como desde la música, una vez creado conocimiento abstracto a raíz de la información sensorial, hacia la naturaleza en forma de réplicas artísticas de inspiración natural durante su interpretación<sup>14</sup>. En nuestro caso, se observa que además de generarse las réplicas artísticas se añaden una serie de connotaciones sociales que enfrentan al binomio campo-ciudad. Por un lado, para la sociedad victoriana se abría la ventana del campo desde la ciudad, al ser esta la sede de las orquestas y los teatros, no solo mostrando la inspiración natural en las obras, sino además el funcionamiento de la orquesta, el cual en palabras de Lewis Mumford, era “*sistemas perfectos de trabajo*”<sup>15</sup> por lo que surgía una imagen metamusical, no solo de connotaciones naturales, sino respecto al ideal trabajo en las fábricas durante la segunda revolución industrial desde la perspectiva del industrial y su conciencia de clase hacia la clase trabajadora.

Otro aspecto a tener en cuenta es que durante el proceso de creación de un arte nacional inglés, la música ha tenido un papel particular como mediadora en la relación entre naturaleza y cultura, ya que los códigos de conducta de la sociedad rural que desarrolló, la música popular de la cual bebe buena parte del movimiento pastoralista, estaban muy alejados del comportamiento ciudadano victoriano, que seleccionaba y discriminaba los aspectos del acervo más tradicional que no le eran propicios, anteponiendo el criterio de vida urbana al de vida rural. Por tanto, el sesgo de valores estéticos sobre lo rural en el movimiento pastoralista conlleva un conjunto de juicios morales que definirían los sonidos y las prácticas sociales asociadas como legítimas e ilegítimas en una sociedad

---

<sup>14</sup> Losada, 2015

<sup>15</sup> Schaffer, 2013

moderna. De este modo se deduce que el uso de determinados sonidos en la música con carácter nacional conformaría un elemento de exclusión cultural de clara impronta territorial.<sup>16</sup>

El sector pastoralista derivado del Renacimiento musical británico se ha denominado así al citar o imitar la música popular, y por la relación con el movimiento literario homónimo, siendo frecuente la relación de la poesía impregnada de imágenes rústicas, como la de Thomas Hardy, Christina Rossetti o Alfred E. Housman, quienes incluyen con frecuencia imágenes rurales y del paisaje, aspecto que desde mediados del siglo XVI tras la llegada de la influencia tardía del renacimiento italiano en Inglaterra, lo pastoral ha sido un género central en el arte paisajista inglés.<sup>17</sup> Además siendo un subgénero central artístico, podemos indicar que tanto en la música, como en el diseño de jardines, la mejora de la agricultura, la pintura o la literatura, el pastoralismo ha indicado como el paso del progreso mostraba una compleja relación del arte británico entre la tierra y el paisaje, su naturaleza y la cultura<sup>18</sup>. Por tanto, para entender las obras musicales fundamentadas en un ideario cultural británico inglés basado en concepciones paisajísticas, es importante examinar las formas en las que el sonido media en la frontera entre naturaleza y cultura.

Una de estas maneras de conciliarlo reside en la comprensión de la relación entre el ruido y/o la música, y de qué manera se establecen los juicios e intereses que sirven a crear clasificaciones de los mismos, señalándose además la especificidad histórica y geográfica de lo que se considera ruido<sup>19</sup>. Yendo incluso más lejos se propone que a medida que nuestro sentido del ruido cambia, también lo hace nuestro sentido de la música. Curiosamente uno de los efectos de la tecnología del siglo XX, sin duda ha sido el desdibujamiento de los límites entre el ruido y la música, y como la música, incluyendo –o quizás especialmente- la música clásica, se ha convertido en parte del paisaje sonoro definido *ruido de fondo* como un sonido contra el cual otros sonidos (tales como la conversación) están en primer plano -y no en el otro sentido-<sup>20</sup>. De hecho el carácter metamusical como objeto sonoro ha sido tratado por compositores como Erik Satie (*musique d'ameublement*)<sup>21</sup> o el compositor norteamericano Charles Ives, quien trata diferentes secciones musicales superpuestas en diferentes planos sonoros, efectuando un fondo sobre el cual otras secciones desarrollan el discurso musical. A modo de ejemplo y también dentro del contexto geográfico cabe indicar su *Central park in the dark*, *Three Places in New England*, a *Holidays Symphony*, o su *Cuarta sinfonía*<sup>22</sup>.

Retornando al ruido, este se ha revelado como el origen del desarrollo cultural de la música, ya que el ruido, junto con la música, forma parte de la problemática central que reconoce de inmediato la función social de la música mediante una perspectiva dualista fundamentada en opuestos que determinan la construcción social de la conciencia moderna. Por ejemplo, el orden y el caos, relacionado con lo humano y lo no humano, o la que supone la civilización y la barbarie.<sup>23</sup> Por otro lado, desde la perspectiva cultural del sonido, el despliegue del término “ruido” para distinguir entre la música y lo que no lo es indica una fuerte carga tanto semántica como ideológica. Para un sonido que se clasifica entonces como ruido, su sentido acaba pasando al ámbito de la pura materialidad, y por ende a un status a medio camino entre la ciencia libre de valores y el vacío de la naturaleza salvaje. Ello no significa que el ruido no sea capaz de generar subversión frente al poder establecido

---

<sup>16</sup> Revill, 2000 y Burke, 1983

<sup>17</sup> Samson, 2007

<sup>18</sup> Revill, 2005

<sup>19</sup> Honsakalo, 1996

<sup>20</sup> Frith, 1998

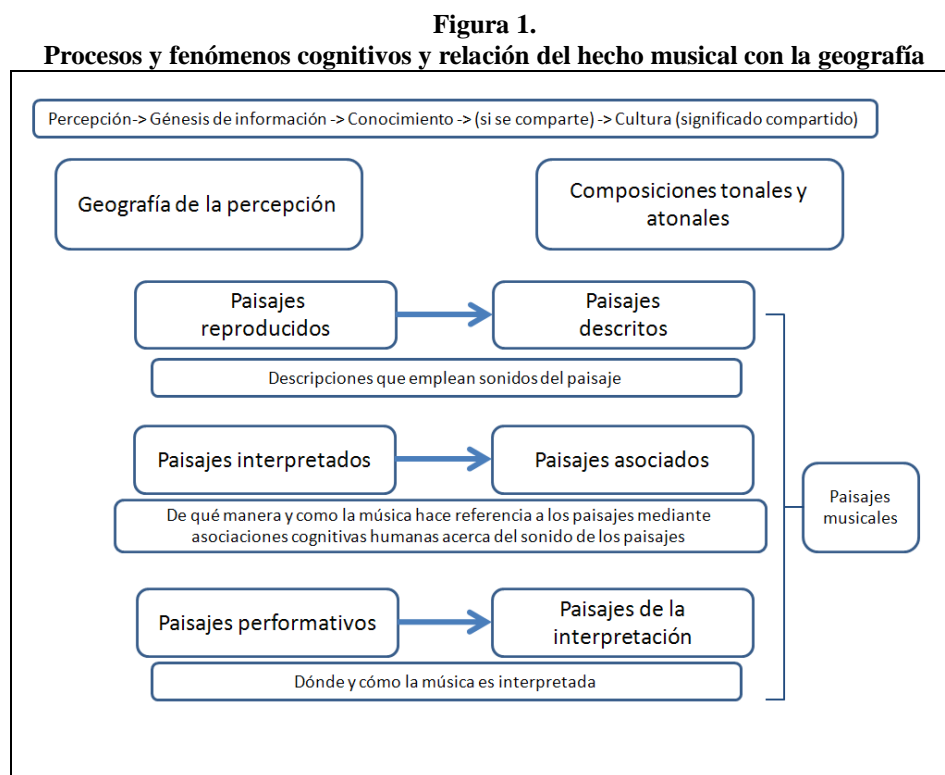
<sup>21</sup> Se puede escuchar en: <https://open.spotify.com/album/1DVvhboR7Hklbad8kxwFtJ>

<sup>22</sup> Aunque fuera del objeto del artículo, no me puedo resistir no indicar enlaces para escuchar esta música de gran trasfondo geográfico que merece más atención. <https://open.spotify.com/album/7izyBB6U3Nu0DTebIrLhGa> y <https://open.spotify.com/album/4uKI58HGAMYFrjlnZ3Gw9>

<sup>23</sup> Attali, 1985

por los sonidos no determinados como ruidos, los cuales físicamente para serlo han de contener una componente física de amplio espectro sonoro, si bien, más allá de los términos físicos del ruido, sino que además es el propio ser humano quien ha convenido en apostillar como ruido cualquier sonido desagradable, dejando de lado algunos ruidos puramente físicos que en cambio conforman parte de la cultura de lo agradable. Una explicación ante ese criterio podría ser que dentro de la componente multispectral del ruido, sobresalgan algunas frecuencias que como apuntan algunos autores<sup>24</sup>, tienden a generar procesos de resonancia en las cócleas del oído interno. Por tanto, parte de estas frecuencias de resonancia coincidirían con el espectro de algunos sonidos propios de entornos naturales como el sonido de las aves –o canto, si bien este concepto es una atribución de naturaleza antrópica a las aves al considerar que estas imitan al ser humano-, y otros relacionados con ese ambiente como las llamadas de los animales, el agua corriendo por los arroyos, la lluvia o el viento al pasar entre rocas y árboles, como la base del catálogo pastoralista que relaciona tierra y paisaje, con la armonía del “ruido” como exponente del orden natural. Estos sonidos serán posteriormente transcritos en forma de onomatopeyas musicales sobre la partitura y tendrán una carga sintáctica y un contenido semántico fundamental a la hora de desarrollar la obra correspondiente.

