



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Màster Oficial de Comunicació Especialitzada
(especialitat de Comunicació Cultural)

Treball de Fi de Màster

Curs 2015-2016

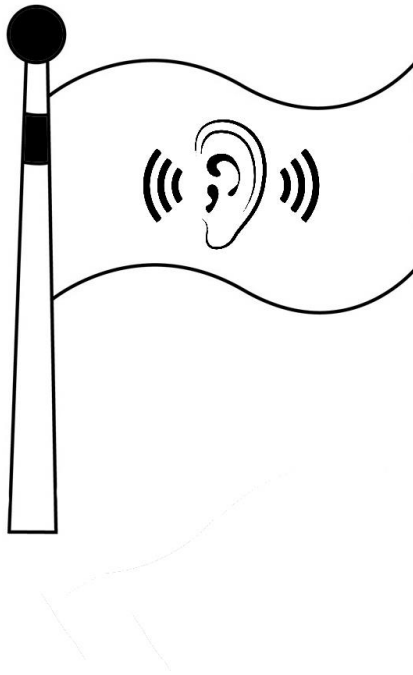
LOS HIMNOS NACIONALES

Interpelaciones musicales
Recursos armónicos
Aplicaciones en la comunicación política

ALEIX HERRERAS CARRERA

TUTOR:
JOSEPH HILFERTY

Barcelona, juny de 2016



Las citas originales en inglés y catalán han sido traducidas por el autor.

Todas las partituras y la imagen de la guarda y la contraportada han sido editadas por el autor.

aleixherrerass@gmail.com / <http://aleixherrerass.tumblr.com>

Aleix Herreras Carrera, 2016

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUÁNDO HABLAMOS DE HIMNOS?	7
1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	11
1.3. INCONVENIENTES DEL TEMA ESCOGIDO. LA IDENTIDAD: UN TERRENO PANTANOSO	13
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA EMPLEADA	15
3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	23
3.1. <i>INGROUP & OUTGROUP</i> : FÚTBOL, NACIÓN Y OXITOCINA	23
3.2. LA MÚSICA EN LA COMUNICACIÓN POLÍTICA	29
3.3. SIMBOLOGÍA Y MEMORIA MUSICAL. LAS INTERPELACIONES DE LA MÚSICA. JERARQUÍA Y TRANSPOSICIÓN TONAL	35
3.4. “¿PATRIA O MÚSICA?”. DE ROMANTICISMO Y NACIONALISMO, A PROPAGANDA Y ADOCTRINAMIENTO	43
3.5. EL LENGUAJE DE LA ARMONÍA. RECURSOS DE LOS HIMNOS NACIONALES DE EUROPA	49
4. APLICACIONES EN LA COMUNICACIÓN POLÍTICA	63
4.1. JUGAR CON EL PARATEXTO. VERSIONAR Y FUSIONAR HIMNOS	63
4.2. INTERPELACIONES ARMÓNICAS. LAS CADENCIAS “MÁGICAS”	69
5. CONCLUSIONES	75
6. BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	79

Merced al poder del brebaje narcótico que todos los Hombres y todos los pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo.

(Friedrich Nietzsche)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE HIMNOS?

[...] En la vida colectiva de Europa a menudo nos encontramos con situaciones donde una canción actúa con este valor de signo o emblema explícito de la identificación de un grupo de personas. Y este hecho puede ocurrir a niveles sociales muy diversos, desde un pequeño círculo de *esplai* infantil o de una parroquia, que crean o aprovechan una canción como himno propio, pasando por los himnos de una asociación deportiva, y llegando al caso (...) de himnos que identifican a una nación. Ante un mismo *problema* –realizar o hacer evidente el acto de comunión del grupo en un momento principal de la actuación colectiva– se opta por la misma *solución*: cantar juntos aquello que (por circunstancias históricas o de azar que procedan en cada caso) tienen previsto que los identifica. Todos estos enunciados u *objetos musicales* tendrían en común tomar en el acto de ser utilizados el valor de emblema que aglutina a distintos individuos haciéndolos sentir parte de un grupo que puede ser muy pequeño o muy grande por lo que respecta al número de personas. (Ayats: 1995, p. 103-104).

Etimológicamente hablando, los primeros *himnos* sirvieron para la liturgia (Ayats: 1995, p. 103-104). Tenían una función concreta en las fiestas (cotidianas, periódicas o puntuales). Estas canciones, que existen desde la antigüedad, han evolucionado con el repertorio de las grandes religiones. Con el tiempo, el mismo término ha servido para referirse a cualquier *canción* que fomente el orgullo de pertenencia a un colectivo.

Un himno es *himno*, entonces, no por sus características formales, sino por la situación comunicativa. La *canción* en sí, estudiada autónomamente, cambia de significado y uso según el momento y lugar en que se interprete o escuche. En esta investigación, nos alejaremos del significado primigenio del término, para analizar la música de las canciones-emblema de los países de Europa: los himnos nacionales. Estos proceden de una época de enaltecimiento de la canción popular. Pero, a su vez, cuando están oficializados y perfectamente asentados, pueden *des-deificarse* para formar parte, de otra manera, de la cultura *pop*.

En el Festival de Woodstock, Jimi Hendrix tocó el *Star-Spangled Banner* con su guitarra eléctrica (**CD 1, pista 01**). Le dio un nuevo color al himno, iniciando una tradición subversiva que muchas bandas quisieron emular. En los años setenta y ochenta, la versión del patriótico *God Save The Queen* (**CD 1, pista 02**) del guitarrista Brian May solía cerrar los multitudinarios conciertos su banda. Fans de todo el mundo coreaban, orgullosos, un himno que ya no representaría solamente a británicos. Servía para desear larga vida a la Reina (en este caso, Queen) y extrapolar el amor patriótico (o

amor a la corona, a la Reina), por el culto a su banda (también, la *Reina*). Una ambigüedad de significados muy noble.

Los himnos nos dan el poder de gestionar a las masas. La música, al igual que la carcajada, tiene la capacidad de provocar respuestas físicas similares en personas diferentes (sobre todo si los sujetos comparten un mismo universo semiótico). En una escucha o entonación colectiva, la música da sensación de unidad. Para John Blacking, la música nos hace “sentir con el cuerpo”, que es lo más parecido a “resonar en otra persona” (citado en Storr: 2002, p. 45).

Decía Nietzsche que, cantando, “el esclavo es libre, caen todas las barreras rígidas y hostiles que la miseria, la arbitrariedad o la moda insolente han levantado entre los hombres”. Reunidos en su fe y sus miedos, gente de todas las latitudes han coreado estas canciones para trascender, para hablar con sus ancestros o sentir la voz de sus dioses. En el ritual, “el hombre no es ya un artista: es una obra de arte”. Súplicas al Señor, odas a la patria, alabanzas a reyes, etc. Una “embriaguez que, a su vez, no se preocupa del individuo, y aun persigue el aniquilamiento del individuo mismo y su disolución liberadora por un sentimiento de identificación mística”. El himno tiene un carácter litúrgico hasta en el contexto más profano. La afición a un equipo de fútbol o el fervor nacionalista pueden ser experiencias casi religiosas. Un trance sencillo, del que nadie quiere librarse. Hombres y mujeres dando voz, al unísono, a su dueño: “¿Os arrodilláis, millones de seres?” (Nietzsche: 2007, p. 27-28).

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Dos individuos pueden reaccionar de manera distinta ante un mismo himno. Dependerá, esencialmente, de si se sienten parte, o no, del grupo que esa canción representa (profundizaremos en esto en el apartado 3.1). Pero, escuchando un himno que, ni nos representa, ni pertenece a un grupo del que nos sintamos excluidos, podemos sentir emociones inesperadas. ¿Qué hace que una música nos cautive los sentidos? Además de identidad y memoria, ¿hay elementos medibles que nos hagan sentir ese *calor* en el cuerpo? ¿Qué recursos se han empleado en nuestro contexto para despertar tales emociones? ¿Hasta qué punto estamos, colectivamente, sumidos en un *entrenamiento auditivo* que nos incita a responder de manera similar ante los mismos estímulos musicales?

Queremos descubrir qué recursos armónicos se han utilizado en Europa al orquestar los emblemas musicales de cada país. En el apartado 3.5, analizaremos las características musicales de estas canciones; aislaremos los recursos armónicos más comunes y propondremos usos para la comunicación estratégica con música en el apartado 4.2.

También exploraremos hasta dónde se puede re-contextualizar la función y el significado de las canciones. En el apartado 4.2, versionaremos y mezclaremos las melodías de los himnos nacionales que tenemos más cerca.

Suponemos que, de acuerdo a una cultura política y musical compartida, los estados de la Europa occidental han utilizado, en sus canciones patrióticas, los mismos recursos para exaltar el orgullo de pertenencia a esa comunidad y promover la unidad de esta. Algo que, al igual que el concepto de *nación*, Europa ha exportado a casi todo el mundo. El proceso de construcción de los estados modernos, que se venía forjando en Europa desde los siglos XVI, XVII y XVIII, vio su máximo apogeo con el despertar de los sentimientos nacionales del siglo XIX. Durante este último se definieron los emblemas de los países y se oficializaron la mayoría de himnos nacionales. Entendemos, entonces, que en el período romántico se aprendió a expresar, por medio de distintos idiomas y valiéndose de historias varias, unos mismos valores (desarrollaremos esto en el apartado 3.4). Estos valores se han subrayado con las mismas fórmulas musicales. Cuanto a la armonía se refiere, los paralelismos demuestran que las estructuras armónicas con las que hemos crecido están presentes en un entorno mucho más amplio que otros elementos de las canciones: como, por ejemplo, el timbre o el texto (en distintas lenguas). Analizaremos esto a fondo en el apartado 3.3.

1.3. INCONVENIENTES DEL TEMA ESCOGIDO.

LA IDENTIDAD: UN TERRENO PANTANOSO

En todos los departamentos de literatura de las universidades se estudian con ahínco los grandes narradores de la Patria, y todo académico que pone el adjetivo “nacional” junto al sustantivo “historia” está mezclando –sobre todo si no lo ve o no lo reconoce– datos provenientes de la ciencia social histórica con propaganda, ideología, mitos, leyendas y arengas auto-justificativas. Cuanto más estridente la propaganda, más usará la palabra “verdad” para tirarle sus narraciones en cara a los enemigos, los tibios y los escépticos. (Herrscher 2012, p. 66)

El periodista Roberto Herrscher nos advierte de algo que no debemos pasar por alto. Investigar acerca de un tema que se adentre en las identidades colectivas conlleva una gran dificultad: es difícil hallar documentos que no estén manipulados por la voluntad del estado, la Iglesia o cualquier forma de control público presente o pasada. Esa voluntad de monopolizar o de, al menos, controlar la producción de identidad, explica la ausencia de bibliografía puramente objetiva en el análisis de los himnos nacionales. Nosotros caminaremos con pies de plomo, sin perder nuestra frágil visión de conjunto.

Atribuir funciones de *himno nacional* a canciones del Antiguo Régimen es un anacronismo. La musicología histórica, nacida en la era de los nacionalismos, tiene un

largo expediente de leyendas para contar la historia de *nuestros* himnos nacionales. Habría que plantearlo al revés: en un momento dado se codificaron los símbolos nacionales, valiéndose de canciones cuya historia es autónoma y no obedece a relatos románticos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Qué expresamos con la música y cómo lo expresamos son asuntos que preocupan a los sabios desde la antigüedad. Los tratadistas han gastado mucha tinta en explicar cómo se denotan las emociones humanas con la música. Los científicos contemporáneos muestran interés en las reacciones que causa la música sobre los oyentes. Sería interesante unir estas dos vertientes en una sola línea de investigación. El carácter multidisciplinario del Máster de Comunicación Especializada de la UB nos ofrece la oportunidad de confluir hacia nuevas ideas para la comunicación estratégica con música, integrando a gente de todas las especialidades (cultural, social y científica).

El Dr. Jacob Jolij ha analizado las canciones *pop* más célebres de los últimos cincuenta años y, según él, la que transmite más energía positiva, es el éxito de Queen “Don’t Stop Me Now” (Welsh, J.: 2015, 27 de septiembre). El neurocientífico resume en una fórmula las características que debe reunir una canción para transmitir buenas vibraciones:

$$FGI = \sum L_{\text{positive}} / (BPM - 150)^2 + (K - [1/3 + \epsilon, 1/3, 1/3 - \epsilon]) + 1$$

- Una letra optimista (*positive lyrics*)

- Un tempo de, al menos, 150 PPM (pulsaciones por minuto)
- Una tonalidad mayor (con una tercera mayor en el acorde de reposo).