Precisamente por ello, las relaciones sonoras con el mundo natural y su enlace artístico hacen que el pastoralismo conforme, como indica Reville, un *"mundo sonoro singularmente apropiado para los propósitos ideológicos de la música nacional"*<sup>25</sup>



Fuente: Modificado de Knight, 2009

Desde la geografía de la percepción, las relaciones sonoras y territoriales pueden definirse mediante la relación metodológica que enlaza y ejerce de eslabón entre los procesos cognitivos de adquisición de información, generación de conocimiento y creación de cultura mediante la difusión compartida de dicho conocimiento ateniéndonos en nuestro caso a los

<sup>24</sup> Como por ejemplo de Benito, 2013

<sup>25</sup> Reville, 2005

tipos de paisajes musicales propuestos por Knight<sup>26</sup> de clara inspiración en el concepto de *soundscape* de Schaffer<sup>27</sup>. (figura 1) Los tres tipos hacen referencia:

- *Paisajes reproducidos*, que se describen empleando sonidos propios de un determinado contexto (natural, urbano, industrial) siendo este su paisaje sonoro.
- *Paisajes interpretados*, que muestran un trabajo intelectual previo para abstraer las ideas generadas por los sonidos del paisaje y generar sus relaciones musicales, sean estas onomatopéyicas, o simbólicas
- *Paisajes performativos*, que hacen referencia a los espacios de interpretación musical.

## Relaciones sintácticas y semánticas de la música

La asunción de la música como lenguaje<sup>28</sup> supone un debate de gran controversia, siendo las objeciones principales la falta de correlación entre sintaxis, o la forma en la que se manejan las palabras y la semántica, el significado de las mismas palabras<sup>29</sup>. Este argumento confronta con la posición de determinados compositores, que apelan que la nulidad semántica de la música salvo para darse significado de forma autorreferencial.<sup>30</sup> Dicho de otra manera, que la música solo puede darse significado a sí misma y sólo cuando es interpretada. En realidad, son varias teorías desde la semiología moderna y la psicología cognitiva, que indican que la música sí tiene carácter semántico, bien trabajando la componente sintáctica sobre la partitura y la interpretación, o bien mediante el análisis simbólico y emocional del sonido. Este, por tanto, no se puede traducir y transmitir por medio del lenguaje ordinario, ya que como explica Marco:

*"el lenguaje musical proviene del mundo de la emoción sensorial, el cual no es expresable con palabras".*<sup>31</sup>

Eso sí, esto no significa que la música no pueda tener cierta correlación con las lenguas, ya que como indica Luaces:

*"ha de existir una sintaxis musical encargada de estudiar principios y las relaciones necesarias para articular de forma recursiva estructuras musicales sencillas para crear otras más complejas"*<sup>32</sup>.

Aunque, como indica De Benito<sup>33</sup>, es el musicólogo italiano Enrico Fubini quien se encargó de explicar el carácter semántico musical recuperando y apoyándose en las palabras de Hanslick, teórico y crítico musical alemán del siglo XIX, sosteniendo que:

*"la sintaxis musical tiene semejanza con la sintaxis emocional, y por tanto con el movimiento de los procesos psíquicos. De esta manera, se puede entender la música occidental como un lenguaje tan poco preciso como lleno de brumas que, aunque no tenga diccionario, puede ser entendido en líneas generales"*<sup>34</sup>

Sin desdeñar la comunicación emocional de la música indicada *ut supra* por Marco, posiblemente el problema estriba en que la sintaxis musical como conjunto de principios y reglas de un proceso

---

<sup>26</sup> Knight, 2010

<sup>27</sup> Schaffer, 2013

<sup>28</sup> Y además a diferencia de lo que comúnmente se cree, la música –no es un lenguaje universal-, ya que cuando se suele proponer ese argumento con cierta asertividad, se acaba apelando al canon de música occidental como expresión artística suprema, obviándose otros sistemas musicales de base cultural y étnica diferente de la occidental.

<sup>29</sup> Marco, 2008

<sup>30</sup> Stravinsky, 2006

<sup>31</sup> Marco, 2008

<sup>32</sup> Luaces, 2014

<sup>33</sup> De Benito, 2013

<sup>34</sup> Fubini, 2004



performativo asociado a la actividad artística evolucione a lo largo de la historia de una forma mucho más rápida que el lenguaje, debido a la libertad del compositor y del intérprete de cambiar las reglas sintácticas o de elegir entre las que conoce o le conviene en cualquier momento. En este aspecto la voluntad de reflejar cualquier aspecto geográfico sobre su producción artística -musical en este caso- resulta crucial a la hora de definir la relación geográfico musical con la obra correspondiente.

Aún así, los modelos metodológicos de la lingüística generativa aplicados a la música han aportado soluciones mediante la definición de los procesos mentales que el ser humano emplea para comprender los principios de sintaxis musical básica. Estos se basan en que si las personas aprenden su lengua y la emplean de forma casi inconsciente, e igualmente se confirma la existencia del lenguaje en las distintas culturas del mundo, así como la falta de una predisposición genética para aprender un idioma concreto, han de existir los *universales lingüísticos*, propuestos por Chomsky<sup>35</sup>, que podrían fundamentarse en destrezas heredadas genéticamente que nos permiten conseguir comunicarnos en un idioma sin necesidad de enseñanza reglada.

Por otro lado, Mithen<sup>36</sup> indica que muy posiblemente el origen común de la música y el lenguaje podría explicar cómo ambos sistemas tienen redes neuronales comunes a la hora de tratar información sonora, por lo que podría postularse la realidad de una competencia musical universal inherente a cada ser humano.<sup>37</sup> Recientes estudios neurofisiológicos<sup>38</sup> indican que los cambios en la estructura cerebral que sirvieron al ser humano para crear un el lenguaje hace unos 500000 años, han llevado a la hipótesis de que, en realidad, esas alteraciones no se debieron a la necesidad de fomentar un lenguaje, sino de la adquisición de mecanismos mentales necesarios como el cálculo básico, que además permitieron el desarrollo del lenguaje, la ciencia, el arte, y por tanto la música<sup>39</sup>. Indican también que las áreas cerebrales de percepción musical se encuentran muy próximas a las que rigen el movimiento y los sentidos, por lo que la adquisición de conocimiento, la expresión artística y el uso de mecanismos lingüísticos se encuentran cruzados de relaciones intersensoriales. Entre estos cruces intersensoriales, cabe indicar la sinestesia, consistente en la recepción conjunta de información proveniente de varios sentidos en un mismo proceso de percepción, permitiendo que la persona que posee esta cualidad sea capaz de *oír colores y ver sonidos*.

Desde una perspectiva más atropológica, cabría recordar que al fin y al cabo el control de la sintaxis permite que toda creación antrópica acabe teniendo cierto significado para los semejantes a su creador, esto es, otros humanos, abriéndose un canal de comunicación o semiosis que permite el entendimiento musical entre emisor (compositor, intérprete) y el receptor (público)<sup>40</sup>

Por tanto, desde una formulación sintáctica podemos realizar una aproximación al estudio semántico de la música mediante la aplicación de la teoría propuesta por Von Ehrenfels, o teoría de la Gestalt<sup>41</sup> que ha visto cierto resurgir gracias al apoyo del software de análisis espectral que permite visualizar las características del sonido. (figura 3) De este modo, determinadas experiencias visuales pueden ser transferidas para entender su estructura sonora mediante estos principios sintácticos generativos apoyados en la teoría de la Gestalt, los cuales son los principios de semejanza, cierre, continuidad,

---

<sup>35</sup> Chomsky, 1970

<sup>36</sup> Mithen, 2005

<sup>37</sup> Luaces, 2014

<sup>38</sup> Koelsch, 2013

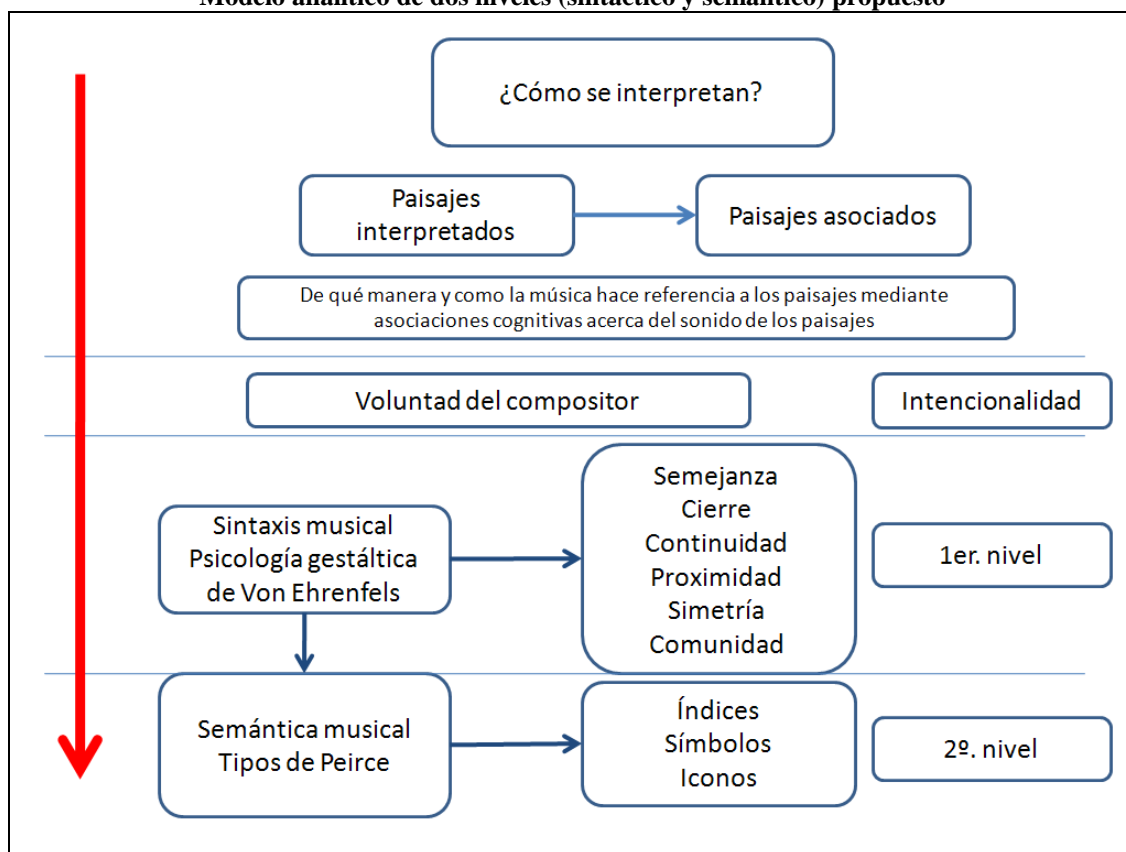
<sup>39</sup> Sacks, 1979

<sup>40</sup> De Benito, 2013

<sup>41</sup> Reybrouck, 1997

simetría, proximidad y comunidad<sup>42</sup> cuyo empleo metodológico se propone para este trabajo en un primer nivel. (figura 2)

**Figura 2.**  
**Modelo analítico de dos niveles (sintáctico y semántico) propuesto**



Fuente: Elaboración propia.

*El principio de semejanza* se encarga de explicar como la mente agrupa los elementos parecidos en una única entidad. Este fundamento conforma la base de la sintaxis musical al definir dos principios formales fundamentales en música, la repetición y la variación, de modo que permite reconocer y asociar eventos recurrentes aunque no son necesariamente iguales, tales como temas o motivos.

*El principio de cierre* explica como la mente agrega los elementos que faltan para definir una estructura musical, lo que permite intuir la totalidad de una secuencia de acontecimientos que se nos presenta incompleta o predecir cómo va a concluir antes de que lo haga realmente.

*El principio de continuidad* indica como los acontecimientos que siguen la misma dirección son percibidos como un continuo. De este modo se permite, por ejemplo, mantener la independencia de las distintas melodías del contrapunto.

*En el principio de proximidad* los elementos que son cercanos entre sí, se perciben formando un mismo grupo. Este principio es fundamental a la hora de entender una estructura musical compleja que depende de este principio al permitirse agrupar un cierto número de eventos próximos en el tiempo en una unidad o sección musical.

*El principio de simetría* es aquel que indica que las estructuras simétricas se perciben como

<sup>42</sup> Francès, 1984

estructuras iguales, formando un solo elemento. En música este es el caso de las inversiones y las retrogradaciones melódicas y de los modelos melódicos de pregunta y respuesta en registros diferenciados o de los modelos formales de temas sucesivos con reexposición.

*El principio de Comunidad* o principio de *dirección común* muestra como un conjunto de elementos que parecen generar una trama en la misma dirección son percibidos como una única entidad. Este principio es fundamental en la música -y en el lenguaje- ya que permite vertebrar el discurso sonoro de forma continua en estructuras más cortas por medio alteraciones en la dirección de la melodía produciendo una ruptura de la expectativa de continuidad. Estos cortes actúan como señales que ayudan a separar unas unidades musicales de otras. Del mismo modo, este principio también es capaz de generar expectativas a mayor escala, por lo que las estructuras formales unitarias se sustentan gracias a que todas sus secciones acaban siendo integradas en la escucha dentro de un flujo común.

Por tanto, cabe indicar que el patrón se considera sintáctico si basa la existencia de estructuras cortas, de fácil reconocimiento auditivo, y por tanto susceptibles de asociarse con otras similares. Si el oyente no percibe estas estructuras, el cerebro no podría procesar el sonido conforme a los parámetros sintácticos definidos en los principios mencionados. Además, el discurso debe ser recursivo, lo cual jerarquiza el discurso musical en niveles con vínculos recurrentes entre las diferentes estructuras sintácticas. Dicho de otra manera y ejemplificando el caso, sin repetición no hay sintaxis.

Bajo el prisma de la geografía, estos principios pueden relacionarse con la información proveniente de varios sentidos, por lo que acaban relacionándose. A modo de ejemplo musical al respecto reside en el uso de escalas descendentes para explicar descensos visuales (lluvia, agua de una cascada) mediante el principio de semejanza.<sup>43</sup>

El estudio de la sintaxis musical se ha centrado tradicionalmente en su aplicación a la música tonal de tradición europea y desde esa perspectiva, podemos encontrar bibliografía que describe la existencia de distintas estructuras sintácticas en relación a la la armonía funcional y la jerarquización motivico-temática.<sup>44</sup>

Por otro lado, los estudios dedicados a definir los procesos mentales que originan esas estructuras, no se encuentran tan fácilmente, ya que debemos esperar a que se asienten las bases de la lingüística generativa. Quizás el primero en atisbar esas directrices fue el musicólogo alemán Heinrich Schenker<sup>45</sup>, que en el primer cuarto del siglo XX se dedicó a estudiar la esencial del discurso musical apuntando al camino que recorrería Chomsky durante los años 60 del pasado siglo a la hora de elaborar los principios metodológicos necesarios para definir y profundizar mejor esta cuestión. Con posterioridad, de Lerdahl y Jackendoff<sup>46</sup>, muestran los diferentes pasos del proceso que lleva a un sujeto inmerso en la cultura occidental desde sus destrezas básicas relacionadas con la *competencia musical universal* hasta la preparación y comprensión de la música de su cultura, conformando su *competencia adulta*.

Llegados a este punto cabe indicar que se debe valorar de forma relativa esta metodología ya que los principios de la sintaxis de la música tonal, a pesar de ser posiblemente la más compleja generada por el ser humano, no agota todas las formas de comunicación de información musical. Además, a

---

<sup>43</sup> Losada

<sup>44</sup> Frances, 1984

<sup>45</sup> Luaces, 2014

<sup>46</sup> Lerdahl y Jackendoff, 1983

diferencia de lo que ocurre con el lenguaje verbal, la sintaxis es una condición específica e ineludible para que se produzca la música, pudiéndose articular el discurso sonoro transmitiendo un código que genera contenidos mentales asociados a la música.

Junto con los principios gestálticos y desde un punto de vista simbólico en el que el significado resulta más complejo, la metodología empleada en este artículo parte del análisis semántico por medio de los tipos semióticos de Peirce<sup>47</sup> empleados en la musicología moderna, y que se pueden emplear en el estudio geográfico<sup>48</sup>, una aproximación de segundo nivel (ver figura 2)

Los tres tipos fundamentan el signo dividido y explicado en tres términos:

*Iconos*, que guardan relación representativa con su referente, como por ejemplo, el uso de trinos en instrumentos musicales para describir el canto de los pájaros

*Indicios o signos*, donde la representación muestra relación no arbitraria, siendo generalmente de causa y efecto con su objeto, como el uso de disonancias antes de una conclusión consonante.

*Símbolos*: en los que la relación entre lo representado y su objeto resulta arbitraria, y en la mayoría de los casos es una convención cultural, como por ejemplo el carácter marcial de una marcha militar, o la referencia geográfica de un himno). Los símbolos conforman así, según Monelle<sup>49</sup>, los nodos de significado más habituales, que aplicados a este trabajo son los de mayor carga geográfica. De esta manera, el significado del símbolo *peirceano* cobra relevancia geográfica y sirve como puente entre la relación de los procesos cognitivos de adquisición de información, generación de conocimiento y creación de cultura mediante su difusión compartida.

## **Análisis sintáctico y semántico**

*On hearing the first cuckoo in spring*<sup>50</sup>

Frederick Delius, autor de la obra que titula este apartado, ideó en la segunda década del siglo XX las dos piezas para pequeña orquesta de 1911-1912 que serían fundamentales para fijar su fama: *On hearing the first cuckoo in spring* y *Summer Night on the River*. La primera se desarrolla tomando la melodía de una canción popular de la región de Øystre Slidre en el centro de Noruega; *I-Ola Dalom, i-Ola kjønn*<sup>51</sup>, un vals lento marcado como “*with easy flowing movement*” por el compositor, que había tomado de la suite de canciones populares noruegas de Grieg, compositor al que admiraba y que había llegado a conocer a través del musicólogo y compositor australiano Percy Grainger.