Los recursos que los músicos utilizan para comunicarse ha sido un tema de gran interés para filósofos, compositores y musicólogos. Entendiendo la música como un lenguaje autónomo, no siempre dependiente del texto o la imagen, han analizado las técnicas interpretativas y los aspectos de la composición que sirven para transmitir mensajes concretos.

En el período Barroco, los compositores expresaban las pasiones lo más intensamente posible, sin dar lugar a múltiples interpretaciones. En un camino conjunto, óperas, oratorios, cantatas y, en general, obras de estilo *concertato*, fueron sincronizando la manera de denotar las emociones. Buscaban un código compartido. De esta manera, los estudios sobre retórica en la música fueron ganando protagonismo. La *Affektenlehre*, o *teoría de los afectos y las pasiones*, tuvo su máximo apogeo en los siglos XVI, XVII y XVIII (Torres, J. A.: 2010).

Un grupo de intelectuales que se hacía llamar *La Camerata Fiorentina*, diseñó la primera ópera en Florencia durante la segunda mitad del siglo XVI. Querían imitar las obras de teatro griegas (de las que existen indicios de que eran cantadas). Siguiendo el legado clásico, desarrollaron un código para denotar los *afectos* en escena. René Descartes (1596 – 1650) lo analizó y clasificó cada afecto con la manera en que se denota en el arte en general. Sus *seis pasiones primarias* son: la alegría, la tristeza, el odio, el amor, la admiración y el deseo. En el *Compendio Musicae* (escrito en 1618),

menciona la capacidad de la música para despertar los afectos en el oyente mediante mecanismos acústicos. Su amigo Marin Mersenne (1588 – 1648) definió la aplicación en la música de la teoría cartesiana de las pasiones. En *Harmonie Universelle* (1636) habla de dos movimientos: el *flujo* y el *reflujo*. El primero se da cuándo la pasión va del hígado hacia las extremidades y el segundo al revés. El flujo sale hacia fuera, mientras que el reflujo se reprime. La alegría, esperanza o deseo, se expresarían en nuestro cuerpo en forma de flujo, mientras que la ira o la tristeza ocasionarían un reflujo. En armonía, el flujo conduce hacia sonidos agradables (consonantes o, sencillamente, armónicos), mientras que el reflujo se expresa en formas disonantes. Esa variación entre estabilidad e inestabilidad, distensión y tensión, consonancia y disonancia, explica la teoría de los afectos en la armonía.

En la cultura occidental y europea, prácticamente todos los tratadistas consideran la consonancia como la tendencia a la perfección. Considerar que lo bello sigue un orden natural pre-humano es una idea que se debate desde Pitágoras, con la *Armonía de las esferas*. Los estetas renacentistas, barrocos y clásicos siguieron en esa línea (Polo: 2007). Esto también sería defendido por Jean-Phillipe Rameau (1683-1764), para quien la música es una ciencia. La arquitectura del sonido, bajo un mecanismo newtoniano, persigue representar el orden divino (el arte imita al cosmos).

A diferencia de otras manifestaciones artísticas, la música se desarrolla a través del tiempo. Igual que en una película, al oír una canción, el plano temporal hace que creador y oyente especulen sobre el acontecer. Siendo así, ritmo y armonía juegan entre

tensión y reposo. En la armonía, las *funciones tonales* definen en qué sentido se halla la música en un momento dado. *Dominante* significa tensión y *tónica* significa reposo. La alternancia irá de la mano del ritmo, coordinándose con la intensidad y matices de cada momento. La relación “armonía-ritmo” debe ser lógica para que podamos interpretarla. “Si no es así, deberá tratarse de un efecto buscado de acuerdo con las características de la obra” (Vergés: 2007).

Mersenne defendía que la música representa las pasiones imitando su manifestación física (los efectos del afecto). Imita la somatización. Cuando una pasión se manifiesta con chillidos y el aumento del pulso cardíaco, la música debe aumentar, también, su volumen y ritmo: con pasajes melódicos que nos sorprendan, con silencios repentinos (si se quiere imitar, por ejemplo, la rabia de una voz que habla insegura). Siguiendo este planteamiento, Johann Matheson (1681 – 1764) publicó algunas guías sobre retórica y música. En *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), propone una técnica interpretativa para denotar las pasiones. Para expresar alegría, por ejemplo, recomienda el uso de intervalos anchos; de lo contrario, para denotar tristeza, intervalos más cercanos. El orgullo, para Mattheson, requiere un estilo pomposo y decidido: siempre ascendiendo en intensidad. Las figuras deben ser cortas, coincidiendo con el pulso. Este apunte es especialmente interesante para los himnos nacionales. Tengan, o no, su origen en marchas militares, suelen manifestarse con figuras cortas que se cortan en seco. Ascendiendo en altura e intensidad. Siguiendo un paso que invite a las masas a corear y a las milicias a desfilar.

Habría que añadir las aportaciones de tratadistas como Gioseffo Zarlino, Nicolà Vicentino, Vincenzo Galilei y Atanasio Kircher. Estos y los demás se influían mutuamente. Entre todos han escrito la *teoría de los afectos y las pasiones en la música*. Los grandes compositores aplicaban y desarrollaban esta teoría a través de sus obras, observándose diferencias claras entre pre-románticos y románticos. Los primeros buscan denotar las pasiones. Mientras que los segundos quieren, sencillamente, comunicarlas. La denotación, durante el barroco tardío, desembocó en artificialidad. Ese “código compartido” fue pasando de moda. Así, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII (en la época de Mozart), los compositores rehuyeron esa tendencia. Algunos se refugiaron en el neo-clasicismo (o clasicismo musical), mientras se iba gestando lo que más adelante sería una nueva manera de expresar las pasiones en el arte: el romanticismo. Fue durante este período cuando la mayoría de himnos nacionales de Europa se orquestaron. Los estados-nación aclararon qué himno les representaba y qué versión sería oficial.

En la segunda mitad del siglo XX, con los avances tecnológicos, la ciencia ha explorado la respuesta emocional que provoca la música en los oyentes. Carol Krumhansl midió los cambios en la frecuencia cardíaca y respiratoria, la tensión arterial y la respiración con distintos estímulos musicales. Demostró que las canciones en tonalidad mayor desencadenan reacciones físicas asociadas al bienestar, mientras que los temas en tonalidad menor provocan reacciones de desaliento. También observó que esto solamente se puede observar en personas mayores de seis años (Benciveli: 2007).

En el siglo XXI, la neurociencia ha alcanzado tesis ampliamente aceptadas. John Sloboda, a través de audiciones y test con voluntarios, constató que el estremecimiento se provoca con cambios repentinos en la armonía; la frecuencia cardíaca aumenta con la aceleración del tempo y las síncopas; y las variaciones melódicas con notas un tono por encima o debajo de la principal, que terminan liberándose sobre la tónica, ayudan a provocar melancolía. Escribió que: “las respuestas emocionales son causadas por confirmaciones y violaciones de las expectativas de quién escucha: cuando esperamos que la melodía vuelva a la tónica, tanto el retraso como su efectiva llegada producen una respuesta emocional” (citado en Parra: 2010, 10 de mayo).

Advertimos que los himnos nacionales buscaban transmitir y canalizar el orgullo (de pertenecer a un grupo, a un colectivo nacional). Muchos tienen origen en marchas militares, con un tempo y duración de notas determinados. Observaremos la música de estas canciones, centrando la atención en la armonía. Extraeremos los recursos armónicos que se han utilizado en nuestra cultura (occidental, europea y contemporánea).

Los himnos casi siempre se han analizado desde prismas patrióticos. Será interesante volver a analizarlos desde una perspectiva puramente musical (en los apartados 3.5 y 4.1). No buscamos lo que hace que cada uno de ellos sea único. Buscamos aquello que les hace parecidos, armónicamente hablando. También reflexionaremos en torno al significado cambiante de las canciones (apartado 3.3). La musicología del siglo XXI discute y replantea los adjetivos que acompañan a una pieza. Cuestionaremos los

discursos oficiales, ampliando las opciones de compositores y arreglistas, capaces de descontextualizar, versionar y fusionar himnos (apartado 4.1).

Para darle un sentido a esta investigación, propondremos mensajes y valores que pueden subrayar las cadencias extraídas de los himnos nacionales (en el apartado 4.2). Esto servirá a compositores de *jingles*, fondos musicales y sintonías.

Explorar identidad y semiótica musical, requiere una investigación bibliográfica (en el apartado 6 aparecen las obras consultadas). Para el análisis musical y la comparación de los ejemplos escogidos, será necesaria la audición de las obras que mencionaremos a lo largo del trabajo (el lector podrá acompañarnos con los CD adjuntos y, en la versión digital, clicando sobre las pistas que estén subrayadas en el texto). Todas las partituras han sido editadas con Finale Notepad 2012 y la producción de archivos sonoros de los apartados 4.1 y 4.2 se ha realizado con el software Ableton Live 8.2.1.

3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. *INGROUP Y OUTGROUP*: FÚTBOL, NACIÓN Y OXITOCINA

Si han ganado, todo va estupendamente, de maravilla. Te sientes bien, como si te hubieses tomado unas copas. Después la cosa va bajando también de una manera parecida, sientes que pierde intensidad, se vuelve menos fuerte (pero sin resaca a la mañana siguiente, claro). Pero cuando han perdido, ¡qué tontería!, ¿cómo es posible? Yo intento razonar, y me digo: venga, hombre, asunto liquidado, pasemos a otra cosa. ¿Hemos perdido? ¿Cómo que “hemos”? ¡Son ellos los que han perdido, no yo! Y con toda la pasta que gana esa gente, yo creo que ni lo notan, aunque pierdan. Me digo: tú no has perdido nada. Yo no he perdido nada, nada, nada en absoluto, ni un céntimo. ¿Qué cambia en tu verdadera vida? Nada, ni un milímetro. Pero por mucho que me lo diga da igual, me siento como si pesara una tonelada, como si se me hubiera caído el mundo encima. (Kaufmann: 2015, p. 61)

En la Unión Europea hay momentos en los que las manifestaciones de pertenencia se hacen evidentes: los eventos deportivos. Podríamos recordar celebraciones en las que ondear las enseñas de cada país emana una sana deportividad. Una mezcla de

sentimientos de pertenencia, dónde la exaltación patriótica nunca está por encima del juego limpio (como en las ceremonias de apertura de los Juegos Olímpicos). Pero en la mayoría de enfrentamientos se subraya con fuerza la diferencia entre “nosotros” y “ellos”. El *yo*, en este caso, carece de sentido sin su prolongación en *nosotros* (aunque, obviamente, *nosotros* no jugamos en el partido). Los jugadores actúan como representantes. Gestionar cívicamente estas pasiones es una tarea muy delicada para las asociaciones deportivas y gobiernos.



Figura 1. Frase del H. del Barça en sol



El himno del Barça comienza en la tonalidad de do mayor. Pero en esta frase **(CD 1, pista 03, min. 00:33)**, modula temporalmente a la tonalidad de sol mayor. El do, que sirve de vínculo, es el I grado de la tonalidad de origen y el IV de la nueva. Se sorprende al oyente con un re mayor: el dominante de la nueva tonalidad. Un recurso típico, como veremos más adelante, de los himnos nacionales. En el *Cant* del Barça, los colores (*blaugrana*) se unen a la música en esta frase.

Los catalanes tenemos muy presente esta melodía. Conocemos el *símbolo* y su significado. Por eso nos cuesta desprender la música de lo que significa. Sin embargo, con himnos más lejanos y, especialmente, si no es el nuestro (o el de nuestro

archienemigo), ganamos sensibilidad para valorar la música. Para ilustrarlo, contamos con dos testimonios. El primero es Guillem, barcelonés de 26 años, culé de “pura cepa”. Suele celebrar las victorias del Barça en Canaletas. Pero siempre ha dicho que le encanta el himno del Sevilla. Según dice, le sube el ánimo. “Suena épico, guerrero”.



Figura 2. Estribillo del H. del Sevilla

Aunque nunca lo haya analizado, hay unas razones técnicas que hacen que le guste. Un compás ternario; una melodía en forma ascendente durante el estribillo (**CD 1, pista 04, min. 00:58**); y continúa con la cadencia *frigia* o *andaluza* (a partir del noveno compás de la anterior partitura), muy presente en nuestro universo musical. Ahora bien, ¿podría un fanático del Español o del Real Madrid, hacer una valoración técnica, puramente musical, del *Cant* del Barça?

La unidad de una afición se percibe en sus cánticos deportivos. Iker, nuestro segundo testimonio, tiene 24 años y reside en Vitoria. Afirma que el himno de *su* Alavés no solo

sirve para festejar las victorias, sino también para hacer más pasables (e incluso placenteras) las derrotas:

Si pierdes de visitante y la hinchada rival se pone a cantar su himno, pues te da rabia. Pero si pierdes jugando de local y encima tienes que escucharles, no puedes quedarte callado. Siempre hay que mostrar orgullo, y más aún en las derrotas. Esta temporada estamos más acostumbrados a ganar, pero hace dos años las cosas no nos iban tan bien. Recuerdo que nos jugábamos la media permanencia en Eibar, a falta de tres o cuatro jornadas para el final de liga. Viajamos unos 500 fanáticos sin entrada (como protesta por los precios abusivos que nos hacían pagar), dispuestos a ver el partido por la tele, en un bar que hay cerca del estadio... Perdimos. Y esto es lo que pasó: toda la hinchada coreó el himno al unísono con ilusión, cada vez a más velocidad (**CD L. pista 05**). Te puedo decir que se me erizan los pelos cuando lo escucho. Una sensación que solo me ha ocurrido con este himno, con el de la Champions y poco más...

¿Y si ponemos por caso el himno de la Champions? ¿Qué tiene el cántico de la UEFA, que levanta tantas pasiones? Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) sentó las bases formales que un siglo más tarde servirían para la composición de los himnos nacionales. Fue el primer músico moderno que enfocó su producción a las necesidades del público. Jugó un papel esencial en la veneración de las masas hacia el Rey Jorge I de Gran Bretaña. Llevó al extremo el desarrollo de la homofonía coral, un rasgo esencial de los himnos: todos los coristas deben cantar al mismo ritmo y sin melismas (de otro modo,

no se entendería la letra). Antes de morir, el rey le encomendó a Händel cuatro himnos para la coronación de su hijo. El último, titulado *Zadok the Priest* (CD 1, pista 06), fue versionado por Tony Britten en 1992 por encargo de la UEFA. El resultado fue el mundialmente conocido himno de la Champions **(CD 1, pista 07)**.



Figura 3. Estribillo del H. de la UEFA

En noviembre de 2015, durante el encuentro entre el Fútbol Club Barcelona y el BATE Borisov, este himno vivió un tenso episodio. La UEFA, aplicando su normativa en lo referente al uso del estadio como escenario para proclamas políticas, advirtió que la exhibición de *esteladas* en el Camp Nou estaría penalizada. Una parte considerable de la afición, hondeando dichas banderas, silbó al himno de la Champions con actitud desafiante (Giménez: 2015, 15 de noviembre). Un auténtico choque de símbolos: “si no nos dejáis exhibir nuestra bandera, nosotros no os dejamos escuchar vuestro himno”.

“Sicológicamente, en la bandera concentramos las virtudes que nos atribuimos como nación, cuando es la nuestra, o los agravios que atribuimos a los otros, si es de un pueblo con el que mantenemos un litigio” (Bueno: 2014, 7 de octubre). Un experimento

publicado en *Frontiers in Behavioral Neuroscience* analizaba los cambios en la secreción de oxitocina al reconocer los símbolos que consideramos propios de nuestro país. Analizando la reacción cerebral de los sujetos ante distintos signos *identitarios* visuales, las banderas, que sintetizan la función del reconocimiento de pertenencia, estimulan la secreción de oxitocina por su función social de protección (Ma, X. et al: 2014, 5 de agosto). La misma hormona que nos ayuda a soportar el dolor; la que necesitan las mujeres durante el parto; la que nos provoca placer con los lazos afectivos. Cuando nos sentimos parte de un grupo, al vernos protegidos, el hipotálamo se activa. Dosifica la secreción de esta hormona. Esta reacción explica el poder de estos símbolos para estimular “la defensa agresiva hacia personas de grupos con los que competimos” (Bueno: 2014, 7 de octubre). Suponemos que lo mismo que ocurre con las banderas, en cuanto a signos identitarios, se aplicaría a los himnos nacionales.

3.2. LA MÚSICA EN LA COMUNICACIÓN POLÍTICA

[...] Imaginad cualquiera de vuestras películas favoritas sin música. Quitad la música, por ejemplo, de la escena de la ducha de *Psicosis* de Alfred Hitchcock, o de la escena final de *Seven* de David Fincher, o del discurso sobre la libertad de William Wallace (Mel Gibson) en *Braveheart*, o de la escena en la que Leonardo DiCaprio y Kate Winslet creen estar volando en la proa del *Titanic*. Sin música, ninguna de estas famosas escenas funciona. Sin música no son lo mismo. Porque la música subraya y espolea nuestros sentimientos de acuerdo con las imágenes que estamos viendo. Por eso la música es tan importante en las películas. ¡Pero cuidado! Porque, si lo pensamos un momento, nos percataremos de que cuando estamos visionando la película nadie está escuchando la música. [...] La música de la película es como una especie de música de fondo que dirige inconscientemente nuestros sentimientos en la dirección escogida por el director. (Gener: 2014, p. 24)

La música nos influye tanto que, desde tiempos remotos, se ha utilizado para modular nuestra respuesta emocional. Cuando se prueban fondos musicales para una misma escena cinematográfica, las imágenes pueden cambiar totalmente de sentido en función de la música. Esto demuestra el poder que tiene sobre la publicidad o en la propaganda política. Con esa “música de fondo”, que nadie escucha directamente, el publicista “dirige inconscientemente nuestros sentimientos en la dirección escogida por el director”.

En setiembre de 2015, la *Assemblea Nacional Catalana* publicó *Cap revolució s'ha fet des de casa*. El vídeo promocional de la *Via Lliure*, la marcha independentista de la *Diada nacional* de ese año. En él aparece, en una sucesión de capítulos *conectados* en la historia, imágenes de la lucha por los derechos civiles en Norteamérica, la caída del Muro de Berlín, las movilizaciones para la supresión del servicio militar, las manifestaciones contra el Proyecto Castor y el referéndum simbólico del 9N para la independencia de Cataluña. Finalmente, un hombre y una joven, evocando la imagen del *abuelo y la nieta*, se cogen de la mano para *salir a la calle* y participar en el acto. El montaje visual se ve impecable. Pero el carácter patriótico está en la música de fondo: *Via lliure*  **(CD 1, pista 08)**, de Gerard Alís Raurich. La percusión, emulando una batalla del siglo XVIII, recuerda a los cañonazos de las películas de piratas. El ciclo armónico comienza en do menor y reposa en do mayor: esto significa que lo bueno (tonalidad mayor) está llegando y que lo malo (tonalidad menor) forma parte del pasado. Otro elemento es el timbre escogido para la melodía: el instrumento de viento que más se oye, acompañado de cuerdas fregadas, es una *gralla*. A medio camino entre la *dulzaina* y el *graile* occitano, es el protagonista de las bandas que acompañan bailes y *castellers* en las fiestas mayores de las comarcas catalanas. Tomar prestados elementos del folclore regional es algo constante en la propaganda política. Identificarse con *la voz del pueblo*: con la nación. Todo *buen patriota* se emocionará al escuchar esta música. Con esta estrategia, la ANC anima a que más gente participe en su acto.

Retrocedamos un poco más en el tiempo. Varios expertos en comunicación política consideran que, en 2004, durante las últimas semanas de campaña electoral para las presidenciales de USA, *La Historia de Ashley* fue el golpe definitivo para la reelección de George W. Bush. El vídeo fue producido por la *Progress for America Voter Fund*, una asociación vinculada a la administración Bush (Kaid, L. L., et al: 2008, p. 7). Querían decantar el voto en uno de los estados donde más se balanceaba: Ohio. Para ello, contaron la historia de una familia local. Un padre cuya hija quedó desamparada al morir su madre en los atentados del 11S. Gracias al abrazo y a la mirada del presidente, la joven levantó cabeza. “Él es el hombre más poderoso del mundo y lo único que quiere es asegurarse de que estoy a salvo, de que estoy bien”, cuenta la muchacha. El vídeo causó el impacto deseado. Lo que pocos han observado es el papel determinante que jugó la música de fondo. Una sencilla sucesión de acordes y melodía al piano. Comienza en tonalidad menor, mientras el padre, Lynn Faulkner, dice: “Mi mujer, Wendy, fue asesinada por los terroristas el 11 de septiembre. La pequeña Faulkner se encerró en sí misma”. Y, de repente, la música pasa a tonalidad mayor en el momento en el que el padre dice: “Pero, cuando el presidente George W. Bush llegó a Lebanon, Ohio, vino a verla...”  **(CD 1, pista 09)**. El cambio de tonalidad, de re menor a re mayor, coincide con la palabra *but* (pero): de menor a mayor, igual que en el vídeo de la ANC.

Los partidos políticos suelen tener sus propios himnos. Manuel Pacho, autor de los *jingles* para Puleva o Santillana, recibió el encargo del Partido Popular. Él afirma que, en ese tema, plasmó el *ideal liberal*. “La idea del himno del PP  **(CD 1, pista 10)** es la de

una persona que tiene poco dinero (...) y de repente tiene una idea. Entonces va a su casa y empieza a desarrollarla (...). Se tira varias noches trabajando y sigue hasta que, por fin, consigue la idea total, sin tener recursos (...)” (El Intermedio, 10 de julio de 2014). Esta idea tiene todas sus fases representadas en la progresión armónica que sigue el himno. En un experimento de la Universidad de Vigo, titulado *El impacto emocional de las sintonías de los partidos políticos: estudio de variaciones del ritmo cardíaco ante las sintonías de PP y PSOE* (Dafonte, A., et al.: 2015), se comenta que la melodía avanza en progresión ascendente (*anábasis*). En este caso, podemos traducir este elemento retórico con la idea de “llegar cada vez más alto”. En el último compás de la siguiente partitura, observamos el recorrido del I al IV grado, pasando por el acorde de tónica en primera inversión (la armonía también va hacia arriba).



Figura 4. El himno del Partido Popular

También es vital que la melodía sea pegadiza. Existe una razón de intervalos que nos ayuda a memorizar una melodía (que puede variar en cada contexto cultural). Si los espacios entre cada una de las notas son demasiado pequeños (un semitono), la gente tiende a desafinar mientras canta. Por otro lado, si son muy anchos (casi una octava o más), no se retienen con la misma facilidad. En nuestro entorno, el himno del PP reúne

todas las características necesarias para que la gente lo silbe mientras va por la calle (música tonal, modo mayor, intervalos medios, melodía ascendente y tempo acelerado).

Esta sintonía es el paradigma de éxito en la música para la comunicación política. Para que acompañe contextos distintos, se adaptó en una versión sinfónica, una *rock*, una al estilo *Carros de Fuego*, una *versión fiesta*, y varias versiones folclóricas para las distintas regiones de España. Durante la precampaña de las generales de 2016, además, se estrenó una versión *merengue*.

Los himnos políticos sirven para la comunicación externa: para *venderse*, igual que los *jingles*. También pueden servir para la comunicación interna: entre los miembros de un *ingroup*, para promover la unidad dentro del partido. De momento no ha habido más *hits* que la sintonía del PP. Los técnicos de comunicación de Podemos han presentado una desapercibida composición de Joe Crepúsculo (**CD 1, pista 11**) que no agrada ni al secretario general de su partido (García, D.: 2015, 14 de mayo). De las imitaciones de Jarcha, en los primeros años de democracia (por parte de la UCD y el Partido Comunista), los ochenta avanzaron con aires futuristas. La canción protesta pasó de moda y se comenzaron a oír sintetizadores. Orquestaciones épicas y eslóganes sencillos (Zabalegui, F.: 2015, 14 de mayo). El himno del PP acaparó los noventa y el siglo XXI no ha traído un cambio sustancial en la música de los partidos. Las sintonías que más se han popularizado suelen acompañar una sola campaña electoral. Una herramienta de impacto para los partidos nuevos. Antes de las elecciones a Cortes Generales de 2011, vimos a Toni Cantó *rapeando* (**CD 1, pista 12**) sobre una base en modo mayor (el rap

se asocia con la denuncia social, pero la tonalidad mayor transmite optimismo: esto significa “cambio sin frentismo”). Más adelante, durante la campaña electoral para las municipales de 2015, Ada Colau cantó *El run run* (**CD 1, pista 13**), una rumba “a la barcelonesa” (obviamente, su voz pasó por el Auto-Tune).

Los himnos nacionales, al igual que las banderas, no han logrado rehuir la explotación electoral. *Convergencia i Unió* solía entonar *Els Segadors* al final de cada mitin. Otros partidos, como la CUP o el BNG, han seguido esa misma tradición: cerrar los actos de campaña con el himno nacional. En estos dos partidos, los dirigentes y asistentes cantan con el puño en alto. Para la campaña electoral de las autonómicas de 2015, la *Candidatura d’Unitat Popular* escenificó una versión *ska* de *Els Segadors* (**CD 1, pista 14**).