---

<sup>47</sup> Monelle 2001, 2006; Nattiez, 1975 y Tarasti, 2008

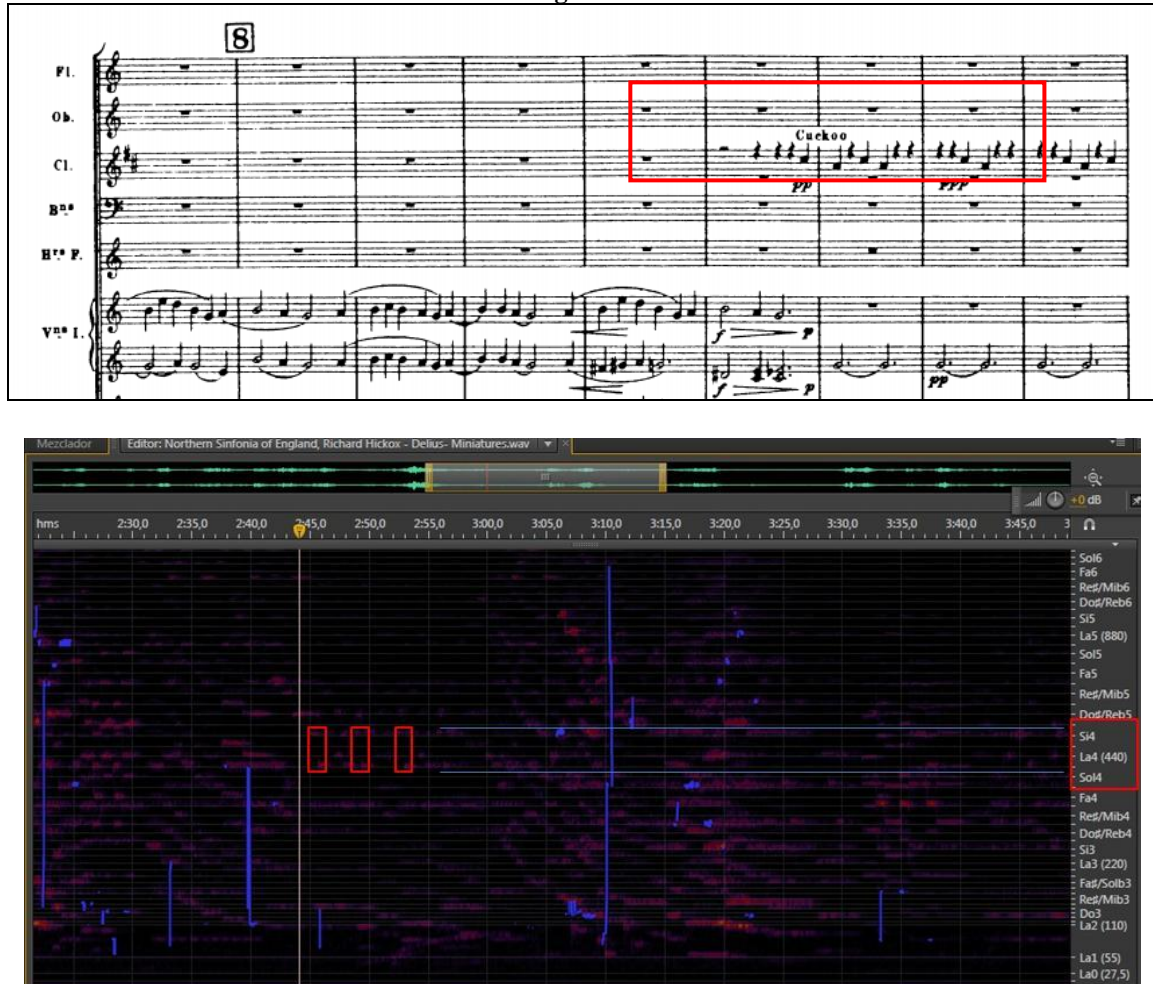
<sup>48</sup> Losada, 2015

<sup>49</sup> Monelle, 2001

<sup>50</sup> Conforme avanza la explicación, se observan medidas de tiempos en corchetes que sirven como guía de escucha de la versión para las tres obras comentadas. La primera, en versión de la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Thomas Beecham, se puede escuchar aquí: <https://open.spotify.com/track/6DeQVx3bax077UiRBpLmds>

<sup>51</sup> Fenby, 2007

Figura 3.



Fuente: Delius, 1932 y elaboración propia

Nota: En la parte superior se observa un extracto de la partitura completa de *On hearing the first cuckoo in spring* en la que se marca la línea del clarinete sobre la que se marca del nombre del ave a imitar (cuckoo). En la parte inferior se observa una imagen del espectro tonal de la grabación de la misma obra a cargo de la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Thomas Beecham realizado con Adobe Audition CC. Se observa que coincide con la parte marca en la partitura. Se observa el intervalo de tercera menor que interpreta el clarinete imitando al cuco. Nótese que la armadura de la línea del clarinete, nos indica que se encuentra en Si bemoles, por lo que las notas escritas en partitura (do# - la) no coinciden con las frecuencias que suenan (si-sol), al ser el clarinete un instrumento transpositor.

La obra, de entre unos seis y siete minutos de duración, comienza con una breve introducción de cuerdas y maderas que marcadas en ritmo ternario dan paso al tema principal que cita la canción indicada en la sección de cuerda [0:32], que desde un punto de vista sintáctico liga toda la cuerda mediante el *principio de semejanza*. El tema se inicia con un intervalo de tercera menor interpretado por la cuerda, que introduce las mismas notas del sonido del cuco pero cuyo significado no se asocia inicialmente al ser la tímbrica diferente. Tras un discurso *simétrico* de “pregunta y respuesta” entre la cuerda y las maderas, prosigue la primera en balanceante ritmo hasta las entradas de las maderas formando otras voces detectadas mediante el *principio de continuidad* imitando el canto de los pájaros de forma genérica [2:40] y ya en [3:00] y [4:45] aparece el clarinete imitando al cuco (*Cuculus canorus*), tal y como está indicado en la partitura (figura ), lo cual indica tanto el carácter onomatopéyico requerido al instrumentista, como el *icono peirceano* que le confiere el valor semántico de un determinado contexto natural.

Además, son claras las connotaciones panteístas acerca de la intencionalidad del compositor en la obra, ya que como el propio Delius visitado en su domicilio en Francia por el director de orquesta Thomas Beecham le dijo “*Nunca fui un hombre de ciudad [...] me siento infeliz a menos que esté en el campo*”<sup>52</sup> Pese a que Delius residiera en Francia consiguió el reconocimiento del público británico al generar un discurso musical que amalgamaba las densas armonías de corte impresionista relacionadas con la escuela francesa de la que Debussy fuera su mayor influencia, con los motivos artísticos típicos del pastoralismo británico. Sin ir más lejos, como dijo Eric Fenby, amanuense de Delius cuando la ceguera no le permitió desarrollar su labor compositiva en el ocaso de su vida, esta obra, acoplada a *Summer Night on the River*, conformaría el “*equivalente musical de una pintura de la naturaleza de Monet, Pissarro o Sisley*”<sup>53</sup>

### *Tintagel*<sup>54</sup>

El poema sinfónico fechado por Arnold Bax en 1919 es una muestra musical del valor patrimonial de la mitología en conjunción con un paisaje único. Situado en la costa norte de Cornualles, Tintagel es un municipio que cuenta con un castillo en ruinas (figura 4) asociado mediante la poesía de Lord Tennyson, tanto a las leyendas artúricas – siendo el castillo el nacimiento del rey Arturo de Bretaña– y al mito irlandés de Tristán e Isolda, ya que el tío de Tristán, Marco de Cornualles, reside en el castillo.<sup>55</sup>

**Figura 4. Ruinas de Tintagel.**



Fuente: Cornwall Guide: <http://www.cornwallguideonline.co.uk/attractions/tintagel-castle-tintagel-26.html>

---

<sup>52</sup> Beecham, 1977

<sup>53</sup> Fenby, 2007

<sup>54</sup> Se puede escuchar en versión de la London Symphony Orchestra dirigida por John Barbirolli en el siguiente enlace: <https://open.spotify.com/track/5m1IJPzQ0iWOHFAYPLCsy5>

<sup>55</sup> Foreman, 2003

La voluntad expresa de plasmar tanto las sensaciones como la visión del paisaje local quedó impresa a modo de programa sobre al inicio de la partitura a cargo del propio compositor que hace referencia a obra indicando:

*[...] la intención es simplemente ofrecer una impresión tonal del acantilado coronado por el castillo de Tintagel -ahora tristemente derruido-, y en especial a las vastas panorámicas del Atlántico visto desde los acantilados de Cornualles en un soleado, pero no sin viento día de verano. Las asociaciones tradicionales y literarias también entran en escena [...]*<sup>56</sup>

Y es el propio compositor quien indica el valor simbólico de algunos de los pasajes de la obra que se inicia con un tema ondulante en la cuerda [0:00] que sirve de soporte armónico para la entrada de la flauta [0:20] emitiendo trinos que posiblemente *simbolicen* el canto de aves.