Tampoco se ha librado *La Marcha Real*, el himno oficial de España. En las últimas décadas, muchos artistas han sugerido letras para darle un carácter civil al himno. Jon Juaristi escribió una, a petición de la Fundación *Denaes*. Y Joaquín Sabina publicó sus esbozos en la revista *Interviú*. La letra de este último fue recitada en un vídeo del partido político *Ciutadans*, durante la campaña electoral para las elecciones catalanas de noviembre de 2012 (*El País*: 2012, 5 de noviembre). De fondo, sonaba la música del himno, interpretada con un piano (**CD 1, pista 15**).

3.3. SIMBOLOGÍA Y MEMORIA MUSICAL. LAS

INTERPELACIONES DE LA MÚSICA. JERARQUÍA Y

TRANSPOSICIÓN TONAL

[...] A través de la música, lo que buscamos son actitudes, comunicaciones, la construcción de mundos sociales y personales. Entonces, una cierta época de idealismos –y concretamente del romanticismo y del postromanticismo- ha construido la idea de música como un hecho separado. Y esto conlleva a que este ideal de la música se idealice, se magnifique, se separe de la vida individual y colectiva, como si fuera una cosa externa. Cuando vamos a otros niveles de la propia sociedad, o cuando vamos a otras sociedades, descubrimos –y esto sería exactamente la *etnomusicología*- que la música no es más que un nivel determinado de la expresión que nos permite construir simbólicamente las expectativas personales y sociales. (Ayats: enero de 2016, p. 18)

Para Ayats, analizar la música sin considerar su función social, carece totalmente de sentido. La *etnomusicología* se ha esforzado mucho en entender la utilidad de la música en los distintos grupos humanos. Sobre todo, cuando esta sirve como medio para el ritual colectivo. Sin embargo, con la libre circulación de archivos sonoros del siglo XXI, el individuo amplía su capacidad de reinterpretar las funciones de la música. Ramon Pelinski, en *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*,

defiende que “la sociedad mass-mediatizada desliga la música de sus comunidades de origen, supuestamente homogéneas y sedentarias” (Pelinski: 2000, p. 163-170). Podemos comenzar el día con el mejor *funkstep* de Detroit en el mp3 y terminar relajados en una bañera escuchando un *raga* de Ravi Shankar. La opción de preparar listas de reproducción personalizadas en Spotify, por ejemplo, nos convierte en sujetos activos, capaces de atribuir funciones a estilos y obras de todo el mundo.

Pelinski habla de la “función interpelativa” de la música. Como medio de transmisión, los elementos de la música adoptan distintas formas para llamar al oyente (para atraer su atención e invitarle a interpretar los sonidos). Pero los significados no se construyen, solamente, con los elementos internos de la canción. Existe, además, el “paratexto”: aquellos “discursos que en torno a ella se construyen” (Pelinski: 2000, p. 163-170). Este paratexto, que desconocemos cuando oímos música de otros lugares del mundo, nos puede limitar a la hora de valorar una música como tal. Es el oyente quién entiende la canción, pero porque posee un universo semiótico más o menos compartido con el conjunto del grupo. Entonces, el significado de una música lo decide, en primera instancia, la sociedad que la utiliza. Un mismo himno puede tener significados opuestos según el territorio y época en que se escuche, o según el colectivo que lo utilice. Si aislamos los recursos musicales de los temas que los utilizan y de sus respectivos paratextos, podremos identificar unas interpelaciones más universales, que inducen al oyente a reaccionar de una manera concreta sin necesidad de conocer aquella canción.

Para comprender el paratexto, primero hay que entender que es mutable. Uno de los emblemas más utilizados por el populismo *lepenista* ha sido *La Marsellesa*, el himno nacional de Francia. En las últimas décadas, mientras unos criticaban a los jugadores de la selección francesa que no lo cantaban (según Jean-Marie Le Pen, “con la boca cerrada y la mirada hostil”), otros iniciaron la tradición de silbar el himno antes de cada partido. Esta apropiación por parte de la derecha, causó rencor entre una parte importante de la población francesa. Sintieron que el cántico a la “libertad, igualdad y fraternidad”, perdía parte de su significado (Rabaseda: enero de 2016, p. 68-69). Pero el ataque contra Charlie Hebdo y los atentados de noviembre de 2015 revirtieron la situación. Un vídeo con los evacuados del estadio cantando esporádicamente el himno nacional, se hizo viral en las redes. En las semanas que siguieron a la trágica noche, *La Marsellesa* sonó por todo el país. Esa Francia que años atrás había abandonado sus símbolos nacionales, recupera el orgullo con el himno y la bandera. Este ejemplo demuestra que los símbolos resisten, se reinterpretan, se rescatan o se vuelven a diseñar. Y quién otorga el último significado es el observador. El oyente reinterpreta la obra en su escucha. Nos puede gustar una música, independientemente del significado que le otorgue nuestra sociedad. Una prueba de esto es el énfasis de amplios sectores del mundo de la cultura israelí para que se escenifique una ópera de Richard Wagner en su país. Las óperas del compositor alemán fueron utilizadas por el partido nazi durante el III Reich. Por eso todavía no se han escenificado en Israel. En estos casos, el sujeto tiene la capacidad para negociar el significado de una canción.

Desligando los recursos musicales del paratexto, podemos distinguir las técnicas que los distintos estados de Europa han utilizado para cubrir una misma situación comunicativa (los himnos nacionales). Expresado en distintos idiomas y valiéndose de leyendas varias, los himnos nacionales de Europa emplean el mismo medio material (la música), que repite una y otra vez las mismas estructuras armónicas. ¿Qué pasa si aislamos, hasta dónde sea posible, esos patrones comunes y compartidos?

Para John Shepherd, autor de *Music, culture and interdisciplinarity*, “los sonidos musicales están muy implicados en la construcción y la inversión de (...) significados y valores. Pero no producen significados ni tampoco los determinan. Ni siquiera transportan significados. Lo más que pueden hacer es llamarlos” (Shepherd 1994, 135). Entonces, ¿por qué una idea se puede subrayar y potenciar con una construcción sonora concreta? Porque los hábitos culturales, a base de ritual, otorgan a un recurso musical la facultad de orientarnos hacia un referente. La armonía, en su recorrido de tensión y reposo, imita las pasiones humanas. Esos sonidos no existen como ente musical hasta que alguien los escucha e interpreta (casi siempre, bajo los códigos que la cultura ha propuesto).

En una investigación dirigida por el profesor Stefan Koelsch, miembros de una comunidad del Camerún que jamás habían escuchado música occidental, fueron capaces de decir qué canciones les sonaban alegres y cuáles no. En la tradición de la música occidental, la música triste imita la prosodia de una voz triste: tonos bajos, un tempo lento, pocas variaciones de tono, etc. Así, aunque nunca hayamos escuchado esa

música, somos capaces de reconocer qué emoción expresa (Fritz, T., et al: 2009, 14 de abril).

Pero el terreno de la armonía no está tan claro. El mismo concepto de armónico y enarmónico cambia según el lugar. La emoción que despierta una cadencia depende, en gran parte, del uso que se le ha dado a esa construcción sonora en aquella cultura. Se observa en la predisposición de compositores y oyentes. Subyace en la praxis musical.

Para Diana Deutch, especialista en psicología cognitiva aplicada a la música, las jerarquías tonales nos dan ventajas para procesar una música. Nuestra *memoria tonal* reconoce los modelos a partir de un código que aprendemos a través de la escucha desde el nacimiento y que ya existía en la tradición que nos rodea. “Se ha demostrado”, dice Deutch, “que en una construcción atonal, cuando una nota se repite, la memoria de reconocimiento para esa nota se ve reforzada” (Deutsch, 1984: p. 413). Esto demuestra que, a partir de la repetición, se puede desarrollar capacidad memorística para cualquier tipo de sucesión melódica. Para Deutch, el concepto de *lógica tonal* no funciona para explicar la comprensión de la música desde una perspectiva *universal*. Esa lógica obedece, también, a una construcción cultural. El oyente, con la exposición repetida a un mismo sistema, define qué es normal o bello. Asume como modelo unas escalas, cadencias, modulaciones y, en definitiva, jerarquías tonales. Esto nos remite al experimento de Krumhansl, que constató que los niños menores de seis años no experimentan sensaciones de felicidad o tristeza en función de los modos mayor o menor, sino en función de la velocidad de la canción. En la cultura occidental, por

ejemplo, “la memoria de reconocimiento para una nota funciona mejor cuando sus dos apariciones están separadas por una secuencia melódica con pequeños intervalos que cuando estos son grandes”. Cuanto mayor son los intervalos, menor es la retención del oyente (Deutsch, 1978). Por esto, huyendo de entendimientos universales, acotaremos el análisis al legado romántico y en la Europa occidental.



Figura 5. Inicio de “It's A Hard Life” (Queen, 1984)

El inicio de “It's A Hard Life” (**CD 1, pista 16**), nos recuerda al “Ridi Pagliaccio” (**CD 1, pista 17, min. 01:57**), de la famosa aria de Leoncavallo “Vesti la Giubba”. Un guiño de Freddie Mercury a la ópera. El cantante copió la melodía para que la reconociéramos al momento. La interpretó en una tonalidad distinta a la de la original. Sin embargo, la reconocemos igual.



Figura 6. Fragmento de *Vesti la Giubba* (Pagliacci, Leoncavallo, 1892)

Aunque se transporten a otras tonalidades, las melodías retienen la identidad que las hace reconocibles. No recordamos las notas, sino las distancias entre ellas (a menos que uno tenga *oído absoluto*). Lo mismo ocurre con las cadencias, que pueden ser reconocidas sin importar la tonalidad (o la canción en la que se escuchen).



Figura 7. Frase de “We are The Champions” (Queen, 1977)

“We Are The Champions” se sigue utilizando para celebrar las victorias deportivas. Mercury utilizaba recursos de la música clásica y las grandes óperas en sus composiciones. Casi dos siglos más tarde y en una tonalidad diferente, esta canción utiliza la misma cadencia (**CD 1, pista 18, min. 00:22**) que el segundo movimiento de la Sonata para piano núm. 8 “Pathétique”, de Beethoven (**CD 1, pista 19, min. 00:09**):



Figura 8. Segundo movimiento de la Sonata para piano núm. 8 “Pathétique” (Beethoven, 1799)

El cómico Rob Paravonian, autor del gag viral “Pachelbel Rant” (**CD 1, pista 20**), juega en su guitarra con la rueda de acordes del Canon de Pachelbel: D, A, Bm, F#m, G, D, G, A. De pequeño tocaba el violonchelo. Cuenta que le “torturaron” con unas notas que le han perseguido toda su vida, apareciendo en una infinidad de canciones *pop*. Sin cambiar de tonalidad y utilizando la misma rueda de acordes, canta “Cryin”, de Aerosmith; “One Tin Soldier”, popularizada por The Original Caste; “Basket Case”, de Green Day; “Staker Boy”, de Avril Lavinge; “We’re Not Gonna Take It”, de Twisted Sister; “No Woman No Cry”, de Bob Marley; “Let It Be”, de The Beatles; y algunas más. Aunque, viendo el sketch no nos lo planteamos, la mayoría de esas canciones no están en re mayor (el Canon de Pachelbel sí). Sin embargo, reconocemos esa rueda de acordes en todas ellas.

3.4. “¿PATRIA O MÚSICA?”. DE ROMANTICISMO Y

NACIONALISMO, A PROPAGANDA Y ADOCTRINAMIENTO

La veneración por la canción popular es típicamente romántica y tiene incluso un matiz místico. Pues el movimiento romántico creía en el origen anónimo de la canción popular, en su alumbramiento desde la matriz misma de *la nación*. En realidad las canciones populares las compone un artista y las adopta un estrato de la población más o menos numeroso que suele cambiarlas, modificarlas, cantarlas hasta el cansancio y no siempre en beneficio de ellas. (Einstein: 1994, p. 50).

Para exaltar valores patrióticos, la música emplea timbres, ritmos y armonías del folklore regional. En armonía, durante el siglo XIX, la anteriormente mencionada cadencia *frigia* o *andaluza* se convirtió en el paradigma de lo español. En estos casos, nuestra memoria auditiva ignora que ese signo nos conduce a un referente manipulado (la cadencia andaluza, de origen árabe, era un recurso compartido con docenas de pueblos mediterráneos, africanos y asiáticos).

En la música del siglo XVIII, el texto era el principal encargado de transmitir las ideas “extra-musicales”. A finales de este siglo, se revalorizó la música instrumental. Este “lenguaje de los sonidos” reclama ser comprendido sin necesidad de un texto (Polo: 2010, p. 156-160). Durante el Romanticismo se distingue entre música *programática* y música *pura* (o *absoluta*). La primera busca evocar imágenes extra-musicales en el

oyente. La segunda, quiere ser apreciada por sí misma, sin referencias externas. Los himnos nacionales quieren proyectar ideas y valores. Forman parte de lo que llamaremos música programática.

Los románticos desarrollaron una nueva relación con el pasado. La musicología histórica nació en ese contexto. Además de ciencia social, era también una “añoranza de tipo subjetivo: era romanticismo” (Einstein: 1994, p. 55-56). En Cataluña, durante la *Renaixença*, el *Orfeó Català* rescató muchas canciones de la tradición popular para convertirlas en cánticos patrióticos (entre ellas, *Els Segadors*).

Con anterioridad al siglo XIX, la canción popular tenía un carácter cosmopolita. Hay canciones populares en todas las latitudes europeas. Y todas tienen paralelismos, cuanto a su forma y funcionalidad. Pero durante la construcción de los estados modernos, cada nación reclamó sus canciones y las registró como propias y únicas. Los compositores románticos lograron componer para las masas, elevando la canción popular a himno nacional. En los períodos barroco y clásico, los grandes músicos componían para las élites (su mayor acercamiento a las masas fue con la música para los oficios religiosos). En el siglo XIX, sirvieron a su nación. Orquestrar un himno se convirtió en una cima artística. “Una canción tan espontánea que parecía haber nacido del alma del pueblo” (Einstein: 1994, p. 50).

Pero, por lo general y a pesar del recuerdo que tengamos de ellos, no es el compositor el que sirve al nacionalismo. Es el propio nacionalismo el que se sirve de los compositores. A Beethoven, europeísta convencido y autor del que se ha tomado como

himno oficial de la UE (la Novena Sinfonía), lo reclamaron alemanes y holandeses (el compositor tenía origen flamenco). Los primeros llegaron a bautizarle como “El Gigante del Bajo Rin” (Einstein: 1994, p. 63). Explorando la polarización entre tradición y modernidad, belcantismo contra wagnerianismo, ópera nacional contra exotismo, etc., el nacionalismo musical buscaría definir una tradición, un folclore y presumir de sus compositores como marca del país.

Hasta el siglo XIX, en Europa hubo tres grandes nacionalidades de la música: italiana, alemana y francesa. Los rasgos distintivos, hasta entonces, no se acentuaron. Había un enfoque más universal, sobre todo entre los músicos alemanes (como Händel). Resulta difícil analizar la música del siglo XIX en la Península Ibérica como algo puramente romántico y con un estilo nacional español. Permanecía una marcada italianización, sobre todo desde que los Borbones ocuparon el trono a inicios del siglo XVIII. Pero donde sí se imprimió un estilo propio fue en la zarzuela (la versión española de la opereta). Músicos como Tomás Bretón y Felip Pedrell impulsaron, durante la segunda mitad del siglo XIX, la creación de un estilo español. Pedrell (1841 – 1922), además de ser el padre de la musicología en España, hizo una importantísima aportación analizando la música folclórica. La utilizó como fuente de inspiración para diseñar ese estilo nacional, extrayendo algunos patrones de la música árabe-andaluza. Así fue como la cadencia frigia empezó a sonar a marca España. Sentó las bases sobre las que trabajarían Albéniz, Falla y Granados, entre otros (Einstein: 1994).

La ópera fue el género donde los valores culturales se territorializaron con mayor énfasis. Desarrollar una ópera nacional fue una necesidad esencial de las burguesías europeas. Pero lo que para un país era una expresión nacionalista, podía percibirse como exotismo por parte del país vecino. Así, la escenificación de una misma ópera en las distintas capitales europeas jugaba un doble juego de orgullo propio y admiración de lo extranjero (véase el uso de la cadencia frigia en *Carmen*, de Bizet). Este fenómeno vería su fin en la antesala de los fascismos (Sedem: 2015, Vol. XXXVIII Núm. 1, p. 372-373).

En el siglo XX, con la tecnología del sonido, la música política se convirtió en un elemento crucial para las distintas propuestas de los partidos. En Rusia, el “agitprop” (o propaganda de agitación), se hacía oír al paso de los trenes. Los artistas del “Megáfono Rojo” (vinculados al KPD, el Partido Comunista Alemán), anunciaban sus demandas y denuncias con la música de fondo de Hanns Eisler (“el compositor de los trabajadores”). También durante la Guerra Civil Española hubo el “Altavoz del Frente”. Este pretendía hundir la moral del enemigo con un camión-altavoz de cinco kilómetros de alcance.

En épocas de fuerte control político sobre la sociedad, las élites fomentan la cohesión y solidaridad de una comunidad utilizando la música como medio de adoctrinamiento. Tomando su cariz más autoritario, en las dictaduras del siglo XX, la música ha servido como herramienta de adhesión al régimen. En las cárceles del primer franquismo (1939-1945), algunos profesores de Conservatorio y maestros de capilla se aunaron para gravar en los presos la idea de la “Redención”. La práctica musical, muy usada en las

cárceles de dictaduras personalistas, servía como pedagogía de la sumisión del rebelde. La reintegración en la sociedad vendría con el cántico de los himnos del régimen y la participación en los oficios religiosos (Sedem: 2015, Vol. XXXVIII Núm. 1).

Ya fueran nacionalistas, socialistas, ultra-religiosos, o todo a la vez, los dictadores del siglo XX intentaron monopolizar el uso de los emblemas nacionales. También convirtieron en himnos políticos la música de los grandes compositores de su país. El nacionalismo alemán, que acabaría degenerando en nazismo, explotó la música de Wagner hasta la saciedad. El propio Hitler se apropiaría de la obertura de Rienzi, que fue el himno del primer Congreso del Partido Nazi.

3.5. EL LENGUAJE DE LA ARMONÍA. RECURSOS DE LOS HIMNOS NACIONALES DE EUROPA

El análisis musical debe plantearse dónde queremos llegar y qué elementos de la obra queremos explorar. Para extraer las cadencias, hay que comprender la *armonía subyacente*, cuyas funciones entendemos, pero no están necesariamente definidas en las partituras de que disponemos. En nuestro análisis, los acordes remiten a esta armonía subyacente. Se trata de una *reducción armónica*.

Comenzamos con la escucha de los himnos oficiales de los 28 estados de la Unión Europea. Añadiremos Suiza, Noruega e Islandia, para considerar todos los grandes estados de la Europa occidental. Un total de 30 piezas, puesto que Grecia y Chipre tienen el mismo himno. La música de estos himnos comparte algunas características: métrica regular, música tonal, final masculino, tempo *andante* (76-108 PPM), notas cortas (y cuadradas con el pulso) y algunas modulaciones pasajeras (siempre diatónicas). Hemos observado algunos recursos armónicos recurrentes. A continuación, ejemplos donde pueden encontrarse:

ISLANDIA: *Lofsöngur* (“Himno”)

Casi al final del himno nacional de Islandia, en un juego de inversiones, la armonía va del I al V grado en una cadencia compuesta suspensiva (CD 2, pista 01, min. 00:57).

Sirve para coger fuerza antes de la frase final.

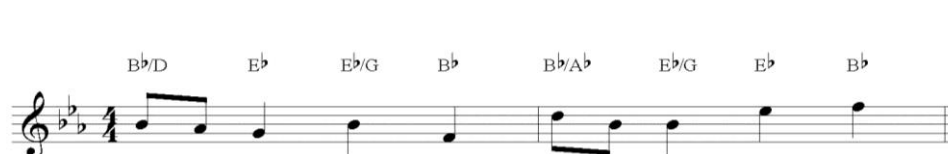


Figura 9. Fragmento del himno oficial de Islandia

En el primer compás de esta partitura observamos cómo se presenta el V grado, sin quedar del todo reforzado. Pero, en el segundo compás, cambiando el bajo, el V grado queda totalmente asentado. El uso de la primera inversión para presentar un grado y a continuación reforzarlo cambiando el bajo a su estado fundamental puede oírse, entre otros, en los himnos nacionales de Bélgica (CD 2, pista 02, min. 0:24) y Luxemburgo (CD 2, pista 03, min. 0:42).

AUSTRIA: *Land der Berge, Land am Strome* (“Tierra de Montañas, Tierra sobre el Río”)

En el tercer y cuarto compás de la siguiente partitura, la armonía va del IV grado al II, pasando por un VI grado con la tercera mayor y en primera inversión (CD 2, pista 04,

min. 00:13). También hemos oído este recurso en el himno noruego (**CD 2, pista 05, min. 0:33**).

Figura 10. Inicio del himno oficial de Austria

En los himnos nacionales de Europa que están en tonalidad mayor, la modulación del I al V grado es la más frecuente. A partir del noveno compás de la próxima partitura, la armonía va de mi bemol a si bemol. Pasa por un fa mayor. Introduce la nueva tonalidad con la ambivalencia de mi bemol mayor (I grado de la tonalidad original y IV grado de la nueva). En el octavo y noveno compás, el bajo se mantiene. La inversión de séptima del compás nueve sirve para descender al I grado de la nueva tonalidad en primera inversión: si bemol con bajo en el re (**CD 2, pista 04, min. 00:27**). Un recurso que también apreciamos en el himno de Noruega (**CD 2, pista 05, min. 0:47**), Luxemburgo (**CD 2, pista 03, min. 0:18**) y la República Checa (**CD 2, pista 22, min.00:07**).

Más adelante (**CD 2, pista 04, min. 01:09**), en el segundo compás de la siguiente partitura, el bajo se mueve cromáticamente. La armonía va del V al VI grado, pasando por el III, también con la tercera mayor y en primera inversión (un sol mayor con bajo en el si, la sensible del acorde al que se pretende llegar: do menor). Esto se observa en los himnos de Portugal (**CD 2, pista 6, min. 0:54**), Islandia (**CD 2, pista 1, min. 0:53**) y Suiza (**CD 2, pista 7, min. 1:08**).

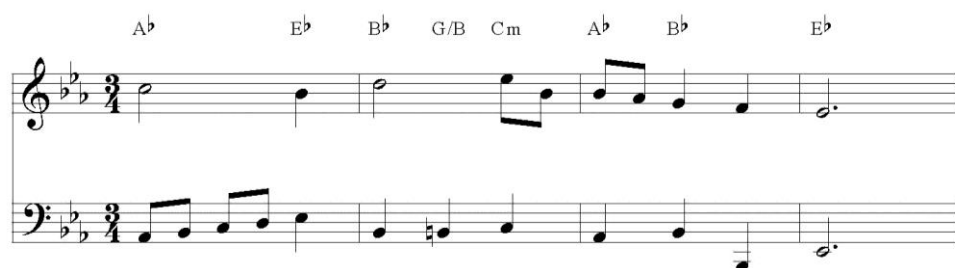


Figura 11. Última frase del himno oficial de Austria

ALEMANIA: *Das Deutschlandlied* (“La canción de Alemania”)

Al igual que en el himno austríaco, *La canción de Alemania* (**CD 2, pista 08**) va del I al V grado (también de mi bemol a si bemol). En el cuarto compás observamos que pasa, también, por un fa mayor en primera inversión (fa es dominante de la dominante). Encontramos el mismo recurso en el himno de España (**CD 2, pista 9, min. 0:09**), entre otros. En la primera estrofa del himno alemán, alcanzar el V grado solo sirve para coger fuerzas y comenzar con la segunda estrofa; pero a la próxima vez, realiza una modulación pasajera a la dominante.



Figura 12. Inicio del himno oficial de Alemania

Más adelante **(CD 2, pista 08, min. 00:42)** repite la dominante de la dominante. Pero ahora el acorde que las introduce es un do menor. Es el mismo recurso que habíamos oído en la sonata de Beethoven y en “We Are The Champions”. Cuanto a himnos nacionales se refiere, aparece en el portugués **(CD 2, pista 6, min. 0:10)** y al inicio del sueco **(CD 2, pista 10)**.



Figura 13. Fragmento del himno oficial de Alemania

HUNGRÍA: *Himnusz* (“Himno”)

En esta pieza hay tres recursos que nos interesan **(CD 2, pista 11, min. 00:41)**. Hay una frase en do menor (en los dos primeros compases de esta partitura). Luego va a su relativo mayor (mi bemol); y en el quinto compás, llega al clímax de la canción con un fa menor. En este compás emplea el recurso que más nos interesa: añade una tercera mayor a este acorde.



Figura 14. Fragmento del himno oficial de Hungría

Vayamos por partes. Miremos la frase en mi bemol, en el cuarto compás. Al igual que en el himno de Alemania, para ir del I al V grado pasa por un fa mayor (dominante de la dominante). El I grado de mi bemol es el IV de si bemol. Este juego de dominantes discurre entre mi bemol, fa mayor y si bemol. Esto puede apreciarse, también, en el himno de Letonia (**CD 2, pista 12, min. 0:12**) y el de Bélgica (**CD 2, pista 02, min. 0:10**).