Tras estos [...] *pocos compases introductorios, surge un tema llevado a cabo por los metales, que puede ser tomado como la representación de las ruinas del castillo, tan antiguo y desgastado por el tiempo que casi parece una emanación de la roca sobre la que se construyó. [0:48] Este tema desarrolla un amplio clímax diatónico [2:04], -esto es, formado por un acorde en el que los intervalos son de segunda, algo típico de la música popular-*<sup>57</sup>

Tintagel prosigue mediante [...] *una amplia melodía para cuerdas que pueden sugerir los espacios serenos y casi ilimitados del océano.-* sobre un lecho ondulante a cargo del arpa y las maderas. [2:37] Tras este episodio *el tema se inquieta y comienza a afirmarse como si el mar se levantara – recordemos que el compositor ha indicado ut supra que su imagen pese a ser veraniega no estaba exenta de viento. [6:40] Prosigue Bax, [...]El tema trae consigo una nueva sensación de tensión por los muchos incidentes trágicos y apasionados de las historias del Rey Arturo, el rey Marco y otros relatos de los hombres y mujeres de su tiempo. Un corto tema cromático se escucha y poco a poco domina la música hasta que finalmente da forma a uno de los temas del primer acto de Tristán e Isolda (cuyo destino estaba, por supuesto, íntimamente relacionado con Tintagel).* La cita a la que se refiere Bax, del motivo del 'Tristán enfermo', queda interpretado por oboe y violín solo, indicado como “*plaintive and wistful*” que podría traducirse como “quejumbroso y nostálgico” [5:20]

*Después de esto hay un gran clímax que se apaga rápidamente [11:00], seguido por un pasaje que pudiera dar la impresión de inmensas olas reuniéndose lentamente hasta que rompen contra las rocas inexpugnables. El tema del mar se escucha de nuevo [11:20], y la obra termina tal y como comenzó; con una imagen del castillo todavía con orgullo frente al sol y el viento por los siglos [12:59] y [14:19]*

Aplicando la metodología propuesta podemos indicar que desde un punto de vista sintáctico el *principio de semejanza* es utilizado por Bax para definir los temas del castillo y del mar, que funcionan como *símbolos peirceanos*, si bien el carácter onomatopéyico ondulante del tema marino podría constituir un *signo o índice peirceano*, ya que si bien no imita el sonido de las ondas, sí que imita la sensaciones producidas por las mismas desde otras vías sensoriales. Del mismo modo, la cita del “Tristán enfermo” es un icono cultural, ya que aunque el personaje tenga relación histórica con Tintagel, es Wagner quien mediante Tristán e Isolda le da tanto relevancia como referencia cultural absoluta al personaje. Si en el caso de Delius de Debussy es clave para entender su obra, en el caso de Bax, el cromatismo musical wagneriano es igualmente clave, para entender cuáles eran los referentes coetáneos que llegaban desde el continente. El castillo de Tintagel fue igualmente lugar de inspiración de otras obras musicales como *On the cliffs at Tintagel* y una de las más importantes

---

<sup>56</sup> Bax, 1927

<sup>57</sup> Monelle, 2006

obras sinfónicas británicas del siglo XX, la segunda sinfonía de Elgar, obra dedicada al rey Eduardo VII fallecido en 1910, y que si bien de discurso abstracto y no geográfico, merece cierta atención contextual. La obra, compuesta en parte durante unas vacaciones del compositor en Cornualles, parece reivindicar la grandeza mitológica de lo británico, frente al comienzo del fin del imperio británico, a tenor de la tranquila y melancólica resolución del final de la obra<sup>58</sup>.

#### *Five Variants of 'Dives and Lazarus'*<sup>59</sup>

Cuando, en 1938, el *British Council* encargó una obra para que Sir Adrian Boult la estrenara en el Carnegie Hall de Nueva York, con la intención de representar música inglesa en la exposición universal de junio de 1939, se recurrió a Ralph Vaughan Williams, quien posiblemente fuera uno de los compositores británicos más importantes del siglo XX junto con Edward Elgar y Benjamin Britten. Vaughan Williams recaló en una de las canciones populares que más profundamente le había impresionado; “Dives and Lazarus”, de las 800 que llegó a recoger mediante un arduo trabajo etnomusicológico por Inglaterra, que incluyera en sus *Twelve Traditional Carols from Hertfordshire* en 1920, así como en su *English Folk Song Suite* de 1923.<sup>60</sup>

Las escasas notas que el compositor dejó sobre la obra concuerdan con el comentario que hizo en un documental para la BBC en 1949. [*Las cinco variantes de Dives and Lazarus*] se corresponden con reminiscencias de diversas versiones de la misma canción que tengo en mi colección de un tema que no solo encarna gran belleza, sino que me impresionó como británico<sup>61</sup>.

De hecho, como indicaría uno de sus biógrafos, el musicólogo británico Simon Heffer<sup>62</sup>: “*Vaughan Williams creía en la idea de patria no de forma ultranacionalista, sino en la relación de patria con tradición, inocencia y la buena voluntad de las personas*”, por lo que se podría indicar que las Cinco Variantes sobre Dives and Lazarus conforman una imagen cultural idealizada de la sociedad rural que según el compositor preserva los valores intrínsecos de la patria, y por tanto del concepto de nación.

*Five Variants of 'Dives and Lazarus'* se desarrolla mediante una orquestación para arpa y cuerda, que tras una breve introducción a cargo del arpa e instrumentos de cuerda [0:00], se da paso a un amplio tema a cargo de la cuerda [0:07] de carácter diatónico. Este hecho, como ya se ha indicado en el caso anterior es inherente a la música popular y al uso de escalas homónimas -diatónicas- al ser estas las que pueden interpretarse mediante instrumentos autoconstruidos por pastores<sup>63</sup>. En torno a [01:50] comienzan las *variantes* que muestran cierto carácter litúrgico por su estructura antifonal en la primera, esto es, formadas por temas que se enuncian y responden, y que se corresponden con estructuras culturalmente tradicionales. En la segunda la estructura queda dividida en coros de cuerda, imitando el canto. La tercera variante se abre con un dúo de violín y arpa solista, mientras las violas tienen un papel predominante en la cuarta. La variante final, de estructura antifonal y sentido arcaizante, abre de nuevo con las cuerdas divididas dibujando un clímax respondido por un solo de violonchelo acompañado por el arpa desvaneciéndose poco a poco.

---

<sup>58</sup> Lace, 2009

<sup>59</sup> Se puede escuchar en versión de la London Symphony Orchestra dirigida por Richard Hickox en: <https://open.spotify.com/track/1xVxBiRjFCwubWHk0Dwsuq>

<sup>60</sup> Connock, 1998

<sup>61</sup> BBC, 2009

<sup>62</sup> Heffer, 2004

<sup>63</sup> Losada, 2015



Desde un punto de vista metodológico y en el primer nivel sintáctico, podemos observar de nuevo el *principio de semejanza* para definir el tema inicial, y la estructura de las variantes bajo el esquema antifonal. Desde un punto de vista semántico, Vaughan Williams apela a la belleza de las raíces inglesas del tema para después armonizarlas y orquestarlas dándole un marchamo más abstracto y no fácilmente relacionable con aspectos físicos del paisaje británico, pero que en cualquier otro caso, formaliza un *símbolo cultural* que pone en valor factores tradicionales, populares y nacionales.

Como se ha podido comprobar en los ejemplos indicados, se observa un grado creciente de complejidad desde relaciones físicas más intrínsecas de naturaleza imitativa, o en términos más icónicos según Peirce (*On hearing the first cuckoo in spring*), a aspectos más abstractos de naturaleza más cultural (*Tintagel*) y simbólica (*Five Variants of 'Dives and Lazarus'*), partiendo de un desarrollo temporal que inicialmente busca referentes extranjeros (Debussy o Wagner) para finalizar diseñando un nuevo panorama musical que tras un arduo análisis etnomusical, se afianza en la tradición folklórica, afianzándose mediante la historia, los valores patrimoniales como enseña tanto identitaria como nacional.

## **¿Las utopías de entonces son las utopías de hoy?**

La contraposición de sectores de la sociedad británica durante el siglo XIX que bajo la idea del progreso cultural exportable, ya fuera este basado en las mejores habitacionales de Howard y en su intrínseca configuración territorial, o en la creación de cierto renacimiento musical con carácter exclusivo frente a otras naciones europeas, no separa el fundamento de base original de su carácter utópico, esto es; la mirada a la estética rural como garante de bienestar humano basado en la sencillez, la preservación de la tradición y el contacto con la tierra.

Esta intención, muy posiblemente relacionada con una fase de expansión cultural coincidente con el inicio del apogeo del Imperio Británico durante el reinado de Victoria de Sajonia-Coburgo – Victoria del Reino Unido- (1838-1901) y con continuidad en el de su primogénito Eduardo VII de Sajonia-Coburgo -Eduardo VII del Reino Unido- (1901-1910) se vió truncada ante el inicio del declive imperial durante el reinado de Jorge V (1911-1936), por lo que no se desarrolló por completo ya que el devenir de los acontecimientos históricos fue más rápido que la facultad de Howard, Parker y Unwin para abogar por una sociedad justa, en conciliación con un proyecto de estética tradicional que a su vez, fuera económicamente accesible a las clases más populares.

De hecho, pese a la expansión imperial en África tras los acuerdos de la conferencia de Berlín (1884-1885) y la mayor expansión en condiciones *de facto* tras la I Guerra Mundial, los conflictos en las fronteras más distales del Imperio Británico -las guerras Boer (1880 - 1881) y (1899-1901) o la lucha de la independencia de Irlanda (1919 - 1921) fueron detonantes para que en 1926, la declaración Balfour otorgara una nueva relación colonial –y por tanto cultural- con la metrópoli otorgando autonomía y en algunos casos inicialmente independencia (como para Canadá tras el estatuto de Westminster de 1931) dentro de la fórmula de la Mancomunidad Británica de Naciones, conocida posteriormente como Mancomunidad de Naciones o *Commonwealth*.<sup>64</sup> Este hecho truncaría la exportación de los nuevos valores culturales como norma identitaria, -en nuestro caso los musicales- siendo estos vistos desde las colonias como manifestaciones artísticas de la metrópoli sin carga nacionalista ante el nuevo *statu quo*.

---

<sup>64</sup> Speck, 2003

Por otro lado, el progreso tecnológico encarnado en el desarrollo del papel de la radiodifusión como en el de las grabaciones comerciales<sup>65</sup>, fue igualmente crucial para difundir la nueva música británica cuya interpretación estaba ligada a los contextos urbanos donde se ubicaban las sedes de las orquestas y los teatros más importantes, simular espacios rurales inspirados desde los auditorios, y salvar, las fronteras entre los contextos rurales y urbanos, o entre la metrópoli y el público colonial.

A modo de ejemplo, puede observarse en la figura 5 que en una fecha tan tardía como 1962, la cobertura del tercer programa de radiodifusión de la BBC (*BBC Third programme*) dedicado a la difusión cultural iniciado en 1946 no era completa en todo el territorio de las islas británicas, primándose en todo caso, la población urbana frente a la población rural. Lo mismo puede decirse del segundo programa (*BBC Light programme*), creado en 1945 y dedicado a programas de entretenimiento y música ligera.<sup>66</sup>

Este desarrollo de los medios de comunicación radiofónicos fue fundamental al final de la segunda guerra mundial, período en el que la amenaza bélica sobre las islas británicas y su población civil se hizo patente, por lo que el uso de valores identitarios y nacionales tanto tradicionales como modernos volvió a ponerse de manifiesto, incluyéndose motivos militares. A modo de ejemplo cabe recordar el plan “V for victory” de emisiones, en el que la señal de intervalo del servicio europeo de la BBC, que desde 1941 y hasta su cierre en 2008 fue el de una cadena sonora de 4 notas interpretadas por timbales, imitando la letra V en código morse<sup>67</sup> simbolizando la victoria.

Con esa intención se informaba a los británicos residentes en el exterior, a las poblaciones ocupadas con programas en varios idiomas y se procuraba desmoralizar a las tropas enemigas. La aparición de marchas militares fue igualmente habitual en la BBC durante la segunda guerra mundial, y todavía hoy, en 2016 sigue sonando una de ellas, *Lillibullero*<sup>68</sup>, antes de los boletines de noticias en el servicio mundial de la BBC.

---

<sup>65</sup> De hecho en una fecha tan temprana como 1931 Edward Elgar graba toda su obra sinfónica tras inaugurar los estudios de Abbey Road una vez que se ha constituido EMI (Electric and Musical Industries. LTD.), tras la fusión de la Gramophone Company y la Columbia Graphophone Company. (Day, 2002). Cabe igualmente comentar la creación de las orquestas ligadas a los medios de radiodifusión siendo Reino Unido uno de los países pioneros al respecto. De esta manera, se creó un entramado de orquestas desde 1922 (2YZ Orchestra, que pasa a ser la Northern Wireless Orchestra, y desde 1933, BBC Philharmonic), 1928, (Cardiff Station Orchestra que pasó a ser en 1935 la BBC Welsh Orchestra) 1930 (BBC Symphony Orchestra que emite conciertos de forma regular desde 1934 en su sede de Maida Vale, Londres. En el mismo año se funda la BBC Scottish Symphony Orchestra que emite conciertos desde Edimburgo, siendo transmitidos por teléfono y reemitidos por la red de emisoras de la BBC). En 1961 se funda la BBC North Ireland Orchestra, que hoy forma la Ulster Orchestra. Además se fundan hasta siete orquestas de música ligera más que se cerrarán en 1979. Entre ellas cabe comentar a la BBC Midland Light Orchestra, BBC Northern Dance Orchestra, BBC Radio Orchestra, BBC Revue Orchestra, BBC Theatre Orchestra, BBC Variety Orchestra, BBC West of England Players. (Kenyon, 1981) Llama la atención el compromiso de la radiodifusión pública británica con la interpretación y emisión de contenidos musicales propios, si se compara con otros países, como por ejemplo España donde existió una esporádica Orquesta de Cámara de Radio Nacional de 1945 a 1950, para posteriormente crear por orden ministerial del entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, la Orquesta y Coro de RTVE en 1965. (Ripoll, 2005)

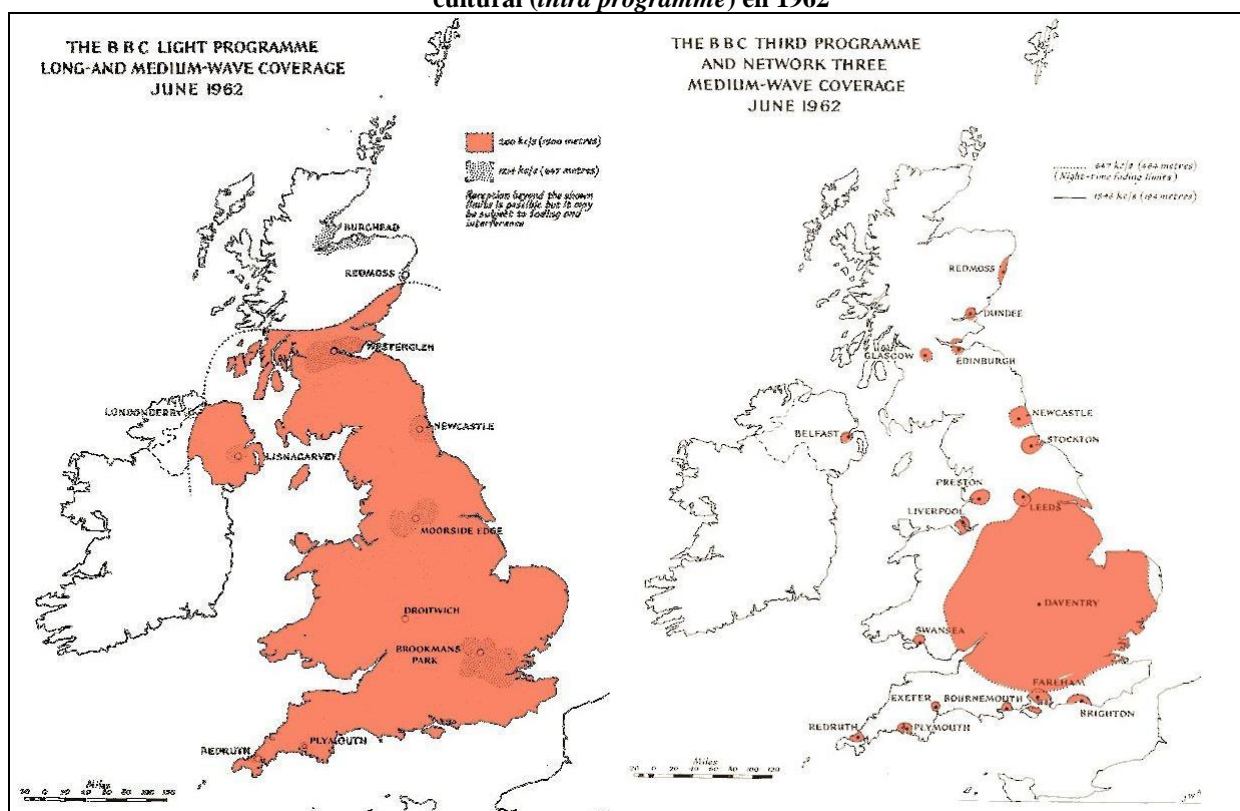
<sup>66</sup> Shacklady y Ellen, 2003

<sup>67</sup> Esta información está obtenida de un reportaje radiofónico de 1953 creado por Servicio Mundial de la BBC y reemitido en 2016. La letra V en código morse está formada por tres puntos seguidos y una raya (...-) en una cadencia que se asemeja mucho a las cuatro primeras notas de la *5ª sinfonía de Beethoven*. El documental se puede escuchar en: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p033xfnr> Además, la BBC utilizó señales de intervalo de otras estaciones de emisión como la de la Voz de Grecia (ERA 5) para su programa en griego, una vez que la ocupación alemana la eliminara al rediseñar las emisiones de radiodifusión de Atenas. A modo de curiosidad, cabe comentar que la señal de intervalo de la Voz de Grecia está formada por una melodía diatónica interpretada por una flauta autoconstruida y tocada por un pastor mientras suenan los cencerros de su rebaño. Todavía hoy sigue sonando antes del inicio de sus programas desde 1938. En este enlace se puede escuchar una grabación de 2016: <https://youtu.be/9aUaL-Uf1GE?t=1m44s>

<sup>68</sup> BBC, 2004: [http://www.bbc.co.uk/worldservice/us/001221\\_sigtunes.shtml](http://www.bbc.co.uk/worldservice/us/001221_sigtunes.shtml)

Figura 5.

Cobertura radiofónica en onda media del canal de entretenimiento de la BBC (*light programme*) y el canal cultural (*third programme*) en 1962



Fuente: Shacklady & Ellen, 2003

A día de hoy, la inclusión diaria de determinados segmentos musicales tanto ligeros como de ascendencia militar y por tanto, de clara filiación identitaria es algo habitual y ha traído verdaderos quebraderos de cabeza a las autoridades responsables del control de la BBC en el rediseño de sus programaciones. A modo de ejemplo cabe recordar que cuando en 1973, Ian McIntyre, director de BBC 4, el nuevo canal doméstico derivado del antiguo *BBC Home Service*, solicitó la composición de una nueva señal de intervalo al darse inicio las emisiones de Radio 4 en los 198 kHz de la banda de onda larga, tras el reagrupamiento de señales en la banda de onda media, la respuesta fue el *Radio 4 UK Theme*<sup>69</sup>. Esta señal de cinco minutos de duración estaba compuesta de un arreglo orquestal realizado por Fritz Spiegl y Manfred Arlan, y contaba con varias canciones populares tradicionales que representan los cuatro países que forman el Reino Unido así como su tradición marítima. El tema itera y combina las canciones *Early One Morning* (inglesa), *Rule, Britannia!* (británica), *A Londonderry Air* (irlandesa del norte), *Annie Laurie* (escocesa), *What Shall We Do with the Drunken Sailor?* (canción de la Royal Navy), *Greensleeves* (inglesa), *Men of Harlech* (galesa), *Scotland the Brave* (escocesa), y el *Trumpet voluntary* (inglesa). Desde entonces, diariamente se emitía esa señal a las 5:25 de la madrugada hasta abril de 2006, cuando el nuevo director de BBC 4 Mark Damazer retiró la señal por una entrada con sumario de noticias, y las protestas no se hicieron esperar.<sup>70</sup> Más de 18.400 peticiones firmadas y numerosas llamadas telefónicas se hicieron llegar hasta las oficinas de la BBC pidiendo que no se retirara el *Radio 4 UK Theme*<sup>71</sup>. Los oyentes de Radio 4, en su mayoría gente de mediana edad y ancianos se habían acostumbrado a la señal como