En el quinto compás, vemos el *paso* de fa menor a fa mayor. El bajo asciende a primera inversión (primero menor y luego mayor). Así que estamos en la sensible del grado al que queremos llegar: V (si bemol mayor). Una cadencia compuesta de final suspensivo, que va del I al V grado con un bajo que asciende cromáticamente. Prácticamente es la misma técnica que hemos observado en la segunda partitura del himno alemán, ya que el II grado en primera inversión actuaría como un IV *de facto*.

ESLOVAQUIA: *Nad Tatrou sa blýska* (“Brillando sobre los Montes Tatras”)

Como hemos visto en el anterior himno, es típico que a una frase en tonalidad menor le siga otra en su relativo mayor. Ocurre en todos los himnos de tonalidad menor, como el eslovaco. Este himno empieza **(CD 2, pista 13)**, en otra tonalidad, con la misma estructura armónica y una melodía similar a *Els Segadors* (el himno oficial de Cataluña). Se suma así a la exigua lista de himnos nacionales que no están en modo mayor (de los estados de la UE, solamente Eslovaquia, Rumanía y Bulgaria tienen un himno en tonalidad menor). El recurso que nos interesa, como hemos dicho, es el paso al relativo mayor. Tiene lugar entre el cuarto y quinto compás.



Figura 15. Inicio del himno oficial de Eslovaquia

El acorde que vincula la tonalidad principal (sol menor) con su relativo mayor (si bemol), es el del VII grado de la primera tonalidad (fa mayor, que es dominante de si bemol). Este recurso también se aprecia en el himno rumano **(CD 2, pista 14, min. 0:20)** y el himno búlgaro **(CD 2, pista 15, min. 0:25)**. A continuación analizamos este último.

BULGARIA: *Mila Rodino* (“Querida Patria”)

Observemos este fragmento. Entre el compás doce y trece de la siguiente partitura, con la misma técnica que en el anterior himno, la armonía va hacia el relativo mayor de la tonalidad principal. En este caso, el acorde de paso es un sol (el VII grado de la menor y dominante de do).

Figura 16. Fragmento del himno oficial de Bulgaria

Además, en el quinto, sexto y séptimo compás, observamos una ascensión cromática  (**CD 2, pista 15, min. 00:15**). Sube del IV grado al V (pero no de la escala menor natural, sino de la escala menor armónica). El acorde de paso es un re sostenido disminuido (o lo que vendría a ser la sensible del V grado). Este recurso se aprecia, también, en el himno de Dinamarca  (**CD 2, pista 16, min. 0:52**) y en la sección menor de *La Marsellesa*  (**CD 2, pista 17, min. 0:39**).

IRLANDA: *Amhrán na bhFiann* (“La Canción de un Soldado”)

Hacia el final de esta marcha militar (**CD 2, pista 18, min. 00:52**), la progresión termina también en el V armónico. En el último compás de la siguiente partitura, la cadencia nos sorprende con un re mayor. Nos advierte de que el tema ha alcanzado su clímax y se acerca el final. Este acorde, al no formar parte de la tonalidad de si bemol mayor, sorprende al oyente. En realidad, se trata del V grado (armónico) de su relativo menor (sol menor).



Figura 17. Fragmento del himno oficial de Irlanda

Ir de un acorde menor a su V armónico, es un recurso empleado en los fragmentos en tonalidad menor de muchas canciones. El V grado armónico tiene un mayor carácter de dominante. Lo vemos en la sección menor del himno de Chipre y Grecia (**CD 2, pista 19, min. 0:17**).

DINAMARCA: *Der er et yndigt land* (“Hay un precioso país”)

El himno danés realiza un juego de primeras inversiones e inversiones de séptima. A partir del compás cinco de este fragmento, el himno danés utiliza un recurso de raíz

barroca (**CD 2, pista 16, min. 00:12**). Un juego de melodía ascendente y bajo descendente. Como en la mayoría de himnos de tonalidad mayor, modula del I al V grado (en este caso, de re a la). Este grado se presenta inestable en el quinto compás (con una inversión de séptima) y no se estabiliza hasta el último compás (en su estado fundamental). Al final del sexto compás emplea, también, un acorde en inversión de séptima: un mi mayor con bajo en el re.



Figura 18. Fragmento del himno oficial de Dinamarca

Jugar con las inversiones de séptima (mayores y menores), siguiéndolas del V grado en primera inversión, es un recurso típico en los himnos nacionales. Se emplea esta fórmula en el himno de Bélgica (**CD 2, pista 2, min. 0:21**) y en el himno francés (que analizamos a continuación), donde el juego de inversiones de séptima se lleva al extremo.

FRANCIA: *La Marseillaise* (“La Marsellesa”)

Al final de *La Marsellesa* (CD 2, pista 17, min. 01:17), la armonía juega a no dar sensación de reposo hasta el último segundo. Al igual que en himno danés, el bajo avanza en dirección descendente, también con primeras e inversiones de séptima. Mientras, la melodía camina hacia arriba. La dirección descendente del bajo indica que nos acercamos al final. Pero éste, al no reposar en la fundamental de la tónica hasta la última nota, produce una paradoja de *conclusión inconclusa*. Además, este fragmento empieza y termina con el acorde de tónica en estado fundamental, dando sensación *circular* a esta cadencia compuesta.

**Figura 19. Frase final del himno oficial de Francia**

Toda la parte A del himno nacional de Lituania se basa en esta paradoja, como apreciamos desde su inicio (CD 2, pista 20, min. 0:06). También se utiliza este recurso hacia el final del himno sueco (CD 2, pista 10, min. 0:33).

ESPAÑA: Marcha Real (o Marcha Granadera)

El himno oficial de España también termina con la melodía en posición ascendente y el bajo en posición descendente (CD 2, pista 09, min. 02:16). En el segundo compás de la siguiente partitura, la armonía va hacia el relativo menor de la tónica (sol menor). Para volver, luego, a estabilizarse con el si bemol mayor (el acorde de tónica) en el tercer y último compás. Esta cadencia también tiene la estructura circular.

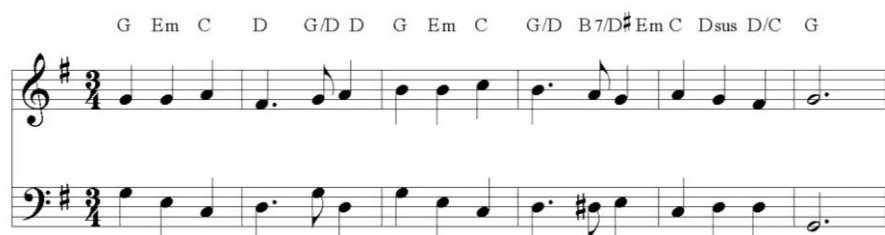


Figura 20. Frase final del himno oficial de España

El último compás se presenta con el acorde de tónica en segunda inversión (6_4 de paso), manteniendo el bajo en su V, para rematar con la fórmula V – I. Este recurso, sirve para presentar el punto final a himnos, marchas y obras clásicas en tonalidad mayor. Terminan así los himnos oficiales de Austria, Dinamarca, Francia, Alemania, Reino Unido, Islandia, República Checa, Estonia, Italia, Letonia, Luxemburgo, Grecia y Chipre.

REINO UNIDO: *God Save The Queen* (“Dios salve a la Reina”)

Por último, el himno británico. Al inicio (CD 2, pista 21), en el cuarto compás de la partitura, del acorde de tónica en segunda inversión, pasamos al VI grado. El acorde de paso, aparece con un bajo que asciende cromáticamente: un III grado con la tercera mayor y en primera inversión. El recurso aparece, también, en los himnos de la República Checa (CD 2, pista 22, min. 0:46) y Luxemburgo (CD 2, pista 03, min. 0:53).

**Figura 21. Inicio del himno oficial del Reino Unido**

Igual que el himno español, termina con un cierre muy ceremonial, muy monárquico (CD 2, pista 21, min. 00:35). En el primer compás de la siguiente partitura, se emplea casi el mismo recurso que en la anterior, pero con un juego de bajo distinto: aquí se mueve hacia abajo, empleando la segunda inversión de si mayor. Y en el penúltimo compás observamos un 6_4 de paso (sol mayor con bajo en el re).



Figura 22. Frase final del himno oficial del Reino Unido

4. APLICACIONES EN LA COMUNICACIÓN POLÍTICA

4.1. JUGAR CON EL PARATEXTO. VERSIONAR Y FUSIONAR HIMNOS

Els Segadors y *La Marcha Real* (o *Granadera*) han seguido, durante el último siglo, un largo camino hasta su completa oficialización. Mientras tanto, músicos y arreglistas han versionado y parodiado estos emblemas.

En los años noventa se estrenó alguna llamativa versión del actual himno oficial de la comunidad autónoma de Cataluña. Los versionistas jugaron con él conociendo el paratexto. Le dieron un nuevo color al tema para que sonara en lugares no habituales. Lo descontextualizaron (o re-contextualizaron). En 1990, la versión de Jordi Savall (**CD 2, pista 23**) con la letra antigua, fue interpretada por La Capilla Real al estilo del siglo XVII. Durante la misma década también vio la luz una versión estilo *technomakina*, habitual en aquella época en la discoteca Chasis (**CD 2, pista 24**).

Els Segadors destaca por su tonalidad menor. Para subrayar el orgullo, los himnos nacionales suelen estar en tonalidad mayor. Pero el catalanismo ha promovido el sentimiento patriótico idealizando la idea de una derrota histórica. Su celebración se subraya con el modo menor. En la primera estrofa, a media frase, la orquestación que haría Francesc Alió en el siglo XIX, modula del acorde de tónica (menor) a su relativo mayor (**CD 2, pista 25**). El recurso coincide con la palabra *tornarà* (“volverá”). ¿Coincidencia o estrategia política? Fuera como fuera, sorprende que a nadie se le haya ocurrido versionar el himno para que suene en tonalidad mayor.



Figura 23. Inicio del himno oficial de Cataluña

En cuanto a *La Marcha Real* o *Granadera*, el himno oficial del Reino de España, el interés de algunos se ha enfocado más en ponerle una letra que en versionar la música. Quedan atrás los versos de Eduardo Marquina por encargo del Rey Alfonso XIII, así como la versión carlista y el poema de José María Pemán (que utilizó el Movimiento Nacional, aunque nunca fue oficial). En las últimas décadas han sugerido su letra Jon Juaristi, Joaquín Sabina y el parodiador Rafa Corega (**CD 2, pista 26**), entre otros. Resulta curioso que se haya querido cambiar, precisamente, aquello que distingue a este

himno de los demás. Una música sin texto tiene más capacidad de resistencia al tiempo (las letras, con el tiempo, suenan antiguas).

Uno de los objetivos de esta investigación es explorar las posibilidades que tenemos para jugar con el paratexto de las canciones. Buscando técnicas que puedan servir en la comunicación política, bajaremos (una vez más) a *nuestros* himnos nacionales del altar de lo intocable. *El Segadors* y *La Marcha Real* representan a entidades políticas que se incluyen mutuamente. Jugando con este hecho, aprenderemos a fusionar himnos: “La Marcha Segadora” (CD 2, pista 27 / <https://goo.gl/ilfSz7>).



Figura 24. Las melodías de *Els Segadors* (rojo) y *La Marcha Real* (amarillo)

Para construir este híbrido, hemos juntado las melodías de la primera estrofa de *Els Segadors* (color rojo) y las partes A y B seguidas de *La Marcha Real* (color amarillo). La melodía del primer himno es la más aguda; la melodía de *la Marcha Real* suena más grave. Para fusionar dos melodías, hay que tener en cuenta que ambas van a salir perdiendo por alguna parte. Ofrecemos algunos consejos y su aplicación en esta obra:

- **Una de las melodías sirve de guía.** En este caso, la de *Els Segadors*, que es la que abre el tema. La melodía de *la Marcha Real* está cortada en el compás séptimo y la mitad del octavo.
- **Todo se apoya sobre la armonía de uno de los dos himnos.** En este caso, nos hemos inspirado en las cadencias de *La Marcha Real*. Hemos elegido esta porque, para promover sensación de unidad, preferimos que esté en tonalidad mayor.
- **Las dos melodías encajan armónicamente.** Respetando la armonía de *La Marcha Real* y la melodía de *Els Segadors*. Para que la armonía de la marcha (en tonalidad mayor) encaje con la melodía de *Els Segadors* (en mi menor), hay que transportar el primer himno a la tonalidad de sol (que es el relativo mayor de mi menor).
- **Las dos melodías se cruzan sin perder el ritmo.** Al final del compás seis, *Els Segadors* se alarga demasiado y no cuadra con la duración de *La Marcha Real*. Así que, durante esos segundos, hemos añadido una frase y algunos acordes que acompañen a la melodía de *Els Segadors* (esto coincide con el fragmento más

reconocible de este himno: *bon-cop-de-falç*). La marcha se vuelve a incorporar en la segunda mitad del compás ocho (en la voz de arriba).