<sup>69</sup> BBC, 2006: [http://www.bbc.co.uk/radio4/history/uk\\_theme.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio4/history/uk_theme.shtml)

<sup>70</sup> Noticia de The Telegraph con fecha 25/1/2006: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1508735/Radio-4-listeners-furious-over-axing-of-theme-tune.html>

<sup>71</sup> Tal y como se recogió en la campaña de la web "Save the Radio 4 UK theme": <http://www.savetheradio4theme.co.uk/>

rutina y la consideraban suya hasta para definir sus ritmos de sueño -se acostaban con *Sailing by*<sup>72</sup>, un tema ligero compuesto por Ronald Binge y despertaban con el *Radio 4 UK Theme*.<sup>73</sup> El asunto que llegó hasta ser materia de discusión en la cámara de los comunes y trascendió como pregunta parlamentaria al primer ministro Tony Blair desde la oposición, aunque acabó olvidándose ya que la campaña para recuperarlo no dio sus frutos.<sup>74</sup> Al final parece que el sonido puramente británico consiguió un público que lo relacionaba con sus hábitos, y por tanto con su hábitat, la identidad de su nación.

Desde la perspectiva del modelo de la ciudad jardín visto desde hoy, cabe recordar que el aparente fracaso de Howard al pretender un modelo accesible a las clases populares que tomara lo mejor de la vida rural en consonancia con la vida urbana, fue un éxito sin precedentes durante el siglo XX, sobre todo en los procesos de construcciones de ciudades de nueva planta, así como barrios residenciales tomando las ciudades de Letchworth (1903) y Welwyn (1920) como ejemplos palpables de su modelo de progreso urbano que devino en directrices claras de planificación urbana con conceptos que llegan hasta nuestros días.

El modelo de ciudad jardín será imitado en espíritu en multitud de ciudades en todo el mundo si bien no como símbolo de ciudad social, sí lo es acerca de la ciudad vista a escala humana. Como ejemplos pueden indicarse el programa de nuevas ciudades tras la segunda guerra mundial en Inglaterra que llegó a desarrollar hasta 32 nuevas ciudades (figura 6) bajo los auspicios de la TCPA Asociación de Ciudades Jardín y Planificación Urbana) (*Town and Country Planning Association*) que redefinió la ciudad jardín como “*la ciudad diseñada tanto para la actividad industrial como para el bienestar; de un tamaño que hace posible una completa la vida social, pero no mayor; rodeada por un cinturón rural cuya titularidad sea pública o en fideicomiso para uso comunitario*”<sup>75</sup> aspecto muy en sintonía con directrices contemporáneas de desarrollo sostenible a las que se añadirían buena resiliencia al cambio climático y la asequibilidad de la vivienda. Aspectos semejantes podrían indicarse sobre desarrollos urbanísticos de las *Greenbelt cities* llevadas a cabo en Estados Unidos por la Oficina de Reasentamiento durante la década de 1930 que también se inspiran en el modelo de Howard siendo Greendale (Wisconsin), o Greenhills (Ohio) o la más tardía Irvine (California) buenos ejemplos al respecto<sup>76</sup>.

El desarrollo de modelos basados en la ciudad jardín llega hasta nuestros días en relación a los suburbios residenciales y al desarrollo de ciudades de nueva planta como Canberra o Nueva Delhi<sup>77</sup>, lo cual muestra como el modelo de Howard y su evolución como paradigma de planificación territorial guarda plena vigencia incluso hoy en día.

---

<sup>72</sup> *Sailing by* sigue sonando hoy antes del *shipping forecast* nocturno (Pronóstico meteorológico para navegantes), ya que la melodía es fácilmente reconocible a la hora de presintonizar receptores en embarcaciones. Se emite en torno a las 0:45 UTC (Tiempo Universal Coordinado) y desde España puede sintonizarse por los 198kHz en la banda de onda larga desde el centro emisor de Droitwich.

<sup>73</sup> La edad media de los oyentes de BBC Radio 4 es de 55 años (The Telegraph – 30/10/2009) <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/6460355/Radio-4-attracts-record-audiences-as-older-people-switch-off-ageist-television.html>

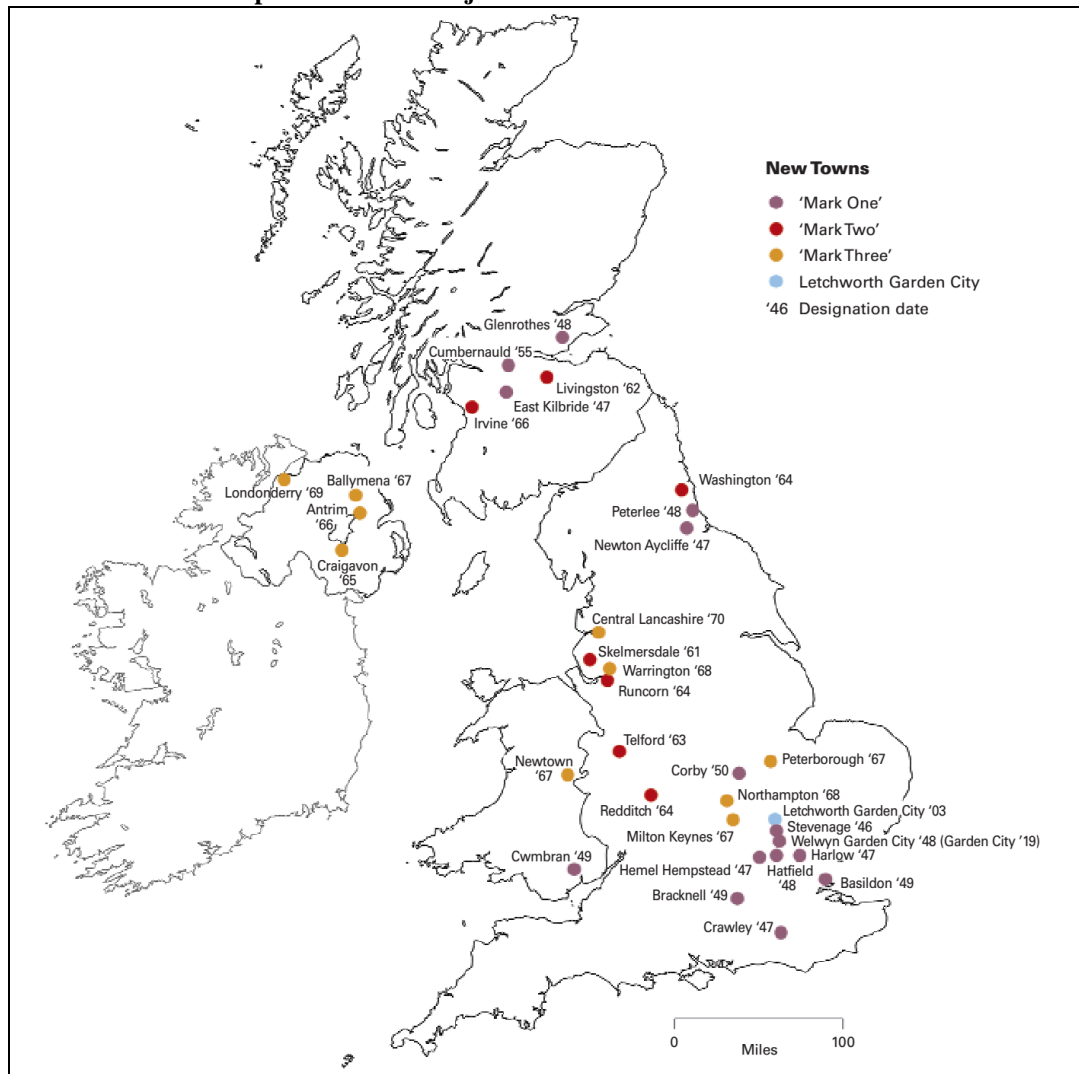
<sup>74</sup> La interpelación parlamentaria está recogida en: <http://www.parliament.uk/edm/2005-06/1479>

<sup>75</sup> TCPA, 2014

<sup>76</sup> Fishman, 1977

<sup>77</sup> ACT Planning & Land authority, 2008

**Figura 6.**  
**Mapa de las ciudades jardín desarrolladas en Reino Unido**



Fuente: TCPA

## A modo de breve conclusión

Aunque se partiera de la comparativa de dos procesos en apariencia inconexos como el desarrollo de la ciudad jardín y el sinfonismo pastoralista británico, sea ha pretendido mostrar cómo no solo desarrollaban un carácter utópico, sino que provenían de un tronco común, la mirada al ideal de vida rural como contrapunto a la ciudad británica de la segunda revolución industrial. La metodología propuesta para el análisis musical desde una perspectiva geográfica indica igualmente como las relaciones pastorales, sean naturales o rurales, servían no solo para evocar el campo desde la ciudad, sino para crear sentimiento de identidad nacional mediante la excelencia artística, algo perseguido por la sociedad victoriana mediante sesgos estéticos y discriminaciones culturales por lo que nunca llegan a equipararse los comportamientos de ambas sociedades (urbana y rural) haciendo que la injerencia urbana sobre el campo sea en muchos casos desencadenante de un mero *souvenir*. Del mismo modo cabe indicar que finalmente la sociedad más pudiente, la victoriana la que adopta parcialmente la propuesta de ciudad jardín como modelo estético y no como modelo social, por lo que finalmente la clase de mayor poder adquisitivo se apropia de ideas que van contra su gestión para hacer uso de ellas para propio beneficio. En la actualidad, el devenir tecnológico ha conseguido

diseminar la música en lugares donde no encontramos teatros mediante la radio, la televisión o las grabaciones, mientras que la lucha social y los desafíos a los que se enfrentan las ciudades en el siglo XXI han retomado parcialmente buena parte del ideal de la ciudad jardín original, al ser igualmente un modelo de sencilla adaptación a las políticas de cambio climático.