Los elementos tímbricos son cruciales para jugar con el paratexto. A continuación, hemos producido una versión sinfónica con instrumentos de orquesta  (**CD 2, pista 28** / <https://goo.gl/k8fsoo>):

- La melodía de *Els Segadors* destaca con el sonido agudo de un **oboé francés** de viento y madera. Su nasalidad recuerda a los instrumentos de coplas y/u orquesta de inicios del siglo XX en Cataluña.
- La melodía de *La Marcha Real* sigue con un **chelo**. Le da un toque dulce, más romántico y menos pomposo. Recuerda a la segunda parte de la versión oficial del himno español, cuando se interpretan las partes AABB con instrumentos de orquesta y sin percusión.
- **Dos violas** van definiendo la armonía, suavemente y sin destacar.
- El **contrabajo** entra en el minuto 0:11, dando estabilidad a la obra.
- Para sumar intensidad, en algunos momentos hemos añadido **detalles percutidos** y un **redoble de tambor** (que pone punto final a la pieza y nos recuerda el carácter militar que da origen a *La Marcha Real*).

Las distintas reacciones de cada oyente durante la escucha de esta pieza, pone de manifiesto el peso del paratexto. Esperamos que sirva de modelo para productores y arreglistas, ya que la técnica puede extrapolarse para mezclar prácticamente cualquier canción.

4.2. INTERPELACIONES ARMÓNICAS. LAS CADENCIAS

“MÁGICAS”

De lo analizado en el apartado 3.5, hemos extraído algunos recursos interesantes. Lo resumimos en reducciones armónicas, explicadas en forma de cadencia compuesta. Las hemos llamado *cadencias mágicas*. A cada una de ellas le hemos puesto un nombre (algunos recuerdan al himno del que provienen y otros son invenciones). Aunque las partituras analizadas estaban en una tonalidad concreta, a nosotros nos interesa aislar el recurso armónico como *concepto*, más que como parte de una o varias obras. Por eso lo expresamos mediante grados armónicos. Quién utilice estos recursos, lo hará en la tonalidad que quiera.

En función de la sensación que transmite al terminar, una cadencia puede ser *conclusiva* (cuando reposa sobre el acorde de tónica y da sensación de final) o *suspensiva* (cuando no reposa sobre el acorde de tónica y da sensación de inacabado). Esto puede cambiar en función del contexto en el que se encuentre cada cadencia. Aunque termine con la fórmula V – I, si en ese himno o fragmento el último acorde de esa cadencia actúa como dominante, termina como suspensiva. Al haberlas aislado, nosotros diremos si una cadencia es conclusiva o suspensiva según la función tonal de los acordes con que termine (como si no estuvieran integradas en ninguna sintonía).

Podemos escuchar cada una de las cadencias en el CD 2. Como solamente nos interesa la armonía, el audio de cada una tiene un ritmo llano (todos los acordes tienen la misma duración, excepto los últimos de cada cadencia, que duran algo más). De este modo, al despojarlas de su ritmo original, conseguimos que las cadencias no sean reconocidas como parte de ningún himno.

Tabla 1:

Cadencias extraídas de los himnos nacionales analizados

NOMBRE (PISTA NÚM.)	CIFRADO ARMÓNICO	MODO Acorde inicio → Acorde final	FINAL DE CADENCIA	OBSERVACIONES	FUENTE (otras fuentes)
<i>¿T'ha quedao' claro?</i> (CD 2, p. 29) 	I <u>I⁺⁴ IV⁶ IV</u> I	MAJ + → +	CONCL.	Empieza y termina con el mismo acorde	Islandia (BE, LU)
<i>Buscando la armonía</i> (CD 2, p. 30) 	<u>IV V⁺⁴ I⁶</u> V ⁶ I II V I	MAJ + → +	CONCL.		Austria (NO, LU, CZ)
<i>Ascensión por los pelos</i> (CD 2, p. 31) 	I <u>IV VI^{#6} II</u>	MAJ + → -	SUSP.		Austria (NO)
<i>¿Un final feliz?</i> (CD 2, p. 32) 	IV I <u>V III^{#6} VI</u>	MAJ + → -	SUSP.	Ascensión cromática en el bajo	Austria (PT, IS, CH)
<i>Can you feel the love tonight?</i> (CD 2, p. 33) 	IV I ⁶ II I <u>IV II^{#6} V</u>	MAJ + → +	SUSP.	Ascensión cromática en el bajo	Alemania (ES)
<i>Somos los campeones</i> (CD 2, p. 34) 	III V VI II V I	MAJ - → +	CONCL.		Alemania (PT, SE)
<i>Harmonia Mundi</i> (CD 2, p. 35) 	I V ⁶ ₄ I ⁶ <u>V⁺⁴ I⁶</u> IV ⁶ V I	MAJ + → +	CONCL.	<i>Juego de dominantes</i>	Hungría (LV, BE)

Ponme un tercio mayor (CD 2, p. 36) 	$\text{II} \quad \text{VI}^{\#6}_4 \quad \underline{\text{II}^6 \quad \text{II}^{\#6}} \quad \text{V}$	MAJ - $\rightarrow$ +	SUSP.	Ascensión cromática en el bajo	Hungría (DE)
Volverá a ser rica y gorda (CD 2, p. 37) 	$\underline{\text{I} \quad \text{VII}} \quad \underline{\text{V} \quad \text{I}} \quad \text{V} \quad \text{I}$	MIN - $\rightarrow$ +	CONCL.	Modula al relativo mayor	Eslovaquia / Cataluña (BG, RO)
El Este renacerá (CD 2, p. 38) 	$\text{I} \quad \text{VI} \quad \underline{\text{IV} \quad \text{II}^{\#6}} \quad \text{V}^{\#3}_5$	MIN - $\rightarrow$ +	SUSP.	Va al V grado armónico	Bulgaria (DK, FR)
Esta no te la esperabas (CD 2, p. 39) 	$\text{I} \quad \text{V}^6 \quad \underline{\text{VI}} \quad \underline{\text{I} \quad \text{V}^{\#3}_5}$	MAJ + $\rightarrow$ +	SUSP.	Va al V grado armónico	Irlanda (CY, GR)
Buscando la armonía otra vez (CD 2, p. 40) 	$\text{I} \quad \underline{\text{I}^{+4}} \quad \underline{\text{IV}^6} \quad \text{I}^6 \quad \text{IV} \quad \text{V} \quad \text{V}^{+4} \quad \text{I}$	MAJ + $\rightarrow$ +	CONCL.	Empieza y termina con el mismo acorde.	Dinamarca (BE, FR)
El final infinito (CD 2, p. 41) 	$\underline{\text{I} \quad \text{I}^{+4} \quad \text{IV}^6 \quad \text{V}^{+4} \quad \text{I}^6} \quad \text{I}$	MAJ + $\rightarrow$ +	CONCL.	Carácter <i>circular</i>	Francia (LT, SE)
El Rey se va a dormir (CD 2, p. 42) 	$\text{I} \quad \text{V}^6 \quad \text{VI} \quad \text{II} \quad \underline{\text{I}^6_4} \quad \text{V} \quad \text{I}$	MAJ + $\rightarrow$ +	CONCL.	Carácter <i>circular</i>	España (AT, DK, FR, DE, UK, IS, CZ, EE, GR, CY, IT, LV, LU)
La Reina se va a dormir (CD 2, p. 43) 	$\text{I} \quad \text{II} \quad \underline{\text{I} \quad \text{III}^{\#6}_4} \quad \text{VI}$	MAJ + $\rightarrow$ -	SUSP.		Reino Unido (CZ, LU)

Nota. La cadencia compuesta forma parte del himno del primer país nombrado en la columna *Fuente*. Mientras que en el cifrado armónico está subrayado el *núcleo* de esa cadencia compuesta: la progresión que podemos encontrar en distintas fuentes (estas aparecen con la abreviatura del nombre del estado en la columna *Fuente*).

Siguiendo la iniciativa de este trabajo, proponemos algunos consejos para el uso de las cadencias “mágicas” en la comunicación estratégica con música. Resultarán útiles para compositores de *jingles*, sintonías y fondos musicales de partidos o asociaciones de carácter político. Las palabras sirven de melodía; los acordes potencian la intensidad de cada mensaje. Si música y texto se sincronizan, el éxito está asegurado. Según la actitud del hablante, es mejor si:

- Las **cadencias conclusivas** acompañan oraciones enunciativas o imperativas.
- Las **cadencias suspensivas** acompañan oraciones interrogativas, desiderativas o dubitativas.

En función de si los acordes de inicio y final de cada cadencia son mayores o menores, diremos que:

- Las cadencias **que comienzan y terminan con un acorde mayor**, refuerzan mensajes de estabilidad y moderación.
- Las cadencias **que empiezan con un acorde mayor y terminan con uno menor**, refuerzan mensajes especulativos: anhelos, añoranzas, etc. (ideales platónicos).
- Las cadencias **que empiezan con un acorde menor y terminan con uno mayor**, refuerzan mensajes de competitividad y superación de las adversidades.

Tabla 2:

Relación de cadencias según el final conclusivo o suspensivo y el tipo de acorde de inicio y final

ACORDE INICIO → ACORDE FINAL	CONCLUSIVAS	SUSPENSIVAS
+ → +	<i>¿T'ha quedao' claro?</i>  <i>(CD 2, p. 29)</i> <i>Buscando la armonía</i>  <i>(CD 2, p. 30)</i> <i>Harmonia Mundi</i>  <i>(CD 2, p. 35)</i> <i>Buscando la armonía otra vez</i>  <i>(CD 2, p. 40)</i> <i>El final infinito</i>  <i>(CD 2, p. 41)</i> <i>El Rey se va a dormir</i>  <i>(CD 2, p. 42)</i>	<i>Can you feel the love tonight?</i>  <i>(CD 2, p. 33)</i> <i>Esta no te la esperabas</i>  <i>(CD 2, p. 39)</i>
+ → -		<i>Ascensión por los pelos</i>  <i>(CD 2, p. 31)</i> <i>¿Un final feliz?</i>  <i>(CD 2, p. 32)</i> <i>La Reina se va a dormir</i>  <i>(CD 2, p. 43)</i>
- → +	<i>Somos los campeones</i>  <i>(CD 2, p. 34)</i> <i>Volverá a ser rica y gorda</i>  <i>(CD 2, p. 37)</i>	<i>Ponme un tercio mayor</i>  <i>(CD 2, p. 36)</i> <i>El Este renacerá</i>  <i>(CD 2, p. 38)</i>

5. CONCLUSIONES

[...] la musicología potenció una visión que, sobre todo, disuelve la autonomía de la obra de arte por su articulación en las formas de producción y recepción; pulveriza las fronteras entre lo erudito, lo popular y lo folclórico (los propios adjetivos se disuelven); valoriza la *performatividad* y lo extra-musical como fundamento del proceso de significación de la propia música como entidad socio-comunicacional; discute las condiciones y discursos sobre y en la diversidad humana (mestizaje, géneros, etc.); cuestiona las ideologías subyacente a las estructuras de dominación (los cánones) en la *coordinación* sociocultural (incluso la subjetividad); y, por fin, discute la propia condición epistemológica de la musicología, lo que hace ella misma y en relación con la red de saberes. (Sedem: 2015a, pp. 369-370)

La clave para la supervivencia de la musicología está en afrontar esta nueva era y sus avances tecnológicos sin renunciar a todo el *background* de casi dos siglos analizando el entorno de “lo musical” (Sedem: 2015b, p. 778). ¿Quién mejor que un musicólogo para hilar fino en la programación de fondos sonoros, himnos y *jingles*? Cada uno de los elementos de la música debe ser analizado con rigor para encontrar los recursos con los que interpelar a nuestro *target*. En *Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral*, José Luis Díaz defiende que “las obras maestras se caracterizan por la manipulación experta de los recursos y elementos sonoros para obtener la expresión de

una idea que evoque emociones” (Díaz: 2010, p.546). Los compositores que más se adentren en el estudio de estos signos y recursos serán los más solicitados. Sus sintonías darán los resultados esperados en la comunicación estratégica con música. Será un reto diseñar ofertas de interpelación musical en una cultura cada vez más globalizada y mediatizada.

Volviendo al inicio de esta investigación, ¿qué hace que una música nos embelese? Por un lado, si en nuestra escucha reconocemos esa canción y su paratexto, nuestra respuesta emocional se adecuará a tal efecto. Pero además, la música, sin necesidad de que reconozcamos una pieza en concreto, nos interpela a distintos niveles. Nos lanza estímulos. En el caso de los himnos nacionales, la praxis musical de los últimos siglos en Europa ha hecho que ciertos recursos (tímbricos, armónicos, melódicos y rítmicos) inviten al oyente a responder de maneras similares ante las mismas interpelaciones. Esas técnicas se utilizan en esa misma situación comunicativa que son los himnos nacionales. En armonía, los elementos medibles incluyen las cadencias que hemos aislado.

Conocer el paratexto de un himno y su evolución es esencial para explotar esas canciones como herramienta política. Los grupos humanos son cada vez más heterogéneos y un conglomerado social interdependiente da lugar a identidades transnacionales. Pelinski advertía que muchas músicas lo han entendido así y “su manera de operar consiste en fundir y confundir las identidades territorializadas” (Pelinski: 2000, 174-175). A medida que las sociedades se hibridicen, de mayor utilidad será versionar y fusionar las canciones. Los partidos políticos explotarán los signos

identitarios para captar nuevos adeptos y la música, por supuesto, será una de sus armas. Al re-contextualizar un emblema, puede representar a un colectivo diferente (o a un número mayor de personas). Quiénes sean hábiles versionando y fusionando los himnos nacionales, tendrán mucho a su favor.

Jugar con el paratexto siempre será el recurso fácil de la música en la comunicación política. Pero nos ata a los lugares donde las melodías sean reconocidas. En cambio, utilizar los recursos armónicos de los himnos nacionales para diseñar fondos musicales, *jingles* y sintonías, permite articular discursos sonoros válidos en todas las latitudes europeas, en pro de una gran teoría para la música en la comunicación estratégica. Sería útil tener una tabla de interpelaciones: una fuente de recursos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos que los compositores pudieran consultar cada vez que se les encargue un nuevo proyecto. Nuestra tabla de cadencias “mágicas” es una importante aportación para esta empresa.

Para la elaboración de esta gran tabla, habría que realizar experimentos con sujetos voluntarios de distintos perfiles. Sometiéndolos a test tras audiciones, observando los cambios en su frecuencia cardíaca, etc. Apostaremos por la colaboración de universitarios de distintas especialidades y por el intercambio de experiencias entre universidades. Mantendremos el canal abierto con la Universidad de Vigo, de dónde podemos obtener mucha información cuanto a los softwares y hardware necesarios. Los resultados de estos experimentos pueden atraer la atención de aquellos investigadores que se muevan en el terreno del neuromárketing.

Por último, cabe considerar que el análisis de la estructura sonora y el paratexto que rodea a los himnos nacionales, nos ayuda a comprender qué recursos se han usado y se siguen usando para subrayar y modular nuestra respuesta emocional impulsiva. Entender esto nos hace más sabios y menos manipulables. Pero, a su vez, nos da una herramienta de un poder inconmensurable. Tendremos que aprender a jugar muy cautelosamente.

6. BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

- Artículo colectivo (2015a). “Crítica, polémica y propaganda en la prensa: debates e ideologías en alza”. *Sociedad Española de Musicología*, XXXVIII (1), pp. 369-370.
- Artículo colectivo (2015b). “La musicología en la era digital”. *Sociedad Española de Musicología*, XXXVIII (2), p. 778.
- Ayats, J. (1997). *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, vol. I (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Benciveli, S. (2007): *Porqué nos gusta la música*. Barcelona: Alpha test.
- Bueno, D. (7 de octubre de 2014). El poder de les banderes. *El Punt Avui*, p. 23.
- Dafonte, A., Pérez-Seoane, J., Ares, J. (2015). “El impacto emocional de las sintonías de los partidos políticos: estudio de variaciones del ritmo cardíaco ante las sintonías de PP y PSOE”. *El nuevo diálogo social: organizaciones, públicos y ciudadanos*, p. 787.
- Deutch, D. (1984). “Two Issues Concerning Tonal Hierarchies: Comment on Castellano, Bharucha, and Krumhansl”. *Journal of Experimental Psychology*, 113 (3), pp. 413-416.
- Deutch, D. (2013). *The Psychology of Music*. San Diego: Elsevier.
- Díaz, J.L. (2010). “Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral”. *Salud Mental*, 33, pp. 543-551.
- Einstein, A. (1994). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música.
- Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., Friederici, A. D., Koelsch, S. (2009). “Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music”. *Current Biology*, 19 (7), pp. 573–576.
- García, D. (14 de mayo de 2015). “Pablo Iglesias dice ‘no’ a la sintonía de Crepúsculo para Podemos”. *Mundo sonoro*. Recuperado el 8 de Junio de 2016, de <http://www.mundosonoro.com/noticias-actualidad-musical/pablo-iglesias-dice-no-a-la-sintonia-de-crepusculo-para-podemos/>
- Gener, R. (2014). *Si Beethoven pogués escoltar-me*. Barcelona: Ara Llibres.

- Giménez, S. (2015, 5 de noviembre): “El socio del Barça no da tregua”. As. Recuperado el 11 de junio de 2016, de http://futbol.as.com/futbol/2015/11/04/champions/1446658209_350878.html
- Herrscher, R. (2012). *Periodismo narrativo, cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Kaid, L.L., Holtz-Bacha, C. (2008). *Encyclopedia of Political Communication*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Kaufmann, J.C. (2015): *Identidades, una bomba de relojería*. Barcelona, Ariel.
- Ma, X., Luo, L., Geng, Y., Zhao, W., Zhang, Q., Kendrick, K.M. (2014). “Oxytocin Increases Liking for a Country’s People and National Flag but Not for Other Cultural Symbols or Consumer Products”. *Behavioral Neuroscience*, 8, art. 266.
- Muñoz, J.M., Ayats, J. (enero de 2016). “El magnífico pretext de la música”. *L’Avenç*, 419, p. 18
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral.
- Parra, S. (10 de mayo de 2010): “¿Por qué podemos llegar a llorar al escuchar una canción?” Xataka Ciencia. Recuperada el 21 de mayo de 2016, de <http://www.xatakaciencia.com/biologia/por-que-podemos-llegar-a-llorar-al-escuchar-una-cancion>
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Barcelona: Akal.
- Polo, M. (2007). *L’estètica de la música*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Polo, M (2010). *Música pura i música programàtica en el Romanticisme*. Barcelona: Col·lecció L’Auditori.
- Rabaseda, J. (2016). “Actualitat de La Marsellesa”. *L’Avenç*, 419, pp. 68-69.
- Sanz, L.A. (5 de noviembre de 2012). “Ciudadans ‘ficha’ a Joaquín Sabina para su campaña ‘Mejor unidos’”. *El Mundo*. Recuperado el 21 de mayo de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/05/barcelona/1352135887.html>
- Sel, A., Calvo-Merino, B. (2013). “Neuroarquitectura de la emoción musical”. *Revista de Neurología*, 56, pp. 289-97.
- Shepherd, J. (1994). “Music, Culture and Interdisciplinarity: Reflections on Relationships”. *Popular Music*, 13, pp. 127-141.

- Storr, A. (2002). *La música y la mente*. Barcelona: Editorial Paidós de música.
- Torres, J.A. (2010). “Descartes, las pasiones del alma y la música barroca”. *Dikaiosyne: revista semestral de filosofía práctica*, 24, pp. 181-193.
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía: de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau, cop.
- Welsh, J. (27 de septiembre de 2015). “The Most Uplifting Playlist Ever, According to a Neuroscientist”. *Tech Insider*. Recuperado el 8 de junio de 2016 de <http://www.techinsider.io/neuroscientist-jacob-jolij-created-the-most-uplifting-playlist-ever-2015-9>
- Zabalegui, F. (14 de mayo de 2015). “Breve historia de los himnos electorales españoles (y su crítica correspondiente)”. *Revista GQ*. Recuperado el 21 de mayo de 2016, de www.revistagq.com/actualidad/trending-topic/articulos/temas-musicales-en-la-historia-de-las-campanas-electorales/21842
- Zamacois, J. (2006). *Tratado de armonía*, vols. I y II. Barcelona: Idea Música.

El CD 1 contiene audios extraídos de Youtube (en orden de aparición):

- [Eduardo Dyablo]. (18 de septiembre de 2014). *Jimi Hendrix The Star Spangled Banner American Anthem Live at Woodstock 1969* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TKAwPA14Ni4>
- [Queen Official]. (23 de septiembre de 2014). *Queen - God Save The Queen [Instrumental] (Official Montage Video)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WNkNo3WspDw>
- [Vittorio Rota]. (10 de mayo de 2011). *El Cant del Barça (FC Barcelona Anthem)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=loAsFFhvaPc>
- [Msariadna07]. (6 de septiembre de 2010). *Himno del Sevilla (con letra)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vvH04rcXPck>
- [Juan Carlos Gonzalez]. (25 de mayo de 2014). *Iraultza 1921 tras la derrota del Alavés en Ipurua* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=j1X5q5UnQP8>
- [1finch2finch]. (14 de abril de 2011). *Zadok the Priest — Choir of Westminster Abbey* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MiXgOO9_-RI

- [Gorgul90]. (26 de febrero de 2012). *UEFA Champions League official theme song (Hymne) Stereo HD* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0Qqd6T_A9LY
- [Assemblea Video]. (3 de septiembre de 2015). *Cap revolució s'ha fet des de casa* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=snUvwotHfRM>
- [Maviglio]. (2 de mayo de 2006). *Historical Campaign Ad: Ashley's Story (PFA, 2004)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LWA052-BI48>
- [Fernando Egido]. (20 de octubre de 2011). *Himno Electoral del Partido Popular* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Av5DYNPuQoQ>
- [Podem Barcelona]. (12 de mayo de 2015). *Sintonía Podemos por Joe Crepúsculo* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YwFR-9n0PE0>
- [JaviR]. (10 de noviembre de 2011). *El rap de Toni Cantó (UPyD)* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=d0s5SyET_Mw
- [Lagarto]. (5 de mayo de 2015). *El Run Run - Ada Colau - AUTOTUNE by @ivanlagarto* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wB6NDWKDyKg>
- [Eurocat]. (27 de septiembre de 2015). *La Internacional i Els Segadors a l'acte final de la CUP* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GtY2DPK15Zs>
- [Ciudadanos]. (5 de noviembre de 2012). *C's - La España que sueña Ciutadans (letra de Joaquín Sabina)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=O95wPl1xfnc>
- [Queen Official]. (7 de octubre de 2008). *Queen - It's A Hard Life (Official Video)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uHP-qgzUvLM>
- [John Merriman]. (21 de junio de 2010). *Pavarotti - Vesti La Giubba* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z0PMq4XGtZ4>
- [Queen Official]. (1 de agosto de 2008). *Queen - We Are The Champions (Official Video)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=04854XqcfCY>

[ginocretino]. (4 de mayo de 2009). *Beethoven Sonata No. 8 'Pathetique' Mov. 2 - Wilhelm Kempff* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ly1iTD0zB1Y>

[RobPRocks]. (21 de noviembre de 2006). *Pachelbel Rant* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JdxkVQy7QLM>

El CD 2 contiene audios extraídos de:

Pistas 01-11, 16-19 y 21:

Youth Symphonic Band of the European Communities (1993). *Los himnos oficiales de Europa: los 26 himnos nacionales del Consejo de Europa* [Disco compacto]. Barcelona: DIVUCUSA, cop.

Resto de pistas:

[Nação Lusitana]. (13 de julio de 2012). *National Anthem of Slovakia Instrumental with lyrics* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5g-nppMJNMU>

[National Anthems Channel]. (7 de abril de 2014). *Bulgaria National Anthem (Instrumental)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lmCmk6T-h7g>

[National Anthems Channel]. (24 de mayo de 2014). *Lithuania National Anthem (Instrumental)* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iN6hW33o_PA

[National Anthems Channel]. (21 de abril de 2014). *Czech Republic National Anthem (Instrumental)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p7Vt5WBNY9M>

[National Anthems Channel]. (24 de abril de 2014). *Latvia National Anthem (Instrumental)* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=laFQs6vxxh_k

[National Anthems Channel]. (7 de abril de 2014). *Romania National Anthem (Instrumental)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cqvanJigxhU>

[Catalonian Bastard]. (16 de abril de 2010). *Els Segadors - La Capella Reial* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_lEubxn7Tec

[José Antonio Ortega]. (7 de mayo de 2007). *Chasis - Els Segadors* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CLFswKTF3wA>

[Canal de tokiitakudaifurimmer]. (17 de enero de 2007). *Himne de Catalunya amb lletra [Himno de Catalunya con letra]* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pG9lnsqNHck>

[Rafa Corega]. (13 de junio de 2007). *rafa corega-nuevo himno de España* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mWQIXTDPh0c>

“La Marcha Segadora” (versión piano y versión sinfónica) y las cadencias “mágicas” han sido producidas por el autor.