## Bibliografía

ACT Planning and Land Authority. *Garden city values and Principles - Design considerations for Residential Development in Inner North and South Canberra*. ACTPLA. 2008.

ARROYO, Mercedes. *La ciudad en la música del siglo XIX. La difusión de ideas e imágenes espaciales*. En Capel, H., López Piñero, J.M. y Pardo, J.: Ciencia e Ideología en la ciudad, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, 1991. (A) Reproducido en *Scripta Vetera, Edición Electrónica de trabajos publicados*, nº 2.[En línea] <http://www.ub.es/geocrit/sv-2.htm>

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music* (Manchester University Press, Manchester). 1985

BAX, Arnold. *Tintagel*- Partitura. Murdoch and co. 1927

BBC. Documental - *Classic Britannia*. 2009

BBC. Documental - *World Service Anniversary. 1959*. Disponible en: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p033xfnr>

BBC. *What is the BBC World Service signature tune?* 2004. Disponible en: [http://www.bbc.co.uk/worldservice/us/001221\\_sigtunes.shtml](http://www.bbc.co.uk/worldservice/us/001221_sigtunes.shtml)

BBC. *The UK Theme*. Disponible en: [http://www.bbc.co.uk/radio4/history/uk\\_theme.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio4/history/uk_theme.shtml)

BEECHAM, Thomas. *Frederick Delius*. Severn House Publishers Ltd; 2nd edition. 256p. 1977.

BURKE, John. *Musical Landscapes*. Webb & Bower Editions. 1983

CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. Vol. I, Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. 544 p.

CHOMSKY, Noah. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Versión castellana de Carlos P. Otero. Madrid: Ed. Aguilar, 1970.

CONNOCK, Stephen. *Vaughan Williams - Five Tudor Portraits & Five Variants of Dives and Lazarus*. London Symphony Orchestra - Richard Hickox. Notas al disco. CHANDOS 34p. 1998.

DAY, Thimoty. *Un siglo de música grabada*. Alianza Ed. 312 p. 2002

DE BENITO, Luis A. *Siete tópicos contemporáneos*. BROCAR Cuadernos de Investigación histórica, 37, p. 327 – 340. 2013

- DELIUS, Frederick. *On hearing the first cuckoo in Spring*. Score. Oxford University Press. 1932.
- DORION, Henri. *Musique et Géographie*. Pom pom pom pom: musique set caetera. Neuchâtel, Suisse: GHK éds, 1991
- FENBY, Eric. *Delius As I Knew Him*. Fenby Press. 249 p. 2007
- FISHMAN, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. New York: Basic Books, 1977
- FRANCÈS, Robert. *La percepción de la música*. París: Études de Psychologie et de Philosophie, Paris1984
- FRITH, Simon. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- FOREMAN, Lewis. *Arnold Bax - Orchestral works. Vol. 3*. Ulster Orchestra - Bryden Thomson. Notas al disco. CHANDOS. 27p. 2003.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. 2004
- HALL, Peter. "La Ciudad en el Jardín", en *Ciudades del Mañana. Historia del Urbanismo del siglo XX*, Barcelona, Barcelona: Ediciones del Serbal, Colección La Estrella Polar, 1996, p. 97-147.
- HEFFER, Simon. *Vaughan Williams*, Faber and Faber, 160 p. 2004
- HONSAKALO, Antero. Environmental Noise as sign. *Semiotica*. 109 (1-2) 29-40. 1996
- HOWARD, Ebenezer. *Garden Cities of Tomorrow*, Londres: The MITT Press, 1981, 168 p.
- KENYON, Nicholas. *The B.B.C. Symphony Orchestra: The First Fifty Years, 1930-80* Londres: BBC Books, 500 p. 1981
- KHAN, Urmee. *Radio 4 attracts record audiences as older people switch off 'ageist' television*. 30 Oct 2009. The Telegraph. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/6460355/Radio-4-attracts-record-audiences-as-older-people-switch-off-ageist-television.html>
- KNIGHT, David.B. *Landscapes in music: space, place and time in the world's great music*. Rowman and Littlefield Publish. Maryland 2006.
- KOELSCH, Stephan., GUNTER, Tomas., FRIEDERICI, Angela.D. and SCHRÖGER, Erich. *Brain indices of music processing: 'non-musicians' are musical*. *Journal of Cognitive Neurosciences*, 12(6),pp.520 – 541. 2000
- KONG, Lily. *Popular music in geographical analyses*. *Progress in Human Geography* 19, pp. 163-183, 1995
- KONG, Lily. *Popular music and a "sense of place" in Singapore*. *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, 9, no. 2: 51-77. 1996

- KONG, Lily. *Music and moral geographies: Constructions of 'nation' and identity in Singapore*. *GeoJournal*, 65, no. 1-2: 103-111. 2006
- LACE, Ian. *Elgar – His Music: Symphony No. 2, Extended Description*. The Elgar Society. 2009
- LEONARD, Tom. *Radio 4 listeners furious over axing of theme tune*. 25 Jan 2006. The Telegraph. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1508735/Radio-4-listeners-furious-over-axing-of-theme-tune.html>
- LERDAHL, Fred. y JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press. 369p. 1983
- LOSADA, Justino. *La representación geográfico-musical de Roma mediante las obras de Ottorino Respighi*, en Actas EJIG (Encuentro de Jóvenes Investigadores en Geografía y Estudios del Territorio) Barcelona, 2015 pp: 209-222
- LUACES, Hermes. *Hacia una nueva teoría de la música*. Quodlibet: revista de especialización musical, ISSN 1134-8615, Nº 56, 2014, págs. 7-29
- MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*. Ediciones y Publicaciones Autor. 2008
- MITHEN, Steven. *The Singing Neandertals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Ed. Weidenfeld and Nicholson. Traducción: 2007. Los Neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje. Ed Crítica. 2005
- MONELLE, Raymond. *Horn and Trumpet as Topical Signifiers*. *Historic Brass Society Journal*. 13(1) pp. 102-117. 2001
- MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Indiana University Press. 2006
- NASH, Peter. *Music and cultural geography*. *The geographer*, (22), pp.1 - 14. 1974
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions. 1975
- NOGUÉ, Joan. *El retorno al paisaje*. *Enrahonar* 45, 2010 pp.123-136
- ORTEGA-CANTERO, Nicolás. *Naturaleza y cultura del paisaje*. Fundación Duques de Soria / UAM, Madrid, 2004. 221 p., ISBN 84-7477-920-0
- REVILL, George. *Landscape, music and the cartography of sound*, in: Howard, Peter; Thompson, Ian and Waterson, Emma eds. *Companion to Landscape Studies*. Routledge. 2012
- REVILL George. *Vernacular culture and the place of folk music*, *Social and Cultural Geography* vol 6 no. 5 pp. 693 – 706. 2005
- REVILL, George, *English pastoral: music, landscape, history and politics*, in *Cultural Turns/ Geographical Turns* Eds I Cook, D Crouch, S Naylor, J Ryan (Pearson, Harlow, Essex) pp 140 - 158. 2000



- REYBROUCK, Mark. *Gestalt concepts and music: Limitations and possibilities*. In M. Leman (ed.), *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. pp. 57-69. 1997
- RIPOLL, José Ramón. *Cuarenta años sonando. La orquesta sinfónica de RTVE (1965-2005)* Madrid. RTVE, 120p. 2005
- SACKS, Oliver. *Musicofilia*. Editorial Alianza. 2009
- SAMSON, Jim. *Music and Nationalism: Five historical moments*. En LEOUSSIS, S. Athena y GROSBY, Steven: *Nationalism and Ethnosymbolism*. Edinburg University Press. 2007
- SCHAFER, Murray, R. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Editorial Intermedio. (Traducción española de *The Tuning of the World*, 1977. McClelland and Stewart) 2013
- SHACKLADY, Norman. ELLEN, David. *On air: A history of BBC transmissions*. Wavechange Books, 221p. 2003;
- SMITH Susan, J. *Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music*. *Progress in Human Geography* 21 502 - 529. 1997
- SPECK, William Allen. *Historia de Gran Bretaña*; traducción, María Eugenia de la Torre New York: Cambridge University Press, 1996
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical en seis lecciones*. Editorial Acantilado. 2006
- TARASTI, Eero. *Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical*. *Tópicos del Seminario* (19) pp. 15-71. 2008
- TCPA. *New Towns and Garden Cities – Lessons for Tomorrow. Stage 1: An Introduction to the UK's New Towns and Garden Cities*. Town and Country Planning Association Publishing. TCPA. 2014
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *Five variants on Dives and Lazarus*. Score. Oxford University Press. 1940.
- WATERMAN, Stanley. *Place, culture and identity: summer music making in Upper Galilee'* *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series* 23 253 - 267. 1998